



Питання теоретичні

НОВА ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Ігор Моторнюк

ТО ЯКОЮ Ж МАЄ БУТИ “ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ”?

Це питання має вже свою історію. Вона починається, можливо, ще від “Нарисів...” М.Петрова і “Відгуку...” (на них) М.Дашкевича, продовжується з появою “Історій...” О.Огоновського, І.Франка, М.Грушевського, С.Єфремова, Д.Чижевського, М.Возняка. Складними колізіями означена за радянського часу. Згадаймо хоч би “Нарис історії української літератури” 1945 року, “Історію української літератури” 1954, 1957, 1964 років, восьмитомну “Історію...” 1967 – 1971 років, двотомну “Історію...” 1987 – 1988 років. У якісно іншу фазу вона вступає, коли “СіЧ” (тоді ще “Радянське літературознавство”) друкує цикл статей “Сторінки підручника”, що вийшов невдовзі окремою книжкою (1993). Найширшого розголосу набуває після появи “Історії української літератури ХХ століття” (за ред. В. Дончика). З цього приводу відбувся навіть “круглий стіл” (СіЧ. – 1995. – №4).

На сьогодні нагромадилося вже стільки матеріалів обговорення всіх “Історій...”, що можна би скласти об’ємний том “Історія написання “Історії...”, захищати дисертації. А обговорення триває. Підключаються нові зацікавлені автори, котрі, проте, вже не так аналізують попередні “Історії...”, як висловлюють міркування про нову (гіпотетичну), що повинна би з’явитися.

Показовою тут може бути стаття В. Дончика, з якої дізнаємося, що в Інституті літератури посилено готується нова, 10-томна “Історія...”: вже “завершено “інкубаційний” період... Утворено редколегію, до якої ввійшли “знані вчені” академічної установи. Вони працюють “над концептуальними планами томів”¹. Головою редколегії затверджено академіка М.Жулинського, його заступниками членів-кореспондентів НАНУ Г.Сивоконя й самого В.Дончика.

Отже, історія “Історії...” вступила в завершальну фазу? Стаття Дончика повертає (повинна би повернути!) проблему на найоптимальніше вирішення. Головна ідея статті – в назві: “Про історію літератури, якої досі не було”. Інакше би сказати: “...не такої, яка була досі”.

Але тут одразу постає ще одне питання: а яка була досі? Чому та, що була досі, нас уже не влаштовує? Напевно поважні автори все це ґрунтовно обмірковували, врахували всі ганджі попередніх “Історій...”, як рівно ж і їхні позитивні сторони, і на цій основі взялися написати нову “Історію...”. В.Дончик лише оприлюднив її головні засади, висловивши і свої, “поки що не “відредаговані” колективною думкою, уявлення про майбутню фундаментальну працю”. Така праця “охоплюватиме весь період розвитку українського письменства – від давнини до, можливо, Богдана Жолдака, Ірванця й Іздрика” (9). Крім того, синтезує всі наявні досі історико-літературні дослідження (можливо, від тих же

¹ СіЧ. – 2002. – №4. – С. 6. Цитуючи далі цю статтю, зазначаємо в тексті лише сторінку.

“Нарисів” М.Петрова, до, скажімо, “Дискурсу модернізму...” С.Павличко). Чи для цього потрібно (чи вистачить) 10 томів?.. Залишмо це питання поки що відкритим.

В.Дончик запевняє, що “створювана фахівцями Інституту “Історія української літератури” в лапках досягне об’єктивного адекватного відтворення історії української літератури без лапок”. Тобто: “Історія...” (в лапках і з великої літери) якнайточніше (чи навіть абсолютно) відповідатиме Історії (без лапок і також з великої літери). Отже: *повнота* й *адекватність* як перші головні принципи засади нової “Історії...”. Напевно, жодна з усіх попередніх (починаючи з Огоновського) цим критерієм не відповідала.

Написати таку “Історію...” спроможний лише “колектив авторів”. Бо й справді: “Чи може сьогодні хто з українських літературознавців підняти таку “вагу”, як, наприклад, історія світової літератури?.. Питання риторичне”. Хоча “з тисячолітньою історією української літератури легше — і все ж якими при цьому можуть бути її повнота та об’єктивність? І скільки на це потрібно часу?.. Академічний колектив учених може її запланувати собі вже сьогодні...” (9).

Як бачимо, йдеться не просто про колектив, а про *академічний* колектив. І справа не тільки в належності авторів до академічної установи. За цим означенням стоїть щось істотніше.

В.Дончик солідаризується з М.Бондарем, який перераховує такі “засадничі риси академічного літературознавства”, як “об’єктивність, ґрунтовність, системність, а ще — позитивність, неприйняття забобонів паранауковості... повнота охоплення предмета” (9), коли “фаховий читач... іде” до академічного дослідження з питанням: “як було насправді?”². З такими визначеннями “академізму” й справді можна солідаризуватися, якби ще не ось таке пояснення М.Бондаря: “Академізм... не є ознакою певного наукового рівня, це скоріше тип, стиль дослідження...”³. Але в тому й уся найсуттєвіша суть, що “академізм” — головна принципова ознака не просто певного, а *найвищого наукового* рівня. Принаймні, так мало би бути!

Тут, однак, треба зважити на деякі нюанси. Науковість зумовлена вже самим поняттям *історія*, в тому розумінні, що це передовсім *наука*. А тому незалежно, хто і де писатиме “Історію...”, — один автор чи колектив авторів, у науковій (академічній) установі, чи в якійсь іншій (зокрема, в навчальній), повинен (зобов’язаний, мусить) поводитися як науковець, керуватися всіма тими законами і правилами, які визначає наука історія (історія як наука). І все ж таки, слушно зауважує В.Дончик, “одна річ — індивідуальні історії, підпорядковані зазвичай одній меті, ідеї, концепції, з виразними ознаками особистісного підходу, інша — колективні, академічні, позначені повнотою, об’єктивністю, всеосяжністю тощо. “Синтези” тут і там неминуче різні” (13). Звідси виходило би, що й різні рівні науковості?

Тому тут річ не тільки в авторстві (одна особа чи колектив). Адже ж бо сам Дончик зазначає, що “колективні праці не є винятковою прерогативою академізму. Хіба не належать до академічного літературознавства, наприклад, дослідження І.Франка, О.Потебні, М.Грушевського, А.Кримського, О.Білецького та ін.?” (8). Так само можна сказати, що й колективні не обов’язково стають академічними. Все залежить од призначення. Академічна “Історія...” (яка може бути написана й

² СіЧ. — 2001. — №11. — С. 14.

³ Там само. — С. 15.

одним автором) відрізнятиметься від "Історії...", написаної в навчальному (вищому) закладі (одним автором, хоча може бути написана й авторським колективом), насамперед тим, що ця, навчальна (вузівська) "Історія..." призначена – як посібник чи, ще більше – підручник, для навчання. Її основна мета – не тільки дати студентам, котрі вивчають історію літератури, правдиву, повну, достовірну інформацію про те, що і як було насправді, а й показати, *як воно творилося*, бо література – це творчість. А водночас навчити, як її треба досліджувати, як описувати те, що було насправді. Адже читачі цієї (навчальної) "Історії..." – сьогоднішні студенти – завтра самі будуть історію літератури викладати, як учителі в школі чи викладачі у вищих навчальних закладах, самі досліджуватимуть й описуватимуть її, працюючи в науковій (академічній) установі. А хтось із них ще (як письменник) творитиме саму літературу (даючи матеріал для майбутніх дослідників). Вузівська "Історія літератури" як навчальний курс передбачає ще й спеціальні курси, семінари, що мають забезпечити поглибленіше, але специфічне вивчення історії літератури. Академічна "Історія..." на це може менше зважати (чи й не зважати зовсім). Напевно, має рацію В.Яременко (учасник згаданого "круглого столу" в журналі "СіЧ"), "що підручники для вузу можуть створити тільки ті, хто читає нормативні курси на філологічних факультетах"⁴. Тому треба брати до уваги не "стиль" (як каже М.Бондар), а насамперед "жанр" – жанр "Історії..." як підручника зі своїми особливостями й канонами.

Отож, приступаючи до написання "Історії...", якої "досі не було", мусимо з'ясувати, що хочемо написати, – 10-томний підручник, що відповідав би всім канонам жанру підручника (у принципі це можливе, але навряд чи практично потрібне), чи 10-томну *академічну* "Історію...", яку тут же назвемо підручником (як сталося з "Історією української літератури ХХ століття", котра на підручник зовсім "не тягне").

