

ЖАНРИ КАНОНІЧНІ І... ПОСТМОДЕРНІ

Пропонується історико-теоретичний екскурс в наукові уявлення про літературні жанри; автор пов'язує народження їх із культурно-історичними епохами, які формують відповідний стиль художнього мислення. Найбільше уваги приділено виникненню постмодерних жанрів, існування яких наука про літературу або ігнорує, або трактує неоднозначно.

Ключові слова: літературні епохи, жанрові структури, стильові особливості, модерн і постмодерн, наукова термінологія.

Mykhailo Nayenko. The genres: canonical and... postmodern

The article offers historical and theoretical guide to academic understanding of literary genres; author connects their origin with cultural and historical eras that form certain style of creative thinking. Special attention is paid to the emergence of postmodern genres, often ignored or treated ambiguously in literary studies.

Key words: literary era, genre structure, style features, modern and postmodern, academic terminology.

Історія розвитку художньої літератури засвідчує, що епохи бувають більш або менш літературними. Критерієм тут завжди постає розвиненість жанрів: якщо в певну епоху активізовано бодай відносний максимум жанрових структур, то вона справді літературна. Коли ж навпаки (розвиваються лише панегірики владі чи оди конкретним коронованим главам), то про яку літературність можна говорити? Для означення цих явищ інколи користуються (як Д. Чижевський) висловами на зразок “повна” і “неповна” література. Але йдеться, по суті, про те ж саме, адже “неповна”, бо в ній присутня цілком очевидна жанрова бідність.

Очевидно, “знаком бідності” буде позначена й література постмодерного типу мислення. Якщо не світова, то українська точно. Бо ж, скажімо, відома Нью-йоркська група українських літераторів, яка в середині 1950-х рр. відверто декларувала свою приналежність до постмодерну (хоча й не вживала цього терміну), оперувала переважно поетичними жанрами. Материкова Україна в той час була цілковито заглушена кон'юнктурною (соцреалістичною) позалітературністю; якби не створені тоді кіноповість О. Довженка “Зачарована Десна” чи драма Ю. Яновського “Дочка прокурора”, то можна було б говорити про абсолютно мертве десятиліття в нашому красному письменстві. Слава Богу, десь узялося згодом (аж наприкінці 1950-х рр.) явище, що назване буде “шістдесятництвом” і тінь мертвотності з літератури поступово стала сходити. Спостерігалася тоді та закономірність, яку означив ще в шевченківську добу (середина XIX ст.) М. Костомаров: поезія починає першою; за нею йдуть історія, філософія, правництво і т. д. Новаторський дух у літературі початку 1960-х рр. був суто поетичним (“Соняшник” І. Драча, “Атомні прелюди” М. Вінграновського, “Тиша і грім” В. Симоненка, “Зоряний інтеграл”

Л. Костенко, датовані 1962–1963 рр., були збірками винятково поетичних творів). Однак паралельно намічалася тоді активізація й інших жанрів: романи О. Гончара “Людина і зброя” та Г. Тютюнника “Вир”, драма О. Коломійця “Фараони”, історико-біографічний епос З. Тулуб “В степу безкраїм за Уралом”... Були вони, щоправда, “не достатньо” постмодерними, але народилися таки в ранній період українського постмодернізму. Той період, між іншим, починався значно раніше, власне, у 1946 р., коли з’явилася новела О. Гончара “Модри Камень”, але її було піддано вульгарно-нищівній критиці, і демонстрований у ній тип художнього мислення завмер на майже два десятиліття.

