

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка

На правах рукопису

ПАВЛИЧКО Соломія Дмитрівна

Теоретичний дискурс українського модернізму

Спеціальність 10.01.06 - теорія літератури

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового
ступеня доктора філологічних наук

Київ - 1995



Дисертацією є рукопис.

Робота виконана у відділі теорії літератури Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України

Офіційні опоненти: доктор філологічних наук, чл.-кор. НАН України	НАЛИВАЙКО Д.С.
доктор філологічних наук	ГРОМ'ЯК Р.Т.
доктор філологічних наук	КЛОЧЕК Г.Д.

Провідна організація - Київський університет ім.Т.Г.Шевченка

Захист відбудеться -19- грудня 1995 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 01 24 02 при Інституті літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України (252601, Київ-1, вул.Грушевського,4).

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України

Автореферат розіслано -13- листопада 1995 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради

М.М.СУЛИМА

ЛННБ ім. В. Стефаніка
АН України

Якщо оглянути українську літературу ХХ століття, може здатися, що маємо справу з літературою без модернізму. Або з немодерною літературою немодерної нації. У ній немає постатей, співмірних за масштабом з Джеймсом Джойсом чи Альбером Камю, або руху, аналогічного "Молодій Польщі" не за назвою, а за внеском у національну літературу.

Водночас у численних працях, переважно статтях, словом "модерніст" (тим самим терміном, що його вживають для означення і Джойса, і Камю, і "Молодої Польщі") називаються десятки українських авторів, ще більшої кількості приписуються "елементи" модернізму. Як правило, ці означення не розшифровуються. Складається враження, ніби в уяві критиків існує певна концепція чи теорія модернізму, котра настільки очевидна, що навіть говорити про неї не варто. Немає сумніву, що між модернізмом Джойса і модернізмом "Молодої Польщі" небагато спільного. Ще менше спільного між ними й українським модернізмом, якщо припустити, що він справді існував.

На захист того факту, що він існував, можна навести численні висловлювання Ольги Кобилянської, яка називає себе прихильницею модернізму. І за, і проти модернізму чи "модерни" регулярно висловлюється Леся Українка. Вороний признається Єфремову, що прагне створити "щось *modern'e*", про модернізм "Молодої Музи" пише Петро Карманський у своїх спогадах про українську богему, Павло Богашкий у своїх спогадах про "Українську Хату" називає "так званими модерністами" хатяні¹. У двадцять роки модернізм активно розвінчують комуністичні критики і науковці. Модерністом називає себе Ігор Костецкий. Модернізму в часи Мистецького Українського Руху прагне Юрій Косач, про модернізм зі скепсисом теоретизує Віктор Петров, проти модернізму з пафосом бореться колишній "молодомузівець" Остап Грицай. Пізніше модерністом "шістдесятників" називають Ігоря Калинця. Поети Нью-Йоркської групи декларують себе першими справжніми модерністами, очевидно у порівнянні з попередніми, несправжніми. Нарешті, найсучасніше покоління письменників, яке дебютувало в часи останнього національного "вдродження", сміливо (або бездумно) називає себе постмодерним.

Повіривши тим, хто в різні часи називали себе модерністами, академічні вчені і критики або боролися проти "модернізму" з його "елементами", або, рідше - захищали його. Отже, в літературознавстві та критиці інтерес до модернізму впродовж століття то спалахував, то згасав. Теперішній момент - черговий спалах, який можна пояснити не тільки тим, що в Україні це вже дозволено, (українським авторам, які опинилися на Заході, це було дозволено завжди, а результатів виявилось обмаль), але й типовим для кінця кожного віку світовідчуттям, яке спонукає до огляду минулих ста років, до їх оцінки, а часто

¹ Богашкий П. Українська Хата. Київ, 1909-1914 (спогади). - Нью-Йорк, 1955. - С. 1.

й переозічки. Так було наприкінці ХІІІ ст., так завершувався ХІХ вік, так завершується і ХХ-ий. Фінал українського ХХ ст. здається не менш болісним і драматичним за свою інтелектуальною проблематикою, ніж фінал попереднього ХІХ-ого. І крім того, два fin de siecle мають принаймні одну спільну проблему: модерність нації і модерність культури. Хоч і не завжди названі прямо, ці проблеми знову стоять у центрі культурного дискурсу "нашого" часу. Усіма цими факторами і визначається актуальність дослідження.

Якщо говорити про сучасне академічне літературознавство, то, з одного боку, воно відзначається посиленням інтересом до модернізму, з другого, відсутністю серйозних узагальнень на цю тему. Уже більш-менш традиційно поняття "модернізму" прикладають до творчості письменників рубежу віків та десятиліття до Першої світової війни. Можливий модернізм двадцятих років ще по суті не ставав предметом дослідження¹. Про Мистецький Український Рух, як і про Нью-Йоркську групу, з погляду модернізму не написано жодної серйозної праці.

Дискусія кількох американських та канадських літературознавців українського походження (Д.Струка, М.Тарнавського, О.Ільницького) в журналі "Harvard Ukrainian Studies" за 1991 рік скоріше поставила проблеми, ніж розв'язала їх. В корективах до дискусії Г.Грабович виступив проти вузького трактування українського модернізму, запропонованого її учасниками, підкресливши на завершення: "...я вірю, що український модернізм... має розумітися як концепція, яка визначає одночасно період і стиль, з рухомою, а не застиглою системою тем і, передовсім, цінностей і артистичних прийомів. Треба так само зрозуміти, що з причин самої динаміки української літературної культури український модернізм був насправді значно слабшим за, скажімо, польський модернізм із-за стриманості і плутаності початкового дискурсу на предмет модернізму"². Дослідник пропонує гіпотезу, за якою український модернізм насправді включає значно більше число авторів, ніж ми звикли бачити, і висловлюється за необхідність створення нової, гнучкішої й історично зорієнтованішої моделі модернізму.

¹ Канадський дослідник М.Шкандрій, щоправда, назвав свою книжку "Модерністи, марксиста і нація. Українська літературна дискусія 1920-их" (Shkandrij M. Modernists, Marxists and the Nation. The Ukrainian Literary Discussion of the 1920s. - Edmonton, 1992), однак у самому тексті про можливих модерністів цього періоду не згадується. Можна лише здогадуватися, що автор має на увазі довоєнних модерністів "Молодої Музи" й "Української хати".

² Grabowicz G. Exorcising Ukrainian Modernism. - Harvard Ukrainian Studies. - Vol. XV. n.3-4. Dec. 1991. - P.281.

Тим часом українське літературознавство у 1991 році, з одного боку, ще розглядало процеси початку ХХ ст. під малоперспективним кутом зору збагачення реалізму¹, з другого, М.Ільницький, Вал Шевчук, Т.Гундорова та ін. пробували сформулювати своє розуміння модернізму як окремої, опозиційної до реалізму, естетичної системи рубежу віків. Таким чином, модернізм на початку 90-их рр. став однією з центральних наукових проблем і навіть своєрідною науковою модою.

Якщо дивитися на українську літературу ХХ ст. у цілому, постає не тільки запитання, був чи не був в українській літературі модернізм, але й скільки у ній було модернізмів. І якого змісту вони були?