Можна би залишити й це питання відкритим... Але, як видно, "академічний колектив" заповзвся написати таки академічну "Історію літератури", котра, будучи науковою у принципі, очевидно, матиме ще ряд ознак, що надаватимуть її науковому характерові також особливої специфіки. Зокрема, вона повинна би не тільки відтворити достовірну картину того "як було насправді", а й пояснити, науково обґрунтувати, чому воно саме "так було" і до яких призводило наслідків. Розуміється, це може (а навіть повинна) робити й навчальна "Історія...". Та в академічній, здається, і тут є свої особливості.

Як зауважує В.Дончик, "історики літератури йдуть слідами критиків, які вибудовують підмурівок, його особливе значення в тому, що він підготовлений безпосередніми учасниками процесу. Так, критиків доводиться коригувати, багато з чим полемізувати, заповнювати залишені ними лакуни..." (11). Інакше кажучи, йдеться про зв'язок між двома галузями пізнання (вивчення) літератури – історією і критикою. Глибше й предметніше простежити механізми цього зв'язку можна, коли поглянути на нього через призму літературознавства, яке в нас традиційно вважається загальною наукою про літературу і складається з трьох основних галузей (історії, критики й теорії) і кількох допоміжних (бібліографії, текстології). Всі вони в сукупності й становлять поняття *літературознавство*, будучи водночас і таким чином окремими науками, що вивчають різні грані літератури.

Але в повсякденному доколелітературному дискурсі критику виокремлюють із літературознавства. Про це свідчить хоч би часто вживаний двочлен "критика і літературознавство", що слід би вважати за нісенітницю. Тут критику відносять

⁴ Література ХХ століття: проблеми періодизації. Круглий стіл // СіЧ. – 1995. – №4. – С. 60. Далі зазначаємо: кс, стор.

до особливої науки, а під літературознавством розуміють лише історію як власне справжню науку. В такому разі, однак, поза його обсягом опиняється теорія. Тому до нього відносять ще й теорію. Таким чином, літературознавство складається лише з двох основних галузей — історії й теорії. УЛЕ так його й визначає (“Літературознавство — наука про худож. Літературу... яка об’єднує дві провідні галузі: історію л-ри і теорію л-ри”). Очевидно, на цих параметрах сформувалося поняття “академічне літературознавство” як наукове, що й “постало після розгалуження літературної критики та досліджень історії літератури”⁵. У такому (“академічному”) значенні “літературознавство” ототожнюється з академічною “Історією...” як наукою. Визначальною особливістю цієї науки якраз і є те, що вона обов’язково спирається на теорію. Але на теорію спирається і літературна критика, та й сама теорія. Крім того, теорією керується (відповідно до теорії твориться) і література. Теорія, отже, виконує дві функції: як творити літературу і як її досліджувати (вивчати).

Специфіка теорії полягає ще й у тому, що вона, сформувавшись у процесі історії літератури, ніби зупиняється в часі, бо узагальнює лише те, що було до неї, розробляє і формулює “правила гри” лише на основі минулої практики. Але сама практика (творчість) постійно рухається. Тому що література як мистецтво — це завжди неповторність. Отож наступні покоління митців часто ламають усталені правила теорії (яка зупинилася в часі), розробляючи, творячи свої. Тим самим дають поштовхи до дальшого розвитку (вдосконалення) самої теорії. Все це фіксує літературна критика, яка йде по гарячих слідах практики або синхронно з нею. Вона судить (критикує) письменника не тільки на підставі усталеної теорії, а й враховує, як нею послуговувався сам письменник, з’ясовує, що в результаті виходило, судить (критикує) письменника за тими правилами, за якими він творив, узагальнює, доповнює, переінакшує на основі практики усталену теорію. Таким чином, виступає як співтворець (ба навіть творець) теорії. Тому, як знаємо, В.Белінський називав критику “движущейся эстетикой”. Ми могли би назвати її “рухомою” (“движимой”) теорією, бо рухається вона не сама собою, а завдяки рухові свого предмета — літератури. Але її можна назвати ще й “рухаючою”, бо вона одночасно рухає і сам цей предмет, впливаючи на нього синхронно, оцінюючи й переоцінюючи і предмет, і власні судження про нього, поводить, кажучи словами Франка, як “тямущий справоздавець”, а водночас і “кормачик”, котрий спроможний переорієнтувати письменника, визначати перспективи для його творчості, передбачати (прогнозувати) те, що буде (і навіть як буде).

Звідси питання, яке порушує Р.Гром’як: “...Що таке теорія літератури? Чи існує взагалі така наука, чи, може, маємо справу з безліччю “теорій” літератури в конкретно-історичному, національному розрізах?”⁶. Відповідь на це й дає природна специфіка теорії, а передусім її взаємодія з самою літературою. Вона глибше, предметніше розкриває і сутність самого академічного літературознавства, а також взаємозалежності й взаємодії між історією і критикою.

На відміну від літературної критики, історія літератури має справу тільки з тим, що вже відбулося. Тому вона керується (повинна керуватися) лише тією теорією, яка була чинна для конкретного історичного часу, може судити про явища лише в межах і на основі тих правил, згідно з якими (відповідно до яких) вони поставали. Історик літератури не мусить нічого змінювати, переінакшувати, — ні літературних фактів чи явищ, ні їхніх оцінок тодішньою літературною критикою. Тому завдання історика, мабуть, не в полеміці з попередніми критиками, не в коригуванні їх, і не

⁵ Літературознавчий словник-довідник. — К., 1997. — С. 20.

⁶ Гром’як Р. До питання про етичні виміри інтерпретації // СіЧ. — 2000. — №1. — С. 25.

в заповнюванні полишених ними лакун. Він повинен відтворити, "як було насправді" — і лакуни, і помилки критиків, але при цьому історик може (і повинен) з'ясувати, чому воно було саме так.

Якщо історик усе ж таки візьметься й справді "коригувати" помилки й "заповнювати лакуни" (а за певних обставин це належить і навіть треба робити!), то мусить поводитися обережно, аби не уподібнитися до критика, який уже з перспективи часу, "заднім числом" (можливо, й підсвідомо), намагався би впливати на минуле. Або зображатиме його не таким, "як було насправді", а таким, яким він хоче, щоб воно було. Подібне щось трапляється і нині, коли деякі автори, що претендують на роль інтерпретаторів історії, виступають фактично як критики, конструюють свої "власні" концепції. При цьому часто спираються беззастережно на модерні (чи й постмодерні) західні концепції і переносять їх на історію нашої літератури. От і виходить, що Шевченко — "міфотворець", що Франко — "не Каменярь", що чи не найголовнішою ознакою нашого модернізму була "сексуальність". За таких умов написати "Історію...", що повно й адекватно відтворила б те, "як було насправді", дуже проблематично.

Ще один важливий аспект. "Ключова засада для історії літератури, — каже В.Дончик, — що є предметом і об'єктом дослідження: постаті й твори; художні стилеві напрями й течії; визначальні, що проходять через усю історію літератури, проблеми, приміром, національної самоідентичності (як в "Українській літературній цивілізації" О.Пахльовської — проблеми мови й боротьби двох культур), чи літературний процес, що вважаю найвідповіднішим у нашому випадку, — де й постаті, й твори, і напрями, і проблеми, де тяглість і дискретність, рух і ретардації, забігання вперед і течії супротивні, річище й відгалуження, тексти й контексти, полілоґи художніх текстів і суспільних реалій. Історія літератури (в моєму уявленні) не "застигла", а "рухома" картина, це — історія літературного процесу". А звідси: "Образне означення академічної історії літератури, принаймні як я її бачу, — рухома нараційна енциклопедія" (12).

Отже, виходило би, для академічної "Історії..." питання повинно стояти не двозначно *чи — чи*, а лише однозначно: *предметом і об'єктом дослідження є літературний процес*. З усіма перерахованими ознаками.

Однак і тут постають свої нюанси. Передовсім треба уточнити й розрізнити саме поняття "предмет і об'єкт дослідження". Для історії літератури головним (найголовнішим) першочерговим предметом є сама література. А названі явища (постаті, твори, напрями й течії) — то окремі грані, окремі ланки (окремі об'єкти) цого предмету. Найнижчою (умовно), але найосновнішою ланкою (об'єктом), мавпевно, є літературні твори (і їх автори) як (знову ж умовно) одноразові (неповторні) акти. Вони мають свої, окремі історії. Кожен твір після появи на світ підпадає під суд синхронної з його появою критики, відтак одержує первісні критично-теоретичні тлумачення-оцінки, які ніби замикаються у певному (своєму) часі. Таким чином, історія літератури (як процесу) складається з окремих історій, окремих, замкнутих у певному часі ланок (творів і їх авторів), які водночас постійно розмикаються і продовжуються в подальшому, наступному критичному (і читацькому) сприйманні. Тобто, маємо дві грані процесу: з одного боку, твори, з другого, — критичне (читацьке) їх сприймання. Якщо твір (як одноразовий акт) залишається незмінним у принципі (таким, яким його створив письменник), то судження про нього постійно змінюються (можуть змінюватися) внаслідок наступних критичних оцінок і переоцінок. Звідси історія літератури як процесу — це ще й історія критичних суджень про літературу, під час яких, у процесі яких відбуваються (здійснюються) теоретичні обґрунтування всіх літературних явищ (шкіл, течій, напрямів тощо).