Прийнято вважати, що теоретичні основи жанру в європейському літературознавстві датуються ХІХ ст. Хоча витоки тих основ сягають, звичайно, ще античних “Поетики” й “Риторики” Аристотеля, “Науки про поезію” Горація, а також ренесансних поетик різних авторів з Італії, Німеччини, Франції, Польщі, України й інших країн. Серед тих “інших” немає хіба що Росії, яка (за спостереженням Д. Чижевського і це вже стало загальним місцем у літературознавстві) ренесанс елементарно “проспала” [див.:10] і тому ніяких теоретичних напрацювань про цікаві для нас жанри не залишила. “Виручає” її водночас лиш злодійська натура: виходячи на теоретичні люди, вона зараховує до “своїх” і ренесансні “Граматику” львів’янина Л. Зизанія та “Просодію...” М. Смотрицького (з теперішньої Хмельниччини), і “Поетику” киянина Ф. Прокоповича, і чимало інших літературно-теоретичних праць українських авторів, наукове життя яких пов’язане було в ХVІ–ХVІІІ ст. із далекими від Росії Острозькою чи Києво-Могилянською академіями [4, 13-19].

Літературні теоретики послідовно наголошують, що першим визначив культурно-історичний характер жанру як наукового поняття французький учений Ф. Брюнет’єр (1849–1906) у книжці “Еволюція жанрів в історії літератури” (1890). Визначають це поняття за найрізноманітнішими ознаками: з уявлень, зокрема, що мистецтво є художнім наслідуванням дійсності (Аристотель), що мистецькі твори відрізняються один від одного типами його змісту (Ф. Шиллер, Ф. Шеллінґ), що в поглядах на жанри варто враховувати *гносеологічні* категорії (гегелівське вчення про “об’єктивне-суб’єктивне”), суто формальні ознаки творів (О. Веселовський, В. Перетц) і т. д. Деякі дослідники пробують ототожнювати поняття літературний вид і жанр, вживаючи ці слова як синоніми, хоча більшість притримується думки, що жанр – поняття значно вужче, ніж вид. У літературознавчій ієрархії цим поняттям найкомфортніше почувається у хрестоматійному ряду *роду–види–жанри*.

Постмодерних літературознавців, мабуть, ці питання зовсім не цікавлять. В “Енциклопедії постмодернізму”, що видана українською мовою 2003 р., ні про рід, ні про вид, ні про жанр немає жодної статті [див.: 1]. А в інтернет-ресурсі словосполучення “постмодерний жанр” фіксується лише в оголошенні про наш 18-й семінар.

Декому здається, що й самої постмодерної літератури в Україні немає. Такої, скажімо, як у Європах та деяких Азіях і Америках. Смію стверджувати, що є. Тільки не треба думати, що вона мусить обов’язково бути такою, як у тих Європах. З-поміж дослідників постмодернізму в останні роки стало “модним” обговорювати таблиці американця І. Хасана, у яких своєрідно протиставлені *модуси* та *стильові відмінності* модернізму й постмодернізму.

МОДУСИ:

МОДЕРНІЗМУ

Дистанція	Співучасть
Мета	Гра
Ієрархія	Анархія
Потік	Мозаїка
Інтуїтивізм	Прагматизм
Синтез	Реконструкція
Семантика	Риторика

ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Центрування	Розпорошення
Писемність	“Читомість”
Парадигма	Синтагма
Жанр	Інтертекст
Тлумачення	Проти інтерпретації
Параноя	Шизофренія
Безсюжетність	Розповідність

СТИЛЬОВІ ВІДМІННОСТІ:

МОДЕРНІЗМУ

ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Романтизм, символізм
 Форма (поступова, завершена)
 Цілеспрямованість
 Задум
 Ієрархія
 Майстерність / логос
 Завершений твір мистецтва
 Дистанція
 Творчість / синтез
 Присутність

Беззмістовність
 Антиформа (перервана, відкрита)
 Гра
 Випадковість
 Анархія
 Стомленість
 Процес / перформанс / хеппенінг
 Співучасть
 Розклад / реконструкція

Чого тут тільки не побачиш? Двадцять модусів і шістнадцять стильових ознак! Наводжу їх для тих, хто “вірить” у подібну науку і вважає, що істину варто шукати тільки там, на Заході. До того ж на американському Заході.