Очевидно, що модернізми 10-х, 20-х, 40-х і 60-х мали свої специфічні дискурси. Водночас між ними існував зв'язок і певна тяглість естетичних завдань, художньої практики і теоретичної риторики, що можна довести на рівні інтертекстуальності.

Отже, модернізм - не група, не період, не школа і, тим більше, не художній напрямок, як от символізм, неоромантизм, імпресіонізм, що іноді останнім часом прагнуть доводити. Адже ці школи були настільки слабкими і нерозвинутими в галузі теоретичного обґрунтування власної художньої практики, такою обмеженою була сама практика, така навколо самих "ізмів" існувала плутанина², що іти шляхом теоретичної розбудови одного з них *post factum* малоперспективно.

Терміном "модернізм" в українській літературній історії позначені різні явища різних періодів, часто діаметрально протилежного змісту. Модернізм рубежу віків мав інші завдання і форми, ніж модернізм 1910-их років. Модернізм 40-их, з яким пов'язані імена кількох письменників еміграції, досить критично настроєний до попередніх модернізмів. А поети Нью-Йоркської групи взагалі прагнули відмежуватися від усіх, в тому числі модерних українських досвідів і традицій.

Отже, щоб збагнути діалектику стосунків між усіма модернізмами, а також їхні ролі в кожному окремому періоді і в українській культурі загалом, в дисертації пропонується підхід до модернізму не як до набору стилівих, формальних або жанрових принципів, а як до певної мистецької філософії,

¹ Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ - початку ХХ ст. - К., 1991.

² Наприклад, Ю. Меженко в статті "Можливості і обов'язки української поезії" ("Шлях" - 1919. - Ч.1) називає Я.Савченка імпресіоністом, а П.Тичину, О.Слісаренка і Я.Мамонтова - символістами (с.60). Я.Савченко у цей же час знаходить елементи символізму в Семенка, в той час, як більшість критиків сприймають символістами самого Я.Савченка і Д.Загула.

певної моделі літературного розвитку в нашому столітті. Це робиться на базі теорій і концепцій модернізму та модерності, прийнятих у світовій науці.

Першими теоретиками модерності і відтак предтечами модернізму ХХ ст. були Шарль Бодлер і Фрідріх Ніцше. Шарль Бодлер був першим митцем, який привернув увагу до сучасності і визначив її відображення як головну мету мистецтва. У статті "Художник модерного життя" він писав: "Насолода, що ми її отримуємо від репрезентації сучасного, походить не лише з краси, яким його оздоблено, але також із його суттєвої прикмети - бути сучасним"¹. Модерність - вічна, однак саме сьогодні, вважає Бодлер, прийшов час свідомо поставити її в центр артистичної уваги. "Модерність - це швидкоплинне, нестале, випадкове, це - одна половина мистецтва, інша - вічне й непорушне. Існувала форма модерності для кожного художника минулого, більшість гарних портретів, які дійшли до нас з попередніх часів, влягнені в одяг їхнього власного дня"². Отже, на запитання, що робити сучасному митцеві, Бодлер відповідає: зосередитися на модерному, сучасному.

Якщо інтереси Бодлера обмежувалися мистецтвом, то Фрідріх Ніцше був одним з тих мислителів, який заклав філософський дискурс модерності. Трагічна постать перелому, зміни, інтелектуального катаклізму, - він безжально визначив і знищив усі ілюзії попередньої епохи. Його праці ознаменували бунт проти ери надії, певності, ентузіазму, віри в прогрес, спієнтізму, механістичності точних наук, прикладених до людського життя, яким було ХІХ ст. Його негативизм був, однак, не просто деструктивним, а мав відкрити нові шляхи.

Ідеї Ніцше вплинули на формування найрізноманітніших шкіл філософії ХХ ст. - від екзистенціалізму до постструктуралізму. Аналізуючи внесок Ніцше в філософський дискурс модерності, Пол Де Мен, провідний представник деконструкції (одного з напрямків постструктуралізму), особливо підкреслив роль його заперечення історії. Американський теоретик стверджував, що увесь ряд антовімів модерності - античний, традиційний, класичний, романтичний - є лише поверховими виявами глибшого поняття, яким є історія. Для ілюстрації цієї тези він звернувся до Ніцше.

Рання праця Ніцше "Про вірне і невірне вживання історії для життя" була критикою історії та історичних цінностей. Ніцше висунув ідею, як добре було б забути минуле, пережити життя в неісторичний спосіб, що стало б фундаментом справжнього гуманізму. Якщо б радикальною, ілюзорною чи несправедливою не здавалася ця спроба забути історію, вона трактувалася як виправдана умова дії. Людина має все забути, щоб учинити якусь дію. "Сліпота,

¹ Baudelaire Ch. Selected writings on Art and Artists. - Penguin, 1972. - P. 391.

² Ibid. - P. 403.

з якою він (Ніцше - С.П.) кидає себе до дії..., відображає автентичний дух модерності¹, - пише Де Мен.

"Модерність є нуєс в формі бажання знищити те, що було раніше в надії нарешті дійти до точки, яка може називатися справжнє теперішнє, точки народження, якою позначається нова подорож. ... У такому визначенні модерність та історія в тексті Ніцше є діаметральними протилежностями"². Однак це тільки одна частина концепції Ніцше. Насправді взаємозв'язок між модерністю й історією набагато складніший. Заперечення минулого є не так актом забування, як критичної оцінки себе самого. Ніцше розуміє, що від історії немає втечі, і модерність у такий спосіб стає горизонтом історичного процесу. Його власний текст може бути хіба ще одним історичним документом.

На думку Де Мена, який деконструє і саме поняття модерності, і його розуміння Ніцше, "пошук модерності переслідує всю літературу. Він виявляється в нескінченних образах і емблемах, які з'являються у всі періоди - в обсесії *tabula rasa*, новими початками, що постійно втілюються у всіх формах письма"³.

Безперечно, пошук модерності переслідує літературу ХХ ст. Тому саме в ХХ ст. виник певний тип мистецтва, яке називають модернізмом і за яким стоїть визначена філософія життя та творчості. Воно було засадничо неміметичним. Фундаментальний принцип естетики до модерної ери полягав у тому, що мистецтво імітує життя, а тому в остаточному підсумку перед ним підзвітне: мистецтво має говорити правду про життя, домагатися, щоб воно стало кращим чи принаймні більш терпимим. Звичайно, завжди існували різноманітні думки про те, якого роду імітацію вважати найбільш відповідною, про те, чи відображати реальне чи ідеальне, але базовий постулат, що мистецтво відображає життя, переважав на Заході від класичних часів до кінця вісімнадцятого століття, коли йому завдали удару романтичні теорії уяви"⁴. В модернізмі нарративні і логічні моделі поезії змінилися сугестивними, амбівалентними образами і символами. Тоді ж традиційні нарративні структури і причинно-наслідкові моделі оповіді в прозі відступили перед зображенням хаотичної і проблематичної природи суб'єктивного досвіду⁵.

Модернізмом, як правило, називають літературу між двома світовими війнами. Однак не всю тотально, а лише ту, що вписується в певну

¹ De Man P. *Blindness and Insight: Essays in the rhetoric of contemporary criticism*. - Minneapolis, 1985. - P.147.