Інакше кажучи, історія літератури — це водночас історія критики і теорії літератури. При цьому треба враховувати, що кожен твір, віддаляючись від часу своєї першопояви, стає предметом уже не власне критики, а історії літератури. Тобто — того ж літературознавства. Таким чином, історія літературного процесу — це водночас ще й історія літературознавства, яке включає в себе ще один дуже важливий параметр. Він полягає в тому, що кожен твір має не тільки свою конкретну дату появи, а й місце, свої обставини, способи оприлюднення. Це значить, що кожен твір так чи так з'являється вперше на сторінках літературно-художніх видань (газет, журналів, альманахів, збірників). Тут же з'являються перші (й усі наступні) критичні судження про твір (оцінки й переоцінки). Звідси історія літератури — це ще й історія літературно-художніх видань, або, узагальнено, літературно-художньої (чи й дотичної до неї) журналістики, яка бере найбезпосереднішу участь у літературному процесі, так чи так його формує.

Ось такі аспекти літературного процесу й повинна би врахувати майбутня академічна "Історія...". Хоча на ці аспекти звертали увагу й раніше. Наприклад, у восьмитомній "Історії..." є окремі (вступні) розділи "Журналістика і критика" (т. IV), "Критика і журналістика" (т.V), "Літературно-художня періодика" (т.VI). Навіть в "Історії української літератури ХХ століття" (за ред В.Дончика) є заключний розділ "Літературознавство і критика" (хоча логічно і тут він мав би бути вступним). Та річ у тім, що ці розділи якимось "самозамикаються", бо аналізуючи літературний процес, автори ніби "забувають" і про журналістику, і про критику, зрештою, і про літературознавство. А тому годі зрозуміти, де саме, коли саме твір опубліковано вперше, хто, де, як і коли його оцінював і т.д. Ось, приміром, у літературному портреті "Володимир Винниченко" (Історія української літератури ХХ століття. — Кн. 1. — К., 1998) читаємо: "Першою публікацією, що з'явилася на сторінках "Киевской старины" 1902-го року, була повість "Сила і краса" (згодом прибирає назву "Краса і сила)". Далі сказано, що Винниченко "пише багато, друкується часто, молодим прозаїком цікавляться відомі літератори, популярні журнали й видавництва". Одряду — питання: коли "згодом", де саме "друкується", які саме "популярні журнали й видавництва"? Хто, де і як оцінював твори Винниченка, хто, як, де й коли їх "переоцінював"? Правда, серед "відомих літераторів" названо І.Франка, зацитовано його слова "І відкіля ти такий узявся?...". Далі наведено слова теж "відомого літератора" — М.Коцюбинського: "Кого у нас читають? — Винниченка...". Але де, коли, з якої нагоди їх сказано, невідомо. Зазначено лише, що це "загальновідома оцінка". Для кого "загальновідома"? І подібних "загадок", які змушують читача звертатися до інших джерел інформації, в усій цитованій "Історії" багато. Тому, сподіваймося, нова, академічна "Історія" висвітлить процес у єдності всіх його граней і стане справді "рухомою нараційною енциклопедією".

Ще один нюанс, який полягає в розумінні природи, специфічних функцій і завдань самої літератури. Від цього залежатиме практично все, в тому числі й визначення самого літературного процесу, і методів його дослідження, бо, як нагадує В.Дончик, "методи дослідження приховані в самому предметі". Коли, наприклад, визначимо літературу як вираження певних стилів, то й історію її бачитимемо як "історію стилів" (що маємо в Д.Чижевського). Коли приймемо формулу, що література — це передусім певні ідеї, то й історію відтворюватимемо як "історію ідей" (що маємо в С.Єфремова). Якщо визнаємо, що література — це "самодостатнє мистецтво" слова, призначене для "елітарного читача", і

¹ Історія української літератури ХХ ст. — К., 1998. — Кн. 1. — С. 252, 253.

вважатимемо, що “звичайний читач” його не розуміє і ставиться до нього “вороже” (як твердить П. Білоус у статті “Література — мистецтво елітарне”⁸), то матимемо одну “Історію”. Якщо ж визнаємо, що література — явище суспільне, а тому суспільно заангажоване, і “все, що робиться, робиться для людей, для якнайширшого загалу, а не для вузького кола експериментаторів” (як пише В. Сіренко у статті “Розгерметизуйтеся, поети. Загерметизовані задихаються”⁹), то матимемо дещо (або й зовсім) іншу “Історію”.

І таких “Історій” буде стільки, скільки буде розумінь специфіки (сутності, завдань) самої літератури. В кожному окремому випадку шукатимемо повноти й адекватності тим граням літератури, що їх ми визначили самі собі. І в кожному разі, якщо братимемо лише якісь окремі грані літератури, повнота буде неповною.

Останнім часом дедалі настійніше пропагується твердження, що література — це “самодостатнє мистецтво слова”, незаангажоване, незалежне від соціально-політичних чи якихось інших зовнішніх чинників. Таке твердження виходить не тільки від представників “постмодерністської” генерації, які ще не встигли “прописатися” в академіки, а й від літературознавців з уже доволі солідним академічним стажем. Ось, наприклад, Д. Затонський, пропонуючи свій “Негативний катехізис у дев’яти запитаннях і відповідях”, на кількох, здавалось би, переконливих прикладах пробує заперечити “пряму (чи ще точніше — “тиранічну”) залежність художніх процесів од соціальних, політичних, ідеологічних” і риторично запитує: “Хіба ще не стало ясно кожному, хто вже спромігся подивитися на буття неупередженим оком, що мистецтво й політику, мистецтво й ідеологію, навіть мистецтво й історію давно вже слід якось по-розумному *розвести*? Бо того не зробивши, так і не спроможемося пояснити, чому саме в годину політичного, державного та іншого занепаду мистецтво буває здатне набирати силу й повнитися шедеврами”¹⁰. І як остаточний присуд: “воно по-справжньому набирає сили тільки в ході *протистояння* державі та й взагалі будь-якій владі. А з цього випливає, що мистецтву взагалі протипоказане *служіння* — будь-кому: соціальному устрою, політичній системі, ідеологічній доктрині...”¹¹.

На перший погляд, усе начебто правильно. Але... Можна наводити такі ж переконливі приклади, коли “в годину політичного, державного та іншого занепаду” занепадало й мистецтво. І якщо всупереч занепадові все ж таки з’являлися шедеври, то не тому, що мистецький, художній процес (отже, й саме мистецтво) відокремлювався від процесів соціальних, політичних, тобто від політики й держави, а якраз тому, що мистецтво протистояло їм (“воно по-справжньому набирає сили тільки в ході протистояння державі та й взагалі будь-якій владі”). І вже це не дає підстав “розвести” мистецтво і політику. Бо саме протистояння — це також політика, а водночас — також служіння. Протистоячи державі чи владі, які призвели до “суспільного занепаду”, стали його причиною, мистецтво тим самим об’єктивно утверджує щось протилежне, якщо не іншу (не інакшу) державу чи владу, то позитивну ідею чи ідеал чогось, протилежного занепадові, навіть коли прямо про це не говориться. Тобто: шедеври і з’являються тоді, коли (нехай це звучатиме й парадоксально) мистецтво комусь (чомусь) *служить*...

Звичайно, після того абсурду, до якого було доведене “служіння” мистецтва за радянського часу, заперечення “служіння будь-кому” можна зрозуміти. Хоча там річ полягала в іншому, — у служінні саме ось такій державі і такій владі, такій

⁸ Літ. Україна. — 2000. — № 25/26.

⁹ Літ. Україна. — 2000. — № 19.

¹⁰ СіЧ. — 2002. — № 7. — С. 10. Тут і далі підкреслення наші.

¹¹ Там само.