Суб’єктивований волюнтаризм у подібних випадках уже не раз призводив... Призводив, власне, ні до чого. Хто забув – нагадаю бодай два факти. Був час, коли гуманітарній науці нав’язувалася думка про культурний (літературний) європоцентризм. Аж поки якась мудра голова не схаменула тих центристів: центр літератури треба шукати не в географічних широтах і довготах, а там, де живе (у широкому розумінні) поет. А він може спокійно (неспокійно) жити і творити з однаковим успіхом і в Європі, і в усіх інших частинах світу. Окрім, мабуть, крижаної Арктики.

Або згадаймо відому теорію (яку приписують М. Хвильовому) про “азіатський ренесанс”. Суть тієї теорії полягала в тому, що в Європі, мовляв, намітилася цілком очевидна втома літературного металу і через те йому варто чекати нового гарту не з Африки чи Америки, а з азіатських художніх просторів. Чекали-чекали цього і не дочекалися. А художні шедеври продовжували народжуватися з однаковим успіхом і в Туреччині, що розміщена на кордоні Європи з Азією, і в Японії, яка є крайньою межею Азії, і в Ірландії чи Іспанії, які належать до традиційної Європи, і в Колумбії, що розмістилася в Латинській Америці, і в якій-небудь радянській Киргизії, що уособлює один з ареалів так званої Середньої Азії. С. Єфремов (між іншим) називав “азіатський ренесанс” черговою фантазією комуністів, які махнули рукою на “занадто гнилий Захід” і вирішили запалити комунізмом Китай, Індію, Японію. “Недурно Хвильовий у своїх статтях так смаковито вів мову про “азіатський ренесанс”, до якого й ми, українці, і свою краплю меду докинемо. А оце Тичина заходився вчитися японської мови, а Козицький намагається якісь східні композиції творити... Вони не комуністи, але поперед комуністів забігають. І не питаються навіть, чи буде з того яке пуття, як Тичина навіть і вивчиться (навсправжки, звісно, не вивчиться) японської мови. Що з того зміниться – не відомо” [2, 331].

Чи народив постмодернізм свої шедеври в тому чи тому географічному регіоні і чи справді в постмодерних жанрах можна знайти всі ті відмінності (постмодернізму від модернізму), які пропонують таблиці І. Хасана? Можна безапеляційно стверджувати, що таки народив. Але не з усіма ознаками, що фіксуються в названих таблицях. Ознак у постмодерному творі (як і в творах інших напрямів-стилів) треба шукати не десятки (як в І. Хасана), а максимум дві: з позицій змісту і з позицій форми. А якщо врахувати, що змістом у мистецтві є його форма, то... Для декого це звучить ретроградно, бо, мовляв, завжди треба говорити про єдність змісту й форми, тобто про формозміст, але погодьмося, що в кожному творі (крім змісту-духу і художньої форми) більше нічого немає, як би пильно ми в нього не вдивлялися. На домінантності форми свого часу акцентував навіть не літературознавець, а “чистий” поет О. Пушкін: якщо, казав він, “замість форми твору будемо класти в основу лише дух, у якому він написаний, то ніколи не виплутаємося з визначень” [5, 33]. Про один (до того ж