² Ibid. - P.148.

³ Ibid. - P.152.

⁴ Lodge D. *Modernism, Antimodernism and Postmodernism*. - University of Birmingham, 1977. - P.3.

⁵ Ibid. - P.4.

філософсько-художню схему. Література модернізму народилася як така, що була міцно пов'язана зі своїм часом і щільно вдвигалася в реальне життя. Воно виглядало значно складнішим, ніж будь-коли раніше. Особливо яскраво це виявилось після Першої світової війни. "Сенс складності був фундаментальним відкриттям письменника-модерніста"¹. Тільки складне мистецтво могло відобразити складне життя.

Складність обумовлювалася багатьма причинами. Саме буття стало складнішим, отже, складнішим стало його наукове осягнення. Фройд, а пізніше Юнг відкрили і досліджували підсвідомість, Бергсон услід за Ніцше заперечив раціональні основи пізнання, антропологія в особі Фрейзера підірвала старі уявлення про походження релігій. Під впливом наукових відкриттів, нових філософських гіпотез і, звичайно, самого життя модерна людина поступово втрачала певність у цінностях попередньої епохи, скепсис став виразником духу часу, пізнання бачилося як процес суб'єктивний, а його результати - як відносні.

У прагненні збагнути нову реальність митці відмовилися від принципів реалізму, що в нових обставинах виявився неадекватним методом. Почалися численні експерименти з формою. Т.С.Еліот запропонував для модерного мистецтва замість наративного методу міфологічний, що, на його думку, здійснив Джеймс Джойс. Міф мав стати основою єдності художнього тексту, який модерністський твір часто втрачав у пошуках глибшого і ширшого відображення складності життя. Деякі критики вважали, що модернізм так ніколи і не досяг цієї єдності.

В силу багатьох причин модернізм неможливо поставити в рамки певної школи чи навіть естетики. Модернізм має чи не найбільше парадоксів, чи не найважче піддається дефініціям, а крім того, має фундаментальні національні відмінності. Усе це ставить під сумнів єдність його як загальноєвропейського явища.

На думку Теодора Адорно, модернізм слід розглядати як діалектику нового. Якщо раніше всі нові стилі і художні практики заперечувалися мовими стилями і художніми практиками, то модернізм, як естетика дисонансу, заперечує традицію в суті. Однак нове в модернізмі є скоріше вічним прагненням нового, ніж новим у певній визначеній формі. Адже нове зразу стає теперішнім, новою традицією, по відношенню до якої можна знову застосовувати ідею нового. Модернізм є постійним оновленням дисонансу і не може бути явищем окресленого часового відрізка. Він не передбачає тягlosti в часі, суперечить їй.

На цю прикмету літературного, культурного чи навіть філософського і політичного модернізму звертало увагу багато дослідників. Серед них і

¹ Faulkner P. Modernism. - London, 1977. - P. 14.

відомий критик Адорно, німецький філософ Йорген Габермас. Якщо етимологічне значення терміну "модернізм" пов'язане з поняттям сучасності, відповідності часо́в, то кожне наступне покоління уже самим фактом своєї наступності могло б претендувати на більшу сучасність або модерність. У такому разі що є модерним? Габермас зазначає:

"Модерним, сучасним з того часу вважається те, що сприяє об'єктивному вираженню актуальності духу часу, яка спонтанно оновлюється. Розпізнавальним знаком таких творів є "нове", котре старіє і обезцінюється з появою наступного стилю з його "більшою новизною". Але коли просто модне, занурившись у минуле, стає старомодним, то модерне зберігає прихований зв'язок, співвіднесеність з класичним. Здавна вважається класичним усе те, що не підвладне часо́ві; цю силу, однак, сучасне в емпатичному сенсі визнання черпає вже не в авторитеті минулої епохи, а лише в істинності тодішньої актуальності. Такий перехід з сьогоденної актуальності у вчорашню руйнівний і продуктивний одночасно; за свідченням Яюсса, сам модерн творить собі свою класику..."¹

Отже, через свою природу ("об'єктивне вираження актуальності духу часу") модернізм ніколи не може реалізуватися і вивершитися до кінця. Тому цитована стаття Габермаса називається "Модернізм - незавершений проєкт". Модернізм завжди постає з конфлікту, заперечення, деструкції старого, попереднього, яке виникло раніше, але існує паралельно в часі.

Сформулювавши теоретичні засади аналізу модернізму і модерності, автор дисертації звертається до українського матеріалу. Існує думка, що українська література була постійним відродженням. Концептуально це означає, що на несприятливі зовнішні обставини тиску і нищення література відповідала відродженням. Ідея про хвили відродження відсуває в тінь питання внутрішнього діалогу або конфлікту, поліфонічності самої літератури, чисельності її внутрішніх традицій і подає її як один потік, протиставлений ворожій зовнішній силі. При такому підході роль загальновідомих і цілком об'єктивних зовнішніх факторів, таких як бездержавність, різноманітні заборони української мови і царськими, і комуністичними урядами, розправа з інтелігенцією в 1920-ті і 30-ті роки, політичний гніт радянської цензури, абсолютизується і стає універсальним поясненням. Тим часом внутрішні фактори розвитку літератури ігноруються або відступають у тінь.

Методою дисертації є розгляд внутрішнього життя і конфліктів самої літератури. Зокрема, головний такий конфлікт проходив між філософією народництва, в рамках якої сформувалися всі художні традиції XIX ст., і

¹ Хабермас Ю. Модерн - незавершений проєкт. Вопросы философии. - 1992. - № 4. - С.41.

модернізмом - новими естетичними і політичними принципами століття ХХ-ого.

Як діалектика оновлення, як постійне "оновлення дисонансу", безперервна деканонізація, як конфліктний діалог у межах культури, що під його знаком минуло ХХ ст. в українській культурі, модернізм існував у вигляді системи спроб або хвиль. Ідеться про злам віків (1898-1902), альманах Миколи Вороного в 1903 р. про "Молоду Музу" й "Українську Хату", про авангард, "неокласицизм", а також про неокреслений, ніким не названий модернізм інтелектуальних романістів 20-их рр., про еміграційні експерименти 40-их, нарешті про творчість Нью-Йоркської групи кінця 50-их і 60-их років.

На рівні художньої літератури жодна з цих спроб не була успішною в тому розумінні, що їй не вдалося радикально змінити головні канони культури (від жанрових і стильових до канону класиків), її мову і саму філософію існування. Жодна з них не змінила співвідношення між модернізмом і головною традицією (народництвом, реалізмом), як між маргінальним і центральним у системі літературної історії. Хоча, перефразовуючи французького філософа Жака Дерріда, маргінальне у певному сенсі і виявилось центральним.

Модерністські шукання супроводжувалися критичними статтями, полемікою в періодиці, роздумами письменників у листах, щоденниках, публічних виступах, нарешті в самих творах. Намір не здійснився, але він породив певний дискурс модернізму, який і став предметом дальшого аналізу.