політиці й такій ідеології... Тобто: мистецтво насильно служило *злу* й змушене було видавати його за *добро*. Тому треба говорити не про те, що “мистецтву взагалі протипоказане служіння будь-кому”, а про те, кому (чому) воно служить. Треба по-іншому поглянути на саме поняття *служіння*. Можливо, десь колись і настане така хвилина, коли література (як власне мистецтво слова) й справді не буде служити нікому, навіть “самій собі”, коли вона не залежатиме ні від кого (й чого), навіть від “самої себе”. Але маємо справу з історією, причому (і це – найважливіше!) конкретної – української літератури. А тому передусім мусимо визначити: що таке українська література, якою вона була (чим вона була) насправді протягом своєї історії.

Треба, напевно, виходити з того, що література кожного народу так чи так відображає (виражає) буття цього народу, що історія літератури кожного народу – складова загальної історії цього народу. Яким був народ, таким була і його література. А якою була література, таким був (ставав) і сам народ. Така взаємозалежність виявляється особливо, коли поглянути на неї якраз через призму державності.

У цьому зв'язку цікавим здається таке зауваження В.Дончика: “У політиці часто кажуть: “Захід одмовився від самого поняття національна держава”. Мовляв, дотепер українці не зуміли її побудувати, то вже й не варто заходитися, сучасний світ – це постіндустріальне, відкрите, громадянське суспільство” (7). Але поперше, Захід у минулому мав такі національні держави, і літератури Заходу так чи так пережили всі перипетії у стосунках з цими державами (звідти ж і бере приклади Д.Затонський). По-друге, якщо постіндустріальне суспільство і звільняє літературу від “служіння”, то навряд чи звільняє її від залежності. Та все це – на Заході... А як у нас? Якщо ми не побудували свою національну державу, то, виходило би, що й література не мала чому (кому) служити або протистояти? Насправді ж усе складалося інакше: не маючи своєї держави (а точніше – мавши її і втративши), українці опинилися під владою чужої держави. А тому вся їхня історія – це постійні протистояння цій, чужій державі, змагання за національне відродження, що було фактично змаганням за відродження своєї держави. Українська література не могла не реагувати на цей головний означальний фактор буття українського народу. Вона так само протистояла чужій державі, а водночас, тим самим так чи так *служила ідеї національного відродження, отже, ідеї утворення (відродження) національної держави*. І це складало найголовнішу ознаку української літератури, що вирізняє її з-поміж літератур інших народів.

В. Дончик не раз (і цілком слушно!) підкреслює потребу враховувати національні особливості літератури. Зокрема, коли застерігає проти бездумного “прагнення долучитися до новітніх західних філософсько-естетичних ідей”, що призводить до зневажання “особливостей національного розвитку”, коли запевняє, що традиційне, “це – той золотий запас, що повинен переходити від покоління до покоління, забезпечувати тяглість розвитку, зберігати в собі кодову енергію національного саморозвитку та духовної самобутності”, коли каже про потребу вносити “корективи” до загальних мірок “з огляду на національні особливості, які завше притаманні будь-яким літературним течіям”. Але не розшифровує, що слід розуміти під тими “національними особливостями”, які з них найвизначальніші й забезпечують оту “тяглість розвитку”. А коли в наведеній вище цитаті про “ключову засаду для історії літератури” упритул наближається до них, то якимось їх нівелює. Виходить, що “предметом і об'єктом дослідження” можуть бути або “постаті й твори”, або “художні, стильові напрями й течії”, або “визначальні, що проходять через усю історію літератури, проблеми, приміром, національної

самоідентичності (як в "Українській літературній цивілізації" О.Пахльовської — проблеми мови й боротьби двох культур)" (12). Але ж якраз ці проблеми — "самоідентичності", "мови й боротьби двох культур" — і були справді визначальними, проходили через усю історію нашої літератури, зумовлювали її тяглість. О.Пахльовська цілком логічно взяла за визначальні "проблеми мови й боротьби двох культур". Хоча самі ці проблеми — похідні, породжені саме бездержавністю українського народу.

О.Пахльовська не зробила тут якогось особливого відкриття. В такому контексті розглядав історію української літератури С.Єфремов. Виходячи з того, що історія літератури — це передусім історія ідей, він визначив як головну для української літератури ідею національного визволення. "Як знаємо, — писав історик, — з давніх часів народ наш утратив був політичну самостійність і разом з нею — спромогу розвиватись без перешкод національно. Через те власне елемент боротьби з тими чи іншими формами громадського ладу, а значить і визвольна ідея — раз у раз були домінантою в українському житті, одбиваючись і в письменстві". Тому "визвольно-національна ідея тягнеться... червоною ниткою через усю історію нашого письменства"¹². Підкреслимо особливо *національна*, а не тільки соціальна, як то приписують Єфремову, тлумачачи її ще й у "народницькому" розумінні (А Г.Грабович добачив тут навіть близькість до засоціологізованого радянського літературознавства!). Згідно з історичною тяглістю цієї ідеї, Єфремов ділив історію нашого письменства на три великі періоди: I. Доба національно-державної самостійності. II. Доба національно-державної залежності. III. Доба національного відродження.

А тому з'ясовуючи, "що є предметом і об'єктом дослідження", на перше місце треба ставити справді визначальну, що проходить через усю історію літератури, визвольну ідею — *ідею боротьби за свою державу*. Саме ця ідея трансформується й у проблему самоідентичності, й у проблему мови та боротьби двох культур, і, врешті (чи — насамперед), у проблему боротьби за право бути самій нації та її літературі. Нехтування цим фактором (мовляв, скільки можна про це говорити!) заганяє істориків у доволі складні колізії. В одній з них опинився, власне, вже Д.Чижевський, який у своїй "Історії..." спробував розробити "загальну схему розвитку української літератури", кладучи в основу передусім розвиток форми (стилі, жанри, мова). Хоча при цьому він у принципі й не відкидав категорії ідейності художньої літератури, вважаючи навіть, що "літературна практика залежить і від ідеології свого часу, і від соціальної структури суспільства", що "поруч проблем стилістики велику роль грають і питання ідеологічного розвитку"¹³, однак що конкретно стояло за цими означеннями, не пояснював.

У дещо подібній колізії опинився й В. Яременко. Як учасник згаданого "круглого столу", під час якого обговорювалася проблема періодизації української літератури ХХ ст., він дивувався, що Інститут літератури "не має навіть "робочої" схеми періодизації. Запропонований у новій 3-томній "Історії української літератури ХХ ст." за редакцією члена-кореспондента В.Г.Дончика розгляд процесу за десятиліттями і за родами літературної творчості створив тільки ілюзію повноти (понад 250 нових імен!?), а саму "Історію" перетворив у розширений довідник "Українські письменники ХХ ст.". Історії, в який уже раз, знову не вийшло..." (к.с, 60). Обговорення періодизації Яременко порівнював зі "спорудженням будинку з димаря, щоби випустити дим із закуреної проблеми. А насправді схема історії літератури має бути єдиною — від початків до сьогодення" (к.с, 60).

¹² Єфремов С. Історія українського письменства. — К., 1995. — С. 29.

¹³ Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). — Тернопіль, 1994. — С. 28–29.

Але пропонуючи таку “схему”, Яременко сам починає навіть не “з димаря”, а з “диму”, кладучи в основу періодизації “культурно-історичні епохи як хронологічно часові межі, в яких певні літературні явища зароджувалися, досягали вершинних здобутків і потім вичерпували себе” (кs, 61). Логічно виходило би, що “вичерпували себе” й самі “культурно-історичні епохи”, котрі, таким чином, самозамикалися в часі. А в результаті переривалася тяглість самого процесу. “Конспективно ця схема, — каже її автор, — виглядає так:

- Раннє Середньовіччя (до 988 р., себто до прийняття Християнства);
- Зріле Середньовіччя (988—1240 рр., т.зв. література Київської Русі);
- Пізнє Середньовіччя (1240—1454 рр., до взяття турками Константинополя, смерті останнього великого князя Київського Олельковича в 1471 р. і кінця історії Київської Русі);

- Література Ренесансу (сер. XV—80-ті рр. XVI ст.);
- Література Бароко (Раннє, до 1648 р., Зріле, 1648—1709 рр. Пізнє, до появи “Енеїди” І.Котляревського)” (кs, 61). В.Яременко пропонує “будувати схему історії літератури XIX ст. за культурно-історичними епохами”: література романтизму, реалізму, модернізму, який починається наприкінці XIX ст. і переходить у XX ст., що, своєю чергою, “має три культурно-історичні епохи”: модернізм, література соцреалізму і постмодернізм (кs, 61).