єдиний!) “дух”, щоправда, забувати не варто: національний. І стосується це будь-якого стилю-напрямку. Національну специфіку мали і ренесанс, і романтизм, і реалізм, і модернізм. Отже, і постмодернізм не може бути якимось інтернаціональним чи (інакше кажучи) космополітичним. Він у кожній літературі обов’язково національний. Хто в це не вірить, нехай уважніше вчитається, скажімо, у романи колумбійця Г. Маркеса чи італійця У. Еко. Вони однотипні за стильовою організацією тексту, а чи в чомусь відмінні? Відмінні та ще й дуже! І саме з погляду національних форм художнього мислення. Те саме в українських романах: “Лебединій зграї” В. Земляка, “Позиченому чоловікові” Є. Гуцала чи “Чорному Вороні” В. Шкляра... Деструктивність оповіді й насиченість їх “цитувальним” матеріалом не сплутаєш із жодним іншим національним “духом”. Бо де ще, крім як в Україні, натрапиш на обмін думками за допомогою самих лише “цитованих” приказок (часом з одного слова: “півторакожуха”, “чортійгобатька” й ін. у романі Є. Гуцала), на цілковиту іронічність у погляді навіть на таку “ідеологічну прозу” життя, як виготовлення... голландського сиру (роман В. Земляка) чи на високу любов наратора до неіснуючого в принципі “думання” якогось там трьохсотлітнього птаха (у романі В. Шкляра)?.. Може, це те, що Хасан називає модерною параноєю чи постмодерною шизофренією? Ні те, ні інше, адже це всього-на-всього особливість українського світодумання і світосприймання.

Який стосунок усе це має до цікавих для нас постмодерних жанрів? Має! Бо подібні речі спостерігаються в усіх художніх формах епохи постмодерну. Чи можна говорити, що вони є абсолютно сформованими жанрами? Думаю, що можна. У віршах Л. Талалая чи у драмах Неди Нежданої натрапляємо на містику, яку інакше й не назвеш, як постмодерною. Л. Талалай в одному з віршів “почув”, “як у сопілці плаче гілка за соком синьої весни”. А Неда Неждана у драмі “Той, що відчинив двері” вустами героїні вигукує, що “ми вже були мертвими, психами, пережили атомну війну і два путчі”. Слухаючи гру на сопілці, “реально” можна почути мотив якоїсь пісні, а не плач за соком синьої весни; атомну війну і два путчі ще можна пережити, але як побути мертвим, а потім ожити і згадувати про це? Звичайно, від образного світу літератури всього можна чекати, але тільки не з реалістичного чи навіть модерного. Тут уже не можна погодитися з Хасаном, що замість “романтизму” чи “символізму” постмодернізм пропонує цілком містичну “беззмістовність”, і це є його природною сутністю.

Елементи постмодерного художнього мислення бачаться мені в поетичних жанрах В. Стуса. Зокрема, у жанрах, які об’єднують твори баладного типу, у яких поет “використовує” (цитує!) відому художню форму, але, сказати б, з іншою метою. У розмаїтій загалом палітрі поета можна почути відлуння поетичних форм (та й мотивів) не тільки фольклорного типу чи давніших зразків поезії Т. Шевченка та М. Рильського, а й старших його сучасників – І. Драча чи М. Вінграновського. Можливо, це притаманне деяким поетам наслідування чи так зване “навчання у старших”, але ні, бо помічається лише зовнішня (суто формалістична) схожість, а внутрішньо це (у В. Стуса) абсолютно нова поетична риса. Якщо в Шевченковій “Долі” апофеоз поетичної думки виливається у прагнення руху до вершин людського буття і до слави, то у Стусовому вірші “Мене вже друзі одцурались...” тією “вершиною” постає безвихідь (“Ніким не став ти, / Навколо ґрати, двері, ґрати / і ночі тінь...”).

Епігони постмодернізму вважають, що для цього типу мислення немає ні заборонених тем, ні забороненої лексики. І тому інколи “збагачують” свої тексти різними вульгаризмами, натуралізмами та іншим ненормативом. Якраз на все це і потрібна заборона не ідеологічна, проте, а суто мистецька, культурно-етична. Якщо цього не буде, то матимемо знову ж те саме, що Т. Шевченко називав “грознейшими малоросійськими виршами”. У зв’язку із цим згадується в певних колах літературних критиків Лесь Подерв’янський із його так званими романами (“Тасмичий амбал” та ін.). Ненормативна лексика в них вихлюпує через край, і автор переконаний, що так має й бути, бо це в усіх випадках точніший образ, ніж навіть число 500 чи 499. Щоправда, ніхто з літературознавців ще жодного разу не сказав, що писання Подерв’янського – це література. Складніше з текстами, які до літератури таки