Якщо розуміти поняття дискурс широко, як його вживав Рене Декарт, тобто як учену розмову, письмову або усну, на філософську, політичну, літературну чи релігійну тему, то дискурс-розмова про модернізм, навколо модернізму, між модернізмом та його опонентами була центральною в українській культурі впродовж цілого ХХ ст..

Саме поняття дискурсу походить з лінгвістики. У лінгвістичному сенсі дискурс означає "відрізок мови", більший за речення. Це - текст "у сукупності з екстралінгвістичними - прагматичними, соціокультурними, психологічними та ін. - факторами; текст, взятий у подієвому аспекті; мовлення, яке розглядається як цілеспрямована соціальна дія... Це - мовлення - "занурене в життя"¹. На базі вказаного лінгвістичного розуміння термін "дискурс" останніми десятиліттями істотно поширив своє значення. Отже, він передовсім є мовою, котра включає суб'єкти, які говорять або пишуть, та слухачів або читачів, які є об'єктами дискурсу. За визначенням французького філософа-постструктураліста Мішеля Фуко, дискурс є майже "мовленням". Це - поняття, що включає слова і їх значення, увесь зміст знаків. Мова, на його думку, - не вираження, а дискурс.

¹ Лінгвістический Энциклопедический словарь. - М., 1990. - С. 136-137.

Коли кажуть "ні", це означає певні неказані, але існуючі речення, думки. Це не сказане в даному випадку включає дискурс¹.

У 60-70-их р-ках вивчення дискурсу стало міждисциплінарною галуззю. Воно почало широко вживатися в окремих філософських школах. Французький постструктуралізм, зокрема, зацікавився семіотичним описом різних видів текстів (політичного, художнього, дидактичного та ін.). Мішель Фуко спробував поширити теорію дискурсу до всеохопної доктрини, яка би пов'язала в єдину систему слова і речі. Сьогодні структуралізм і постструктуралізм уже стали частиною історії філософії та теорії літератури, однак "дискурс" належить до найбільш плідних понять, що залишилися від них у спадок. Воно має найширший вжиток у сучасній теорії.

У дисертації увага зосереджується на намірах, а не на результатах, втілених у класичних шедеврах. Тут описано, підсумовано і проаналізовано дискурс українського модернізму. З цією метою перечитано і реінтерпретовано опубліковані і неопубліковані на час написання роботи теоретичні тексти, маніфести, есе, статті, листи, мемуари. В окремих випадках залучалися художні тексти в їхній дискурсивній, а не естетичній ролі.

Аналіз самого характеру теоретизування, його риторичних прийомів, мови веде до нового розуміння модернізму та його опонентів, пояснює, чому модернізм з дискурсу не перейшов у художню практику української літератури, не став чимось більшим за спроби. Він показує спадкоємність хвиль модернізму, окреслює схожість між ними на рівні теоретичної риторики, а також несхожість, пов'язану з обставинами часу і образом кожного нового покоління.

В той час як "модерністи" часто боялися власної модерності, народницька традиція так само постійно модернізувалася в рамках своїх головних принципів. Народницька культура як традиційна, корінна, центральна, як символ самого українства впливала на мову теоретизування модерністів. І це також доводиться на рівні інтертекстуальності, коли деякі тексти модерністів виявляються майже колажем з народницької мови і народницьких ідей.

Загальний дискурс модернізму включає ряд окремих дискурсів: європеїзму або західництва (адже модернізм, як інтелектуальна система і як мислення, завжди зорієнтований на Захід), сучасності (адже модерність у першу чергу співвідносить себе з часом), інтелектуалізму, антинародництва, індивідуалізму, фемінізму, зняття культурних табу, зокрема в сфері сексуальності, деканонізації, формалізму в критиці й інтересу до формального боку твору та ін. Виділення і дослідження цих дискурсів творить лейтмотив цієї праці.

¹ Фуко М. Слова и вещи. - М., 1977. - С.150.

Теоретико-методологічні засади дисертації - це аналіз текстів і дискурсів на базі постструктуральних підходів, дослідження критичних, епістолярних, художніх творів у широкому культурному, літературному, політичному та історичному контекстах. У розробці концепції дискурсу дисертант спирається на праці французьких філософів-постструктуралістів, зокрема Мішеля Фуко. В розробці концепції модернізму - на широке філософське розуміння цього поняття, запропоноване Теодором Адорно, Йоргеном Габермасом, іншими провідними філософами і теоретиками ХХ ст.

О с н о в н і положення дисертації відбиті в ряді статей, у наукових доповідях на конференціях. Зокрема за темою дисертації зроблено доповіді на теоретичних читаннях, проведених відділом теорії літератури Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України: "Три репетиції літературного розвитку в МУРі: Шерех, Самчук, Костецький" (1993), "Василь Барка: феномен псевдомодернізму" (1994), на II Міжнародному конгресі українознавства у Львові (1994): "Український модернізм: риторика теоретичних текстів", на конференції, присвяченій Юрію Шевельову, в Колумбійському університеті (США, 1994): "Юрій Шерех і теоретичний дискурс МУРу"; на семінарі в Українському дослідному інституті Гарвардського університету (США, 1994): "Модернізм проти народництва в українській літературі на рубежі віків". Вони апробовані також у курсі лекцій, прочитаному в Київському університеті: "Модернізм в європейських літературах" (1992-1993 рр.)

Р е з у л ь т а т и даного дослідження можуть використовуватися в курсах історії та теорії української літератури ХХ ст., при написанні підручників, посібників, навчальних програм для вузів.

С т р у к т у р а р о б о т и. Дисертація складається з вступу, чотирьох розділів і висновків.

Зміст дисертації

У в с т у п і обґрунтовуються методологічні основи дослідження, зокрема два ключові поняття праці: "модернізм" і "дискурс".

У п е р ш о м у розділі "Криза народництва на зламі віків і поява модерністського дискурсу" дається характеристика народництва на 1898 рік. Цей рік видається етапним в історії української літератури. Святкування століття "Енеїди" у Львові і, зокрема, доповідь М.Грушевського на цьому святі ознаменували зрідість головного дискурсу культури - народництва. В цей час назрівають і симптоми його кризи. Криза народництва та народницької традиції - перша характерна риса українського fin de siecle. Друга риса цього часу в цілому і передумова модернізму зокрема - проникнення в українську культуру нових західних ідей.

Характеристика українського літературного народництва включає його політичні, культурні, стильові, теоретичні аспекти в контексті народництва (популізму) як широкого явища, властивого для ряду культур (російської,

польської, ірландської та ін.) Аналізуються головні постулати народництва: теза про "відродження", міф про минуле, ідеалізація народу, культ літератури і культури, орієнтація на фольклор, пріоритет критики над іншими жанрами літератури, імперативність критики, єдність "нашої літератури", спадкоємність між літературними поколіннями, а також патетичність - визначальна риса народницького дискурсу.