І тут усе начебто слушно. Але одразу постає ціла низка питань. Звідки ті “культурно-історичні епохи” взялися? Прийшли до нас з того ж Заходу? Чи породжені своїми, домашніми, чинниками? Якими саме? Від чого залежали, чим визначалися? Що їх пов’язує між собою? Якщо, наприклад, після “кінця історії Київської Русі” настала “література Ренесансу”, а за нею “література бароко”, де ці означення (Ренесанс, бароко) треба розуміти, очевидно, як “стильові явища”, то що з цього погляду було характерним для “раннього середньовіччя”? Які саме “певні літературні явища” тут “зароджувалися” (вже “зародилися”)? Чи був якийсь “ранньосередньовічний стиль” (якому досі не придумано назви)? Аналогічно й щодо “зрілого” та “пізнього середньовіччя”. Чи й тут були якісь “зріло-пізньосередньовічні стилі”? Далі, якщо “зріле середньовіччя” прив’язуємо до “літератури Київської Русі”, а “пізнє середньовіччя” обмежуємо “кінцем історії Київської Русі”, тобто ці дві епохи пов’язуємо з ідеєю державності (література Київської Русі = давньоукраїнської держави), її існуванням та її занепадом, то до чого “прив’яжемо” “раннє середньовіччя”, за якими ознаками маємо визначати (нехай також у дужках) саме “українську літературу”? Чи в цю “епоху” Київської Русі (як держави) ще не було? Так само і в наступні “епохи” — Ренесансу, бароко. Адже тоді Київської Русі як держави вже не було. А що прийшло замість неї? бездержавність? Отож зовсім логічно можна (навіть треба) до означення, наприклад, “Література Ренесансу (сер. XV — 80-ті рр. XVI ст.)” додати: так звана література української бездержавності (чи початків бездержавності). Іншими словами: якщо літературу двох попередніх епох пов’язуємо з державністю, то чому не робимо цього стосовно наступних епох?

До речі, подібне було й у першому томі (“Дожовтнева література”) двотомника “Історія української літератури” 1987 року. Тут після загального вступного розділу “Література Київської Русі (XI — перша половина XIII ст.)” йдуть розділи “Література другої половини XIII — середина XVI ст.”, “Література другої половини XVI — середини XVII ст.” і далі, аж до “Література кінця XIX — початку XX ст.”¹⁴.

¹⁴ *Історія української літератури*. — К., 1987. — Т. I. — С. 479.

Зрозуміло, за радянського часу пов'язувати літературу з українською державністю (бездержавністю) було "не прийнято" (а навіть небезпечно). Та й саму Київську Русь визначати як українську державу ніхто не відважувався. Сьогодні варто би переглянути саме поняття "Київська Русь", бо історично треба просто "Русь" — як давня Українська держава.

Але тут важливо з'ясувати, чи позначався такий чи такий стан державності (бездержавності) на сутності "культурно-історичних епох", на їх літературному наповненні, а відтак і на якості самої літератури, на тих же її стильових особливостях? Мабуть і таке питання риторичне. Отож, говорячи про "епоху Ренесансу", маємо з'ясувати, що тут у літературі і чому "ренесансувалося"? Де ті шедеври, які, згідно з концепцією Д.Затонського, мали би з'явитися, бо ж тодішня Україна переживала якраз оту "годину політичного, державного та іншого занепаду". Нарешті, як у цій "схемі" визначимо (назвемо) "епоху", що настала після появи "Енеїди" І.Котляревського? В.Яременко, нагадаймо, каже, що "логічно будувати схему історії літератури ХІХ ст. за культурно-історичними епохами" (кs, 61) і першою з них називає літературу романтизму. А може, "Енеїда" ознаменувала щось епохальніше?

Д.Затонський усе ж таки має рацію, якщо віднести його твердження до української літератури, — вона й справді набирала сили у протистоянні, тільки не будь-якій державі і владі, а тій, що запанувала в Україні після втрати власної держави і влади. Можливо, "Енеїда" якраз і започаткувала (чи — продовжила, з новою силою виявила) таке протистояння? Але не тільки це... Чи "козаки-троянці" випадково "Про Сагайдачного співали, Либонь співали і про Січ"?... Вдумливий тогочасний критик у цих словах міг би прочитати найголовнішу ідею твору, яка, зрештою, об'єктивно (автоматично) сама собою переходила з оригіналу: якщо Вергілій Еней після зруйнування Трої засновує нову могутню державу, то щось подібне мало би статися й в Україні після зруйнування Січі... І якби тоді хтось спромігся саме так прочитати "Енеїду" Котляревського, то поема постала би як перший у новій українській літературі твір виразного політичного (державобудівничого) спрямування. (Як мало би постати "Слово про Ігорів похід" у літературі Київської Русі). На жаль, ні тоді, ні пізніше такого відважного критика у нас не виявилось. Навіть С.Єфремов не спромігся по-іншому прочитати "Енеїду"... Десь у 30-х роках ХХ ст. спробував зробити це поет Є.Маланюк: "...Здавалось, Повстане з пеллу Троя українська й повернеться Еней — козак моторний — До батьківщини будувати Рим". Доречно би згадати підхід М.Яценка, запропонований у монографії "На рубежі літературних епох. "Енеїда" І.Котляревського і художній прогрес в українській літературі" (К., 1977). У цьому контексті слова В.Дончика про "заповнення лакун" виявились би цілком слушними.

Узявши вироблену наперед (запозичену в тої ж Європи?) схему періодизації за "культурно-історичними епохами", але відірвавши їх від конкретного стану нації (державності — бездержавності), тим самим випускаємо з уваги найголовніші означення, що характеризують українську літературу в цілому як власне українську та її конкретні епохи зокрема. А це, врешті, лише ускладнює, ба навіть заплутує періодизацію. Що й маємо в Д.Чижевського, за яким фактично йде В. Яременко. Нагадаймо, що Чижевський періодизував історію літератури за стильовими ознаками (I. Доба монументального стилю, II. Доба орнаментального стилю, III. Переходова доба, IV. Ренесанс та реформація, V. Бароко, VI. Класицизм, VII. Романтика, VIII. Реалізм, IX. Символізм). При цьому, однак, змушений був до кожної доби додавати "Екскурси", в яких пробував стильові явища зумовлювати національними особливостями літератури, розвитком національної свідомості

народу. Так, “Експурс III” він називає “Література “національного відродження” (беручи все ж таки це означення в лапки). Але в чому суть “національного відродження”, які його передумови, що спонукувало націю відроджуватися, — на всі ці питання в Чижевського чіткої відповіді нема. Саме це “національне відродження” зводиться в нього фактично до того ж “культурництва”. “Історія...” Чижевського обривається на “добі Романтики”. Сам він зазначав: “Закінчуємо виклад історії літератури в цій книзі романтикою. Література доби реалізму та модерних пореалістичних течій дуже широка і вимагатиме книги такого ж обсягу, як і ця”¹⁵. Але такої книжки він так і не написав... Чому?

Щоправда, В.Яременко каже, що, “поклавши в основу культурно-історичну епоху як методологічний принцип, єдиний для всіх, кожен може писати історію літератури за її суспільною функцією, за стилем”, навіть за “типом мислення”. Одначе при цьому “вихідна й методологічна теза — обов’язкова і єдина для всіх — література є мистецтво слова” (кs, б1). Але якщо “кожен може писати історію літератури”, як йому заманеться, то це, своєю чергою, веде, знову ж, до безлічі “Історій”, і кожна з них відбиватиме лише якусь одну грань історії літератури. Отже, буде також неповною. По-друге, література — мистецтво слова (це аксіома!), отож неодмінно постане питання: про що це мистецтво? Тим більше, якщо конкретизуємо визначення: українська література є мистецтво українського слова. А тому якщо великодушно все ж дозволяємо кожному писати історію літератури і за її “суспільною функцією”, то на перше місце (або замість цієї функції, за якою “Історію” досі у нас здебільшого й писали) повинні поставити функцію національну, в основі якої упродовж віків була (і залишається по сьогодні!) *ідея національного — політичного — державницького відродження*. Це не означає, що треба шукати її пряме вираження в літературі. Важливо, що від рівнів цього відродження, від того стану, в якому перебувала нація, залежали якісні (та й усі інші) рівні літератури як власне мистецтва слова (зокрема — поява чи відсутність шедеврів)...