належать. Певна доза ненормативу вкраплена і в справді літературні тексти, до того ж тексти “першої руки”: “Чорний Ворон” В. Шкляра, “Записки українського самашедшого” Л. Костенко чи навіть “Час смертохристів” Ю. Щербака. Вони не псують літературного тексту, бо вжиті, сказати б, при місці і на художність творів не впливають. Метаморфози з письменниками починаються тоді, коли вони, на хвилі успіху таких творів, пробують писати їх продовження або беруться й далі експлуатувати обрану тему. Ю. Щербак написав, скажімо, два нових “фантастичних” романи, у яких лише дати фантазій змінилися, а В. Шкляр – роман на отаманську тему, помінявши в ньому тільки стать головного героя: у його новому романі “Маруся” головним зображено не чоловіка (як у “Чорному Вороні”), а жінку. Основною ж вадою цих творів постало те, що письменники в них грають без козирів. Усі їхні художні козири вже зіграли свою роль у романах перших. А грати ж без козирних карт, як знаємо, практично неможливо. Грати, звичайно, можна, але на вигреш не сподівайся. До того ж стало очевидним, що, скажімо, Ю. Щербак узагалі не дуже в ладах із використанням ненормативу: він тулить його в такі неадекватні місця, які оминув би навіть найуніверсальніший “матюшник” Подерв’янський.

Суть постмодерної літератури, наголошую, не у вульгарній лексиці, а у прагненні відкрити за допомогою творчості якусь нову художню мову. У цьому розумінні (смію твердити) постмодерна література – це література авангардна. І тому питання жанровості її варто вирішувати так, як і в авангардизмі будь-яких літературних епох. Скажімо, на початку ХХ ст., коли авангардизм узявся підірвати із середини модернізм. Прийнято вважати, що тодішній авангардизм (як, до речі, й авангардизм часів “натуральної школи” М. Гоголя та неоавангардизм 1960–1970-х рр.) не становить собою яку-небудь продуману й чітко сформовану систему філософсько-художніх постулатів і відзначається змінністю кордонів, еkleктикою концепцій та антидогматичністю. Для авангардних шкіл властива також недовговічність; вони часто перебувають у непримиренному конфлікті між собою, оскільки кожна претендує на унікальність запропонованого нею нового шляху в мистецтві [3, 12]. Тому й уявлення про жанри в авангардному мистецтві здебільшого розмите і вкласти його в чіткі дефініції буває практично неможливо. Скажімо, назвав М. Гоголь роман “Мертві душі” поемою і доводиться науковцям із цим миритися. Як і з одним рядком В. Брюсова – “О, закрой свои бледные ноги!”. Його називають і “моновіршем”, і “початком поеми про Юду”, і просто “поемою” [див.: 6]. У 2013 р. з’явилася навіть кіноекранізація цього моновірша. Ніхто, проте, не зважився поки що визначити жанр тієї екранізації...

Утім мистецтвознавство, як і медицина, наука не точна і, можливо, взагалі над питаннями жанру і відповідною термінологією при цьому не варто дуже побиватися? А надто, коли у творах модернізму зберігається хоч якась ієрархія (якщо вірити Хасанові), а в постмодернізмі запанувала цілковита анархія.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Енциклопедія постмодернізму* / За ред. Е. Вінквіста та В.Е. Тейлора; пер. з англ. – К., 2003. – 503 с.
2. *Єфремов С.* Щоденники. 1923–1929. – К., 1997.
3. *Литературная энциклопедия терминов и понятий.* – М., 2001.
4. *Николаев П., Курилов А., Гришунин А.* История русского литературоведения. – М., 1980.
5. *Пушкин А.* Полное собрание соч.: В 10 т. – Т. 7. – М.; Л, 1979.
6. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki>.

Отримано 28 квітня 2015 р.

м. Куїв