Першою обережною критикою народницького ізоляціонізму були статті Василя Шурата "З літературних базарів" ("Буковина", 1896, ч.53, 54), "Французький декадентизм в польській і великоруській літературі" ("Зоря", 1896, ч.9, 10, 11) і "Поезія зів'ялого листя в виду суспільних завдань штуки" ("Зоря", 1897, ч.56,7). Значно гостріше реакція на народництво проявилася у виступі Лесі Українки "Малорусские писатели на Буковине", де вперше вживається термін "модернізм". "Модернізм", а саме нетрадиційна манера кількох тодішніх дебютантів в українській літературі, виглядав як бунт проти народницьких ідеологічних догм і відповідно традиційних народницьких стилів. Стаття Лесі Українки - один з перших симптомів критичного осмислення цього процесу. Однак як імпульс до модернізації, антинародництво не було і не могло бути винятковою суттю модернізму. Модернізм, який полягав тільки в поверховому відкиданні певного стилю ("писати не так, як Мордовець") чи неглибокому запереченні естетичної та лінгвістичної традиції, був приречений на швидке виродження. Протест проти народництва, який виявився у статті Лесі Українки - то лише частина літературного процесу fin de siecle, перший крок до модернізму як стилю мислення і культурного дискурсу.

Другим кроком була асиміляція західних ідей як у сфері політичної думки, так у сфері культури, філософії, художньої творчості. Сприйняття цих ідей, у тому числі ідей модерної західної філософії, було не просто частиною абстрактного культурного досвіду, а питанням культурної орієнтації для інтелігенції, яка свідомо будувала свою власну культуру. Саме поняття "модернізм" прийшло в Україну з Заходу. Воно відбивало загальне почуття сучасності-модерності, пов'язане зі зміною естетичних та філософських орієнтацій, які відбувалися в кінці віку і позначені символізмом у літературі, працями Шопенгауера та Ніцше в філософії. У цьому контексті характеризуються провідні тенденції українського перекладацтва, зокрема те, як його розуміла Леся Українка, з одного боку, і Іван Франко та його оточення, - з іншого. Дискусія навколо перекладів і літературних новин з Заходу часто ставала дражливою, розділяла письменників на два табори. З одного боку стояли ті, що шанували символістів, Ніцше, Ібсена, Гауптмана, Д'Анунціо, Шопенгауера, з другого - ті, що вважали авторитетами постаті попередньої позитивістської епохи, як от Дарвін, Спенсер та ін.

На зламі століть в українській літературі і критиці з'являється ніцшеанський дискурс. Про Ніцше поступово починають говорити всі, але знання його ідей, як правило, неглибокі. Вони вичерпуються лозунгами: Ніцше - критик християнської традиції, Ніцше - творець надлюдина, Ніцше - апологет індивідуалізму, Ніцше - песиміст, нарешті, Ніцше - нове, модне ім'я. На цьому етапі Ніцше є потенційним натхненником антинародницьких побудов Ольги Кобилянської.

Ніцшеанський дискурс розвивався паралельно з соціалістичним. Мода на соціалізм була не меншою, ніж мода на Ніцше. І вона так само йшла з Заходу. Соціалістичні ідеї imponували усім сторонам: як тим, що мріяли розімкнути рамки народницької культури, так і тим, що трималися національної самобутності. Частиною соціалістичного дискурсу було звільнення жінки. Фемінізм приходив в Україну із надзвичайно популярними п'єсами Генріка Ібсена. Ібсен, автор "Лялькового дому" і "Нори", поряд з Джеймсом Стюартом Міллем, справили колосальний вплив на формування інтелектуальних традицій українського фемінізму і лібералізму.

Полеміка навколо творів Ольги Кобилянської засвідчила визрівання конфлікту, який визначив сенс українського fin de siecle. Перші рецензенти Кобилянської (О.Маковей, М.Грушевський, І.Франко, С.Єфремов) зосередилися на запереченні її "німецьчини". Вони доводили, що твори письменниці не відбивають українського життя, не виявляють поваги до народу. Певне упередження викликав її фемінізм, особливості психологічного змалювання й самого характеру її жіночих образів.

Критична рецепція Лесі Українки та Ольги Кобилянської в кінці XIX та в перші роки XX ст. недвозначно наводить на думку про конфлікт двох поглядів і художніх принципів - народництва (що передбачало українськість, патріотизм, популізм, аж до хуторянства, закритість культури, консервативність, реалізм, зображення народного життя) і модернізму (відповідно - європеїзму, космополітизму, інтелектуалізму, відкритості культури, демократизму, естетизму, зображення життя інтелігенції). Однак між двома парадигмами існує ще одна ключова опозиція - жіночого і чоловічого або феміністичного і патріархального, яку цілком ясно усвідомлювали всі учасники цього літературного дискурсу.

Той факт, що саме дві жінки-письменниці пробували зруйнувати панівну ідеологію в сфері культури, не здається випадковим. Так само не випадково, що серед їхніх опонентів, серед тих, хто сприйняв модернізм, інтелектуалізм, європеїзм з пересторогою, упередженням чи повним запереченням, були майже виключно чоловіки.

У дисертації детально аналізується зміст феміністичних поглядів Лесі Українки та Ольги Кобилянської і, відповідно, феміністичний дискурс культури, який часто ототожнювався з модернізмом. Чоловіча реакція на жіночий голос і

феміністичну ідею була складною. І чоловіки, і жінки проживали, усвідомлювали і відображали конфлікт між статями, який існував в українському суспільстві. Страх чоловіків (І.Франка, О.Маковей та ін.) перед фемінізмом взагалі, і Кобилянською зокрема пояснювався тим, що вона торкнулася сфери, яка не існувала в ідеальній патріархальній структурі, а саме сексуальності. В розділі окреслюється характер еротизму Кобилянської, його символіка (на прикладі оповідання "Valse melancolique" як маніфесту і вершини українського модернізму зламу віків), а також дискурс особистих стосунків двох письменниць.

У підсумках до першого розділу зазначається, що на рубежі століть нові тенденції не переросли в окреслені напрямки та школи. В літературі не склалося яскраво вираженого символізму чи декадансу. Не кожен автор, який заявляв про свої "модерністські" чи навіть новаторські експерименти, тобто прагнення змінити характер культури, спробував хоча б частково виконати таке завдання. Модернізм не мав свого теоретика, своїх критиків, свого друкованого органу.

Перша модерністська спроба в українській літературі, таким чином, виявилася невдалою. "Модерністи" не тільки не були послідовними в певній естетиці. Вони не знали, що робити і куди йти. А народники переважали числом, упевненістю в своїх цілях та ідеалах. Домінуючий дискурс культури зазнав ударів, однак не змінився радикально. Культура не була модернізована, хоча й стала діалогічною. Крім того, відповідно до завдань часу модернізувалося народництво. Навіть ті автори, які намагалися протистояти його тискові, не могли позбутися почуття зобов'язаності або вини перед народом, яке розвивав у всіх народницький комплекс. Дискурс зламу віків відобразив недовіршеність, амбівалентність у пошукові естетичної і особистої свободи. Гасло "свободи" на цьому етапі залишилося наміром, нереалізованим бажанням, яке перейшло в спадок наступному поколінню.

У д р у г о м у розділі "Друга хвиля. Модернізм як естетизм" досліджуються три комплекси питань і явищ. Розділ складається з трьох частин: "Альманахи 900-их років: формування нового естетичного простору", "Модернізм як риторика естетизму: поезія початку ХХ століття" і "Модернізм як ніпшеанство: дискурс Миколи Євшана та "Української хати".