У всякому разі, маємо дві концепції. Якщо нова, академічна “Історія...” і справді візьметься оприятити “великий синтез” усіх досліджень історії, то доцільно би згрупувати їх за цими основними концепціями. Якій з них віддати перевагу? Чи на їх основі виробити ще якусь, котра їх розумно об’єднає? Ось це й повинен вирішити “академічний колектив” як “колективний розум”. Якщо він усе ж таки наважиться піти за концепцією Єфремова, то в основу періодизації літературного процесу і можна би покласти ідею національного відродження як основний фактор усієї нашої історії. Нагадаймо, що на цей принцип спирався й М.Грушевський. У своїй “Історії української літератури” він вводить поняття “перше національне відродження”, що припало на другу половину XVI — початок XVII ст. Літературні здобутки його, на думку історика, виглядали “зовсім скромно”, проте воно виявилось першим політичним і державотворчим, бо завершилося утворенням (чи відродженням) української державності. Воно проіснувало недовго, й за ним настала Велика Руїна. Проте ідея відродження не зникає безслідно. Перше відродження стало “вістуном будучого відродження”, що почалося наприкінці XVIII ст. з появою “Енеїди” і тривало протягом XIX ст., але вже тільки як культурне відродження.

За радянського часу ця концепція була знехтувана й забута. Про “відродження” як фактор національної історії ніхто й не згадував. У всіх радянських “Історіях літератури” немає навіть самого поняття “національне відродження”. Почали

¹⁵ Чижевський Д. Історія української літератури... — С. 29–30.

говорити про нього щойно після краху Радянського Союзу. Здійснено спроби пов'язати з ним і періодизацію літературного процесу. Так, у підручнику з 1992 року "Історія української літератури (перші десятиліття ХІХ століття)" вже є вступний розділ "Становлення нової української літератури в контексті національного відродження народу". І хоча це відродження тут зведене фактично лише до традиційних протестів проти самодержавно-кріпосницької системи, до загострення класової боротьби або, в ліпшому разі, до того ж культурництва¹⁶, проте вже сама постановка проблеми виглядає новаторською.

Спробу пов'язати періодизацію літературного процесу з відродженням маємо й у згаданій "Історії української літератури ХХ століття". Хоча ця спроба тут якась не до кінця усвідомлена. Можливо тому, що не до кінця усвідомлена сутність самого відродження як безперервного процесу. А в результаті й періодизація уподібнюється до споруди з "диму", який тут же й розвіюється. Нагадаймо, що у "Вступі" до першої книги (вид. 1993 р.) значилися "такі три етапи (чи підперіоди)": "перший — цілковито охоплює процес після 1916—1917 рр., але тою чи іншою мірою — і попереднього півторадесятиліття; другий — 1940—1950 рр., і третій — 1960—1980 рр.". Тут же застережено: "Певною даниною застарілим підходам у цій праці є початкова ("жовтнева") точка відліку; поза сумнівом, що надалі новітній період історії літератури (термін "новітній" тільки-но зараз набуває визнання) відкриватиметься по-іншому — безпосередньо на рубежі нашого віку, і історія української літератури ХХ століття поставатиме в єдиному потоці, не поділеному штучним хронологічним кордоном"¹⁷. Та ось з'явилося друге видання цієї "Історії..." (як підручник, у двох книгах), і в "Передньому слові" до першої книги ці "три етапи" чомусь зникли. Натомість сказано: "У періодизації літературного процесу автори виходили з того, що визначення основного періоду як періоду ХХ ст. не викликає сьогодні сумнівів у дослідників, його межі: кінець ХІХ — початок ХХ ст. і кінець ХХ ст... Що ж до підперіодів, то в праці беруться до уваги сам перебіг літературного процесу з його зовнішніми й внутрішніми чинниками й складниками, піднесеннями й спадами, спалахами й згасаннями, — характерні кванти руху літератури. Помічено, що в ХХ ст. українська література проходила через кілька своєрідних циклічних етапів зародження й відмирання (точніше, винищення)"¹⁸.

І хоча автори перенесли відлік цих етапів до початку ХХ ст., проте й далі висить над ними ота "жовтнева точка" як початкова. Фактично від неї й починається відлік "циклічних етапів", яким, однак, бракує чітко окресленого провідного наскрізного об'єднавчого фактора, а головною ознакою їх є "нищення" літератури, що його чинила та ж держава і влада: "Так, започатковане в першій чверті століття, зокрема після революційних соціальних і національних катаклізмів, Відродження української культури стало розстріляним Відродженням, і на кінець 30-х років жанрово-стильова, формальна різноманітність попереднього десятиліття була зведена до єдиної соцреалістичної "ноти", назагал вимальовувалася похмура картина ідеологічного диктату..."¹⁹. Далі сказано, що "патріотична хвиля, спричинена боротьбою проти фашизму в 1941—1945 рр., і певною мірою навіть національно-патріотичне піднесення того часу зумовило літературне пожвавлення, що було закріплене цілим рядом художніх досягнень. Але вже відразу по ній почалися погромні кампанії..."²⁰. Нарешті: "Відомий бурхливий сплеск у

¹⁶ Див: *Історія української літератури (перші десятиліття)* / За ред. П.П.Хропка. — К., 1992. — С. 9—46.

¹⁷ *Історія української літератури* / За ред. В.Дончика. — К., 1993. — Т. 1. — Кн. 1. — С. 7.

¹⁸ *Історія української літератури* / Під ред. В.Дончика. 2-е вид., доп. — К., 1998. — Кн. 1. — С. 10—11.

¹⁹ *Там само.* — С. 11—12.

²⁰ *Там само.*

літературному процесі кінця 50–60-х років, безперечні художні здобутки... належать шістдесятникам. Проте і цього разу одне з українських відроджень мало сумний, хоча вже й традиційний фінал... знову — репресії, арешти, концтабори ГУЛАГ'у”²¹.

Така розмито-описова “періодизація” одразу викликає низку запитань-застережень: що означає “одне з українських відроджень”? Скільки їх було до нього? З яким відродженням пов'язаний початок століття? Адже те, що стало “розстріляним”, було “започатковане... зокрема після революційних соціальних і національних катаклізмів” (тобто після подій 1917 року?) і чи воно зводилося лише до “відродження української культури”? Нарешті, як визначимо те, що відбувалося після 50–60-х років? Нагадаймо, що у першому виданні цей етап окреслено як “1960–1980 рр.”.

Нечіткість періодизації літературного процесу призводить до нечіткості структури самого процесу, що відбилося у двох вступних розділах “Літературно-мистецьке життя” і “Художній процес”. Складається враження, що їх автори (І.Дзюба та Ю.Ковалів) не усвідомлюють, про що мають говорити, і чи ці розділи в такій формі тут узагалі потрібні. Нарешті, “Історії...” бракує чіткості в розумінні самого поняття “українська література ХХ століття”. Що це за феномен як “єдине ціле”, яке постає в “єдиному потоці, не поділеному штучними хронологічними кордонами”²²? А може, воно все ж таки було поділене самими умовами існування, тими подіями, що відбувалися протягом століття?

Цікавими з цього погляду здаються міркування М.Наєнка: у статті “Методологічні візії, дискурси і перспективи на межі століть” у ХХ столітті “треба розрізнити щонайменше чотири українських літератури. Зокрема: “література соцреалістична (перша), література опозиційна до неї у материковій Україні (друга), література українського зарубіжжя (третья) і література пострадянська (четверта). Хоча М.Наєнко тут же сумнівається, чи “це різні літератури?”. І відповідає: “Мабуть, ні. Вони різні лише за духовною заангажованістю, а предмет художнього осмислення в них один-єдиний: українська людина як частина світового космосу, або, кажучи модніше, як інтертекст”. Як єдина, ця література постає щойно тепер, коли “перебиті радянською псевдонаукою хребці тих літератур нині, здається, почали активно зростатися, і стає очевидним, що нарешті треба мати справу з літературою єдиною”²³. Дещо подібна думка прозвучала і в статті Р.Кухарука “Література єдиного потоку”: “Властиво, маємо запропонувати концепцію літератури єдиного потоку без жодних поділів — на покоління, ідеологічних, естетичних, світоглядних”. І далі: “Час припинити поділ української літератури на радянську й антирадянську — будь-який правдивий високохудожній твір, перетканий українським духом, — антирадянський”²⁴.

У цих міркуваннях також ніби є своя логіка. Проте вже саме означення “антирадянський” вказує на існування протилежного — “радянський”. І від того, що припинимо “поділ”, “радянська” література нікуди не подінеться. Тому обов'язок “академічного літературознавства” сказати, “як було насправді”. А насправді в межах століття було фактично дві літератури. Одна — якраз була “радянська” (“соцреалістична”). Хронологічно вона не перша, але протягом майже сімдесятиліття — визначальна. Принаймні так її трактували “радянські літературознавці” (в тому числі й “академічні”).

²¹ Там само.

²² Там само.

²³ Літ. Україна. — 2001. — № 5.

²⁴ Літ. Україна. — 2002. — № 40.