Альманахи 900-их років - "З-над хмар і долин" (1903), укладений Миколою Вороним, а також "Хвиля за хвилею" (1900) і "З потоку життя" (1904), видані з ініціативи Михайла Коцюбинського, розглядаються з погляду формування в них нового естетичного простору всієї художньої культури.

Якщо всі альманахи, як Вороного, так Коцюбинського, по суті не відбулися як мистецьке явище, то за дискурсом Вороний перебуває у лещо відмінній епосі. Тоді як Коцюбинський не наважився ставити чіткі естетичні завдання (тобто формулювати те, що він невдовзі сам почав робити у прозі), то

Вороний, хоча мляво й нерішуче, але все ж закликав виступити проти шаблону і перевести погляд з тематики на естетику.

Спроби Вороного теоретизувати на теми модернізації культури містять у собі пояснення багатьох наступних проблем і невдач. Те, що народники сприйняли як замах на саму українську культуру, насправді було тільки натяком на можливість її радикальної зміни. Мова "маніфесту" Вороного, його риторика була старою, добре зноюю і вже утертою мовою народництва. "Модернізм" на цьому етапі виявився ще неоформленим бажанням, скоріше мрією, ніж реальністю. Його дискурс обмежений, обережний, інфантильний. Модернізм тільки шукає своєї теоретичної мови, тільки нечітким пунктиром намічає нову систему координат, в якій з'являються такі поняття, як "європейські зразки" (на противагу "нашій традиції"), "молоде покоління" (на противагу "старому поколінню"), "естетизм" (на противагу тематиці й ідеологічному утилітаризмові). Дискурс Вороного засвідчив деяке поширення естетичного простору в напрямку модернізації культури, проте сама модернізація ще не відбулася.

Далі розглядається поезія, яку найчастіше означають терміном "модернізм". Треба мати на увазі умовність цього визначення. Адже ні Вороний, ні Одесь, ні поети, які пізніше об'єдналися в "Молоду Музу", себе модерністами не називали. Напочатку це був ярлик, майже лайка тих, що не прийняли їхньої поезії. Як писав пізніше Чупринка: "в літературній діяльності Вороного почала появлятися та вільна, артистична молода поезія, яку наші старозавітні критики охрещували всякими іронічними назвами, не розуміючи ні самої поезії, ні своїх назв".¹

Будучи майже винятково поетичним явищем, цей "модернізм" не мав серйозного критичного дискурсу. До появи журналу "Світ" у 1906 р., а пізніше видавництва "Молода Муза", а ще пізніше - львівської "Будуччини" чи київської "Української хати" "модерністи" взагалі не мали трибуни. Крім того, вони не хотіли чи не вміли прямо маніфестувати свої наміри, теоретизувати на теми мистецтва на рівні статті, есе, естетичного трактату, художнього маніфесту. Все те, що мало виявитися в теоретичних текстах, виявилось в поезії. Поезія частково замінила критичний дискурс. Ця заміна відбулася не на користь поезії. Подібно до того як література втрачає, переймаючи шлком функцію державного або національного будівництва, так і поезія втрачала, беручи на себе функцію естетичного маніфесту.

У поезії приблизно перших п'ятнадцяти років ХХ ст. можна знаходити (і знаходять) неоромантизм, декаданс, символізм, передсимволізм, нарешті все це разом можна називати "модернізмом", проте, якщо уважно перечитати її,

¹ Чупринка Гр. Микола Вороний. (Поетичні враження). - Українська хата. - 1912. - Ч.1. - С.22.

стає очевидним, що жодна з цих європейських течій не представлена у всіх нюансах навіть на рівні одного автора, не те що на рівні певної художньої цілості чи школи.

"Модернізм" цього роду виник як бажання протиставити нові ідеї естетизму, інтелектуального західництва - старому народництву. Для поетів нові ідеї починалися і закінчувалися ідеєю Краси, яка була символом пріоритету естетики над усім іншим. Але Краса залишилася риторичною фігурою, знаком, символом. Новий ідеал усі декларували, проте творчого пережиття його не відбувалося. Крім того, у формулі "люблю Красу, як Україну" (Вороний) або в її іншому парафразі "Яка краса - відродження країни!" (Олесь) виявилася ціла амбівалентність "модернізму", поверховість його естетизму і небажання емансипуватися від народництва.

В теоретичному сенсі дискурс "Молодої Музи" був досить кволим. Молодомузівці усвідомлювали проблему, але не змогли не тільки її розв'язати, але й сформулювати коректно своє завдання. Вони, передовсім, заперечували народницьку традицію і її відповідне літературне втілення - реалізм. "Нова хвиля", за словами Луцького, прийшла, коли "в нас правив реалізм" і писалися "патріотичні тиради" а la Грінченка¹. Так само мляво була окреслена антипозитивістична настанова: "Нове покоління творців і читачів зрозуміло і відчуло, що штуку не вільно замикати в тісній матеріалістично-позитивістичній клітці"². Молодомузівці досить чітко орієнтувалися на Захід, бо саме звідти приходили, а не виростали на рідному ґрунті нові художні ідеї. "...Мені імponує Нітшеївський, гордий, сильний потомок ренесансу, Ueber mensch, а найбільш до душі моєї промовляє Шопенгауєрівсько-Метерлінковий святий"³, - писав Остап Луцький у листі до Кобилянської 1904 р. У його випадку іншим безпосереднім впливом була австрійська сецесія, заснована Густавом Клімтом. В інших випадках - польська модерна. І, звичайно, вже згадуваний французький символізм.

Пікантність ситуації "модерністів" полягала в тому, що першою трибуною майже для усіх галицьких поетів був ЛНВ, і по суті "модернізм" відбруньковувався від народництва. Конфлікт між ними виявився неглибоким і в перспективі завершився повним примиренням. Вороний став спочатку соціалістом, потім "червоним патріотом", Лепкий почав писати народницькі епопеї, Олесь - сатири, Карманський закінчив одами Сталінові, Луцький взагалі відійшов від літератури, а другорядний "молодомузівець" Остап Грицай уже в часи МУРу присвятив немало енергії боротьбі з новим поколінням українських

¹ Луцький О. "Молода Муза". - Діло. - 17 листопада 1907 року.

² Там само.

³ Остап Луцький і сучасники. Листи до Ольги Кобилянської й Івана Франка та інші забуті сторінки. - Нью-Йорк, 1994. - С.44-45.

модерністів, зокрема з Ігорем Костешьким. Інші поети зійшли на маргіналі літературного процесу.

Розлучення з народництвом не відбулося. Правда, витворився міф про модернізм, який значно пізніше підтвердив Карманський, схарактеризувавши тодішні погляди "молодумузівців" як модерністичні¹. Те саме творення міфу про модернізм присутнє у відомому автобіографічному листі Вороного до Олександра Білецького за 1928 рік. Усе відбувалося за типовою схемою. З ретроспективи часу, оцінюючи минуле, письменники приписували собі завдання, яких насправді свідомо не ставили і ті ролі, яких по суті не грали.