“Українська радянська література” (або “Українська пожовтнева література”) з’явилася внаслідок перемоги “великого жовтня” і встановлення радянської влади та радянської держави. Найбільша “заслуга” цієї влади перед літературою полягала в тому, що вона позбавила її найголовнішої умови — свободи. Свободи самовираження, а в тому числі (чи й передовсім) національного самовираження. Тому означення “радянська” якнайточніше відображає сутність цієї літератури — як одержавленої, поставленої (прямо, відверто, грубо) на службу державі. А точніше — на службу партії. Тому “радянська” — відверто партійна, а ще точніше — однопартійна. Це позначилося не тільки на змісті, на ідеях, й такою ж мірою на художніх якостях літератури як мистецтва слова. Основи такої літератури закладено було ще у “знаменитій” ленінській статті “Партійна організація і партійна література”, але почала вона творитися після “перемоги жовтня”. Звичайно, не одразу, а поступово, але з наростаючою потугою. Цьому сприяли “партійні документи”, що з’являлися протягом 20-х років. Вони свідчили про постійне втручання партії в літературу й в усі доколелітературні події, внаслідок якого партія встановила контроль над усім літературним процесом, включила літературу як потужний фактор у “будівництво соціалізму”. Етапи (періоди) цього “будівництва” визначали й періоди “радянської літератури”. До речі, їх також було три: 1. Література періоду боротьби за перемогу соціалізму в СРСР. Розвиток і утвердження соціалістичного реалізму (1917—1934); 2. Література періоду перемоги соціалізму в СРСР та подальшого утвердження соціалістичного реалізму (1935—1958); 3. Література періоду розвинутого соціалістичного суспільства і нового етапу в розвитку соціалістичного реалізму (1959—1975). Таку “періодизацію” визначала міністерська програма з курсу “Українська радянська література...” (1976). Її дотримувалися (з деякими варіантами) й усі тодішні “Історії”. В цій періодизації стосовно власне “радянської літератури” була своя логіка, зумовлена справжньою сутністю “радянської літератури”.

Але поряд з “радянською” в межах століття творилася ще одна — властиво “нерадянська”, яка складається з кількох частин. По-перше, література початку століття (якщо ми й справді ведемо її відлік із цього початку, а не з “жовтневої точки”). Ця література була “нерадянською” за часом творення. Найголовнішою її ознакою була свобода (нехай і відносна) творчості. Однак “нерадянська” творилася й за “радянського” часу — як опозиційна, альтернативна до “радянської”, тобто як “антирадянська”. Спочатку письменникам, можливо, здалося, що “жовтнева революція” і “радянська влада” відкрили перед ними справжню свободу творчості (це позначалося на розмаїтті структури літературного процесу, в наявності різних літературних угруповань, їхніх видань)). Та коли такі сподівання не справдилися, далі “нерадянська” вже виступала як опозиційна, як література протистояння, — спротиву вже не тільки до самої “радянської літератури”, а й до (і це дуже важливо!) “радянської влади” й “радянської держави”. Хоча протест далеко не завжди виражався відкрито. Проте якраз ця література спромоглася дати якщо не шедеври, то принаймні твори високої художньої проби, що різко контрастують з продукцією власне “радянської літератури”. Поряд із нею творилася ще одна “нерадянська” — за межами України як емігрантська. Вона була здебільшого відверто антирадянська, дала так само чимало творів високої художньої вартості.

Нарешті, ще одна “нерадянська” — після розвалу СРСР, знову ж за часом творення, коли власне “радянська” перестає існувати як явище. В повному обсязі стає доступним усе, що було заборонене або сфальшоване. До літератури повертається головна її умова — свобода творчості. Саме цю літературу можна

усвідомлювати як єдине цілісне явище. Хоча, як бачимо, і тут є свої колізії. Та про це скажуть наступні історики, можливо, наприкінці ХХІ ст. Сучасні (сьогоднішні) історики повинні розібратися зі століттям ХХ.

Якщо продовжити концепцію М.Грушевського (чи, можливо, Грушевського – Єфремова), то можна би сказати, що у ХХ ст. відбулося Третє Національне Відродження, котре, на відміну від попереднього – культурного, стає політичним і державотворчим. У межах століття його (як процес) можна поділити на окремі часові відрізки (періоди), які заокруглено вкладаються у двадцятиліття. Схематично вони могли би виглядати так:

I. 1900–1910-ті роки (до 1920 р.) як перший період, або Перше (у межах століття) національне відродження, яке починалося з появи перших за всю українську історію політичних партій, що уже прямо ставлять питання про державність, і завершилося утворенням (відродженням) Української Держави – УНР, яка, однак, внаслідок “більшовицького перевороту” зазнає поразки. Проте сама ідея державності не зникає. Вона ніби роздвоюється, – продовжується в еміграції, а водночас – реалізується (в результаті того ж “перевороту”) на інших засадах у формі іншої “держави” – УРСР. Таким чином, починається черговий період національного відродження, який також можна окреслити двадцятиліттям:

II. 1920–1930-ті роки (або простіше 20–30-ті) як Друге національне відродження, котре також було державотворчим (а не тільки “Відродженням української культури”, як визначено у згаданій “Історії української літератури ХХ століття”). Невдовзі виявилось, що воно було фальшивим, спотвореним і врешті стало розстріляним. І розстрілювали не просто українську культуру, а саму ідею українства, ідею української справжньої державності. Проте й цього разу ідея відродження не зникає. Те, що в “Історії...” названо “патріотичною хвилею, спричиненою боротьбою проти фашизму”²⁵, “національно-патріотичним піднесенням”, було фактично черговим національним відродженням, яке також можна окреслити двадцятьма роками.

III. 1940–1950-ті (40–50) роки як Третє національне відродження. Воно заявило про себе відновленням УНР, що сталося в окупованому фашистами Львові 30 червня 1941 року, спробами державотворення в інших містах України. Певні прояви його були й за умов радянської тогочасної дійсності. Дуже скоро, однак, і це Відродження було задушене. Проте його ідея і цього разу не вмирає. Вона пробуджується після “десталінізації”, під час хрущовської “відлиги”, у формі шістдесятництва, коли здійснюються спроби бодай реформувати систему, надати їй “людського обличчя” (“соціалізм з людським обличчям”). Відродження вступає у черговий етап, що також окреслюється двадцятьма роками:

IV. 1960–1970-ті (60–70) роки як Четверте національне відродження, що так само стає задушеним, репресованим. Цього разу, однак, воно не тільки не завмирає, а наростає з новою силою і переходить у нову, завершальну (у межах століття) фазу.

V. 1980–1990-ті (80–90) роки як П’яте національне відродження, що завершилося утворенням (відродженням) Української Держави. Воно триває й сьогодні.

Така схема перебігу (процесу) національного відродження в межах століття – від перших проблисків ідеї державності на зламі ХІХ–ХХ століть до утворення й розбудови суверенної Української держави на зламі ХХ–ХХІ століть – потребує конкретнішої деталізації кожного періоду, де були свої піднесення – спади –

²⁵ *Історія української літератури ХХ ст.* – К., 1993. – Кн. I. – С. 6.

піднесення. Вона допоможе визначитися і в періодизації літературного процесу. Його також можна поділити на окремі відрізки, що вкладаються у двадцятиліття, під час яких відбувалися події справді доленосні для самої літератури, — вона або залежала від політики, влади, держави, служила їм, або протистояла (чи намагалася протистояти), або не служила (намагалася не служити) нікому, а бути лише самодостатнім мистецтвом слова. В ній зароджувалися й утверджувалися певні, відповідні духові часу ідеї, формальні (жанрово-стильові, мовні) засоби й способи їх вираження. І навпаки, література так чи так впливала на саме відродження. Аналіз такої взаємодії допоможе нам зрозуміти й пояснити чимало явищ, на які досі ми не звертали уваги або тлумачили однобоко, ба навіть тенденційно, спотворено.

Це можна побачити вже на прикладі першого — початкового періоду (чи етапу), який раніше (за “радянського часу”) названо було як “кінець XIX — початок XX століття” (до “жовтневої точки”). Сьогодні його (нехай умовно) можна би визначити як період Першого національного відродження і чітко окреслити двадцятьма роками. Головною загальноновизнано літературною (стильовою) ознакою цього періоду є модернізм, який прийшов до нас із Заходу. Але поряд із цим у дію вступав і свій потужний національний фактор. І не тільки суто літературний, а й значною мірою (або й передусім) зовнішньополітичний, — національне відродження, яке з культурного в попередньому столітті ставало політичним, державницьким. Тобто модернізувалося. А це змушувало модернізуватися й саму літературу. Ставало очевидним, що писати далі так, як писали впродовж XIX ст., вже не можна. Не всі письменники усвідомлювали таку політичну причину. Скажімо, той же М.Вороний (як перший теоретик українського модернізму) намагався відокремити літературу від політики. Робили це практично й молодомузівці. Невдовзі, однак, життя вносило свої корективи. І коли постало питання бути чи не бути нації, поборники “чистого мистецтва” активно включаються у процес відродження. Десь на цьому ґрунті зродилося таке явище, як “стрілецька поезія”.

І коли у процесі відродження наставали перебої, спади, чи, навпаки, піднесення, то література швидко реагувала на них, що можемо простежити хоч би на прикладах нашого символізму. Зокрема Олександра Олеся, а найпоказовіше Павла Тичини. Його “Сонячні кларнети” — це ж бо символічне відображення подій нашого Відродження — української національно-визвольної революції. Не було б цієї революції, — не було б і “Сонячних кларнетів”. Отже, не було б і такого явища, як “кларнетизм”, який, до речі, В.Яременко відносить до одної з ознак “епохи модернізму”. Так само, якби не було “великого жовтня”, не було б і збірки “Замість сонетів і октав”, та й багато чого іншого. Вся література наша XX ст. виглядала би зовсім інакше (зрештою, як і сама наша нація!). Неврахування цих факторів призводить до того, що багато явищ і досі залишаються невитлумаченими, або витлумачення їх не відповідає тому, “як було насправді”.

Стосується це зокрема й літературного портрета П.Тичини в “Історії української літератури XX століття”, з якого годі зрозуміти, якій же революції Тичина сказав “рішуче так”. Спочатку виглядає, що українській національно-визвольній революції, бо його перша збірка “за всім своїм духовно-образним ладом являла світлу вість про грядуще національне відродження народу”, а завершальний твір цієї збірки — “сповнену пафосу національного відродження (більше того — другого народження нації!) поему “Золотий гомін” автор написав незабаром після того, як

Центральна Рада й Всеукраїнський військовий з'їзд проголосили...відновлення... державності України". Саму ж "велику жовтневу соціалістичну" названо (у виданні 1998 р.) "жовтневим переворотом". Далі, однак, виявляється, що "гіркі інвективи поета адресовані... і революції і контрреволюції... Але... головну дискусію поет веде саме з революцією". А в поезіях збірки "Плуг" П.Тичина уже "сказав рішуче "так" революції, її соціальним і національно-визвольним ідеалам ("Плуг", 1920). Нарешті, вся збірка "Плуг" "об'єднана думкою про народність соціальної революції і про домінуюче значення її творчих, культурно-будівничих завдань"²⁶. То про яку ж революцію йдеться?

Найпарадоксальніше, однак, те, що твори, в яких Тичина каже оте "рішуче так", автор літературного портрета Л.Новиченко трактує як "вершинні досягнення" творчості поета. Можна би подумати, що він лише "адекватно" відтворює те, "як було насправді", тобто, як писали про Тичину всі радянські тичинознавці (а насамперед сам Новиченко). Але насправді ж було ще одне "насправді". Якраз звідси починалося те, що апокаліптично пророче "запрограмував" сам собі Тичина у збірці "Замість сонетів і октав". Вона відкривалася віршем, у якому було "прокляття всім, хто звіром став", а закінчувалася рядком "Хіба й собі поцілувать пантофлю папи?". І першим таким "поцілунком" стала збірка "Плуг". Почалося те, що невдовзі Є.Маланюк назве "пофарбованою дудкою". Але про це в Новиченка не обмовлено жодним словом, так само як не згадано ті праці про Тичину (В.Барки, Ю.Лавріненка, В.Стуса), де й показано "як було насправді". Хоча сам Новиченко пробував переглядати свої оцінки у статті "Тичина і його час: незайві доповнення" (Рад. літературознавство. — 1989. — №3, 4), але свого "зачарування" тою, другою революцією він так і не позбувся. Головну причину трагедії поета він бачив лише у "чавунному тискові сталінізму", котрий був якраз наслідком отої "революції"...

Отож "нова "Історія..." повинна би виправити такі прорахунки.

Докладніше про це я спробував говорити у статтях "Павло Тичина: Тріумф і трагедія" і "Українська література ХХ століття: зміст, обсяг, періодизація"²⁷. Однак тепер, у зв'язку з підготовкою нової "Історії..." розмову варто би продовжити, ставлячи питання не тільки про "Історію", якої досі не було", а й про таку, яка потрібна нам сьогодні, котра допомогла би у "дзеркалі літератури" побачити самих себе, допомогла би відповісти на сакраментальне вже питання: що ж ми за народ такий? Чому й досі, вже у своїй, суверенній державі, на дванадцятому році її існування, визначальними залишаються ті ж проблеми національної самоідентичності, мови й боротьби двох культур? Можливо, якась частка провини за це падає й на літературу? І на її інтерпретаторів, минулих і сьогоднішніх? Можливо, ми надто передчасно прагнемо сепарувати літературу від політики й держави? Можливо, й наша держава сама сепарувалася від літератури якраз тому, що сепарується від неї література? Можливо, ще раз поглянувши на наше літературне минуле, дещо інакше глянемо й на наше сьогодення?...І на наше майбутнє?...

У цьому зв'язку слухними видаються слова І. Денисюка: "Створення науково виваженої концепції літератури і на її підставі підручника для студентів університету, який би виконував місію виховання "молодих духів" (І.Франко) — це надзавдання, складне й відповідальне"²⁸. Хоча тут маємо вже певні позитивні зрушення, про

²⁶ *Історія української літератури ХХ ст.* — 1998. — Кн. 1. — С. 104, 106.

²⁷ *Дзвін.* — 2001. — № 1; *Дзвін.* — 2001. — № 7.

²⁸ *СіЧ.* — 2002. — № 5. — С. 15.

що свідчить рецензований І.Денисюком підручник "Історія української літератури 70–90-х років ХІХ ст." (написаний колективом авторів за ред. проф. О.Гнідан), проте і в ньому є "лакуни". Одна з них стосується тлумачення постаті М.Драгоманова, який ще в 1881 р. (можливо, один із перших?) "висунув ідею необхідності української держави й викривав розбійницьку російсько-імперську ідеологію...". Отож, підкреслює І.Денисюк, "проблема національних поглядів у драгоманознавстві ще потребує вивчення". Так само як і проблема національних особливостей усієї нашої літератури.

Нарешті, ще одне. Якщо ми схильні переймати концепції зарубіжних авторів, то варто би звернути увагу на статтю Т.Денисової "Чи можна створити історію літератури в позаісторичну добу?". Відповідь на це питання авторка шукає у спробах американських дослідників написати "Історію американської літератури". Причому, здається, саме таку, якої там "досі не було". Серед розмаїття концепцій вимальовується та, для якої "критерієм відбору, як правило, є американська ідеологема (з часом сформульована як "американська мрія")... Фактично, саме "americannes" стає центральним поняттям усіх історико-літературних студій... періоду утвердження США на позиціях світового лідера"²⁹. Видається, пошуки американських істориків могли би стати повчальними і для нас...

А тому всі названі аспекти проблеми варто обговорити докладніше ще перед написанням нової академічної "Історії...", щоби потім не було підстав для докору: "Історії, вкотре вже, знову не вийшло..."

То якою ж буде НОВА "ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ"?

м.Львів

²⁹ Січ. – 2001. – № 9. – С. 27.

Петро Іванишин

НАЦІОНАЛЬНО-ЕКЗИСТЕНЦІЙНА МЕТОДОЛОГІЯ: ГЕРМЕНЕВТИЧНА АКТУАЛІЗАЦІЯ

Проблема написання нової історії української літератури – це передусім проблема методологічної бази. В 1997 р. М.Жулинський, осмислюючи концептуальність "національної самоідентифікації" та утверджуючи вагомість "національного фактору, або ширше – націоналізму", писав: "Україна сьогодні стоїть перед великою і важливою проблемою: як відновити, як відтворити цілісну картину національного образу культури, як набути свою, національну, цивілізаційну ідентичність?". А ще в 1924 р. в передмові до "Основ української літературно-наукової критики" Л.Білецький одне зі своїх завдань формулює так: "...на перше місце висунути наукові ідеї та методологічні принципи українських учених, з'ясувати їх значення не лише в українській науці, але взагалі, й цим дати зрозуміти нашим молодим сучасним і майбутнім ученим, що перш аніж наслідувати

¹ Жулинський М. Національна культура за умов формування нової суспільної солідарності в Україні // Сучасність. – 1997. – №1. – С.68.