Модернізм української поезії цього періоду виявився в риторичі. Еліот якось зауважував не без гумору, що слово "риторика" означає "просто непрямий вираз критики всякого поганого стилю."² Еліотові йшлося про риторичу в поетичній драмі. Риторика теоретизування на естетичні теми, різного роду заримовані обгрунтування і виправдання "модернізму" є цікавим етапом у становленні модерного мислення. Але саме вона виявилася вбивчою для поетичного стилю. Інакше кажучи, риторика убила модернізм.

Третя частина другого розділу містить аналіз критичних ідей Миколи Євшана у контексті журналу "Українська хата" та національної культури загалом. Якщо Остап Луцький та його коло тільки позначили певні координати нового дискурсу (зокрема вплив Ніцше), то його максимально широко розвиває Євшан.

Дискурс "Української хати" (1909-1914 рр.) засвідчив намір його редакторів та авторів поширити рамки української культури. Вони прагнули модерної нації і модерної культури, отже, головним об'єктом їхньої критики було "старе" народництво або українофільство в усіх його політичних та мистецьких виявах. Поезія і проза, представлена на сторінках журналу, відзначалася інтересом до різних, мало знайомих ще в українській літературі проблем - психології, сексуальності, екзотики (в тому числі і психологічної). Всупереч назві, "хату" цікавило місто. Друковані журналом переклади належали не до хрестоматійної старої класики, а до сучасної літератури, що мало спричинити переорієнтацію українського інтелектуального життя. Політичною філософією журналу був націоналізм. Модернізація і радикалізація політичної думки служила тлом і необхідною умовою модернізації естетичної думки і самого дискурсу. В основі націоналізму, як і в основі культурології журналу, передовсім Євшана і Сріблянського, лежав індивідуалізм. Не народ, а вища одиниця, яка своєю діяльністю або мистецтвом може повести загал,

¹ Карманський П. Українська богема. - Львів, 1936.

² T.S.Eliot. 'Rhetoric' and Poetic Drama. - In: Eliot T.S. Selected Essays. London, 1977. - P.37.

згадати його, поставлені у фокус усієї критичної діяльності Євшана. Ця засада запозичена ним з філософії Ніцше.

Загалом немає філософа, ім'я якого на сторінках "Української хати" зустрічалось б частіше за ім'я Ніцше. Загальна панорама ніцшеанських мотивів у Євшана включала індивідуалізм, який став основою не лише концепції творчості, але й націоналізму, ідеал сильної самодостатньої особи, елітарність мистецтва, що апелює не до загалу, а до одиниці, самотність генія, культ сили, нарешті, загальний антиутилітаризм, антипрагматизм мистецтва.

Головне звинувачення, яке висували теоретики "Української хати" до українства в цілому і до його культури зокрема, - це безсилля, слабкість. Безсилля українства, а також поезії "модерністів" - лейтмотив у статтях Євшана. Леся Українка приваблює його як індивідуаліст, сильний, ніцшеанський тип творця, для якого найважливіше - боротьба, протест, сила. В пошуках "сильного" зразка Євшан доходить навіть до захоплення Кіплінгом.

Загострене розуміння сучасності, "нашої епохи" у її відмінності від старого, попереднього часу - основа будь-якого модерного дискурсу. Саме така постановка проблеми вирізняла журнал "Українська хата" на тлі культурницької періодики 1910-их років. Мотив сучасності і епохи, яку відображає або не відображає літературна творчість, і, відповідно, тема нового покоління письменників у його боротьбі з поколінням "батьків" стали визначальними для Євшана. Однак в апологетиці сучасності не обходиться без застережень. Вимагаючи від авторів відображати її, він сам лякається деяких із цих відображень і аспектів уже існуючого літературного модернізму. Відтак розвивається подвійне ставлення до модернізму. З одного боку, література має бути модерною, з другого боку, існуючий модернізм не задовольняє. Євшанів (а також усіх хатян) зразок модерної культури - досить химерний гібрид модернізму і націоналізму. Та культура, яка в його часи називалася "модерною", не відповідала його поняттям справді сучасної культури. В ідеалі він хотів бачити бадьорій, сильний модернізм, а не песимістичне, апатичне естетство поетів "Молодої Музи".

За Євшаном, головний закон мистецтва - боротьба поколінь. Це основа літературного руху, відповідно й поступу. На думку критика, в українській літературі ще не було справжньої боротьби поколінь. У ній панує стагнація і задуха творчої атмосфери. Минуле століття пройшло під владою українофільства. Всі попередні покоління продовжували один одного. Тільки теперішнє покоління ("модерністів") повстало проти попереднього покоління батьків, а в його особі проти всієї традиції української літератури, всіх ліній її спадкоємності. Головний зміст сучасної епохи - боротьба з народництвом у всіх його виявах. Так звана "народна" література, на думку Євшана, ніколи такою не була. Він критикує українофільське вузько-тенденційне літературознавство, анахронічний національний театр.

ЛІВ-ім. В. Стефанів
АНУ України
АН України

Та все ж, заперечуючи українофільство, Євшан не спромігся на вироблення дискурсу, цілком позбавленого народницьких формул і риторики. На зміну одній утилітарній естетиці - народництву - "хатяни" і, зокрема, Євшан пропонують іншу утилітарну естетику - націоналізм. З одного боку, він твердить: "Мистецтво не може довше сповнювати роль служанки, а стати мусить самостійною силою." З другого боку: "Нова культура мусить бути національна, мусить вийти з глибини народної душі, але вона не може бути українофільська".¹ Як тільки формулюється аналогічна модель, неодмінно з'являється народницька риторика з усіма відповідними фігурами, як-от "відродження" або "велич".

За Євшаном, творчість є виявом абсолютної свободи. Твір не може бути завершеним, критик у свою чергу має бути не учителем, а коментатором. Євшан першим гостро поставив питання про канон класиків, літературну ієрархію і вимагав її переоцінки. Він по суті розпочав дискурс деканонізації, знищення культів, "офіційної історії літератури". Саме Євшан вперше запропонував новий, не народницький канон класиків. На його думку, критикам і публіці варто перевести свій погляд з класиків на живе літературне життя, реальний процес, сучасних авторів і найновіші твори. Для цього, в першу чергу, треба зруйнувати народницький культ Шевченка, який не лише спотворював самого Шевченка, але й служив моделлю для інших, дрібніших культів. Євшан твердить, що Шевченко не проаналізований об'єктивно. Правда, сам він так само не читає Шевченка. Текстів у його аналізі майже немає. Це в основному ніщіванські медитації на тему індивідуальності генія і його психології.

У своїй критичній праці Євшан поставив акцент на психологію творчості, але не в дусі Д.Овсянико-Куликовського, а в стилі нової антипозитивістської епохи. Йому близькі ідеї інтуїтивізму, несвідомості творчого процесу. Його інтерес до психології носить загальний, навіть екзистенціальний характер з погляду універсального трагізму долі митця і його душевних конфліктів.

У певному сенсі Євшана можна називати першим пост-"модерністом". Власне всі "хатяни" відчували дистанцію щодо "модерністів" 1900-1910 рр.. В оцінці М.Срібляньського з "модерністами" культура пережила конфлікт, але не зміну: "Модерного (нового) у їх не було нічого - вони говорили те саме, що й старі, але іншими словами. Вони були такі ж самі, коли не більші, - українські патріоти, такі ж самі, але ширші - народники, такі ж самі, але логічніші - колективисти-громадяни. Вони розширили поле українства політично-громадського, засіяли нові зерна на ниві літературній і доклали рук до зросту національної культури, прищеплюючи до українських

¹ Євшан М. Боротьба генерацій і українська література. - Українська хата. - 1911. - Кн. 1. - С. 42.

дичків культурно-європейські шепи¹. Найголовніша заслуга "модерністів" полягала в тому, що в боротьбі з ними остаточно виявилася консервативність старого народництва, його нездатність зрозуміти нове життя, нову історичну ситуацію.

Реакція Євшана на український "модернізм", попри її амбівалентність, засвідчила симптоми народження справжньої модерності. Євшан був не так теоретиком "модернізму" 1900-1910 рр., як його критиком. Він був модерністом зовсім у відмінному від "Молодої музи" сенсі. Його критичний модерний дискурс визначали широке філософське розуміння сучасності і епохи, нігілізм, переоцінка канонів, антинародництво, індивідуалізм, елітаризм, психологізм, фемінізм.

Народники, як відомо, звинувачували модерністів у відсутності патріотизму, поступово витворюючи кліше, що не писати патріотично і означає бути модерністом. Насправді група Євшана, Сріблянського, Товкачевського намагалася позбавити народників монополії на патріотизм. Водночас між модернізмом як естетикою і націоналізмом як політичною філософією закладалася глибока суперечність. Готувалися нові політичні шори, сила яких виявилася пізніше. "Хатяни"-критики закликали: на мітингу - політика, в літературі - мистецтво. Одна тільки деталь: це мало бути мистецтво, побудоване за їхніми рецептами. Проте їхній образ мистецтва не дістав продовження в реальному житті.

З початком Першої світової війни "модернізм", тобто його перша хвиля, яка почалася приблизно в 1898 р. й кількома спробами-спазмами сколихнула, але не перевернула української літератури, завершився. Спроби продовжити або відродити його дискурс (журнал "Шлях") по суті не вдалися. Після 1918 р. в літературі запанував цілком інший дискурс.

Третій розділ дисертації - "Захований" модернізм 20-их: між авангардом і неокласицизмом".

На перший погляд, говорити про модернізм і відповідно модерністичний дискурс у літературі 1920-их рр. безпідставно. Феномену модернізму в культурі 20-х не могло бути. Здається, разом із встановленням радянської влади Україна, яка до того принаймні була європейською околицею і провінцією, де хоч і з запізненням, але повторювалися тенденції європейського культурного розвитку і відлунювали західні дискурси, остаточно опинилася поза рамками європейського літературного процесу. Відповідно її не заторкнули духовні катаклізми, пережиті європейськими культурами і втілені в таких творах, як "Безплідна земля" Т.С.Еліота або "Уліс" Джеймса Джойса.

Модернізм на Заході формувався як мистецтво розчарування і песимізму, осмислення кризи, зламу всіх основ життя і передовсім

¹ Сріблянський М. Літературна хвиля. - Українська хата. - 1913. - Кн. 1. - С.28.

гуманістичних цінностей, на яких будувалася поренесансна європейська цивілізація. Мало-яка країна світу з початком 20-их могла зрівнятися з радянською Україною за масштабом антигуманності, а, відповідно, - за можливими масштабами розчарування в ідеалах прогресу, гуманізму, розуму. Грунт для песимізму, аліснаші, розпаду особистості був плідючий, хоча песимізм, як філософія, швидко опинився під політичною забороною.

На переломі 1910-их і 20-их років і аж до Літературної дискусії 1925-28 рр. українська культура теоретизувала не так у модерному стилі, як у плані ставлення до "модернізму" попередньої епохи. Журнал "Шлях" (1917-1919) у цілому продовжував напрямом "Української хати". "Літературно-критичний альманах" (1918) і "Музагет" (1919) намагалися відмежуватися від її впливу і започаткувати нову формалістичну критику.

І авангардисти, і неокласики поставили собі завдання перебороти поетику, риторику і естетику довосного модернізму. Те, що пропонували натомість ці дві полярні системи естетичного мислення, було своєрідною претензією на новий, істинний модернізм. В обох випадках домінувало модерністське бажання зруйнувати попередній канон, свого роду урбанізм, свого роду пошук нової мови, антиромантичні й формалістичні тенденції в критиці і в поезії. Шоправда, поверховість авангарду і консервативність неокласиків не дозволила жодній з цих течій стати новою хвилею модерності.

Найдалі футуризм (авангард) і неокласицизм розійшлися в розумінні сучасності, яке було своєрідним лакмусом модерності. Ще на етапі журналу "Мистецтво" (1919-1920) футуризм претендував на роль найбільшого виразника сучасності, яка уявлялась урбаністичною і технократичною. Однак вона виявилася тільки поверховим образом істинної сучасності. Прагнучи звучати в унісон з реальним життям, поезія футуризму швидко відійшла від нього, почавши фальшувати його, виконуючи ідеологічну роль. Дискурс мовної деструкції ставав частиною дискурсу насильства. Деструкція поетичної форми і традиції відповідала знищенню цілого ладу життя. Революція означала ліквідацію старого суспільства, боротьбу, війну. Насильство, отже, стало частиною нової динамічної реальності, самою поезією в теперішньому її розумінні. Псевдосучасність, антиінтелектуалізм, антифілософізм, антиіндивідуалізм, антифемінізм, нарешті апологія насильства виставляють футуризм як принципово антимодерністичне явище.

Модернізація культури, за неокласичною моделлю, полягала не в деструкції всього попереднього досвіду, як це робили авангардисти, а в консервації певних форм культури, у свого роду поверненні до джерел, що здебільшого лежали за межами національної традиції. Тому його формулою може бути філософія консервативної модерності. Неокласики посприяють настанову на модернізацію культури з культурним консерватизмом, який виявляється у творчій філософії, художніх формах, образах, поетичній мові. Не

тільки суб'єктивне письмо новітнього часу, але й будь-яке демонстрування свого "я", будь-яка нервовість належала до чужих для неокласиків естетик. Вони були спокійними, розсудливими інтелектуалами, які розвивали передові мову, форму і унікали зв'язку з неврастенією сьогодишнього дня.

Поряд з апологією насильства антисвропеїзм був компонентом загального офіційного дискурсу часу. Найабстрактніші заклики М Хвильового орієнтуватися на Європу вже в 1925 р. звучали настільки радикально, що їх сприймалося як замах на саму революцію. Дискурс антисвропеїзму (неодмінний супутник пролетарського дискурсу в культурі) поширювався і роз'їдав літературу зсередини. Не лише глашатаї офіційної ідеологічної доктрини (В.Коряк, О.Дашкевич, В.Юринець), але буквально кожен автор мусив або добровільно прагнув сказати тут своє слово, демонструючи лояльність до режиму.

Ше одна тема цього розділу - урбанізм, що в європейських літературах, як відомо, асоціюється з модернізмом. В українській культурі перетворення сільської людини в міську ніколи остаточно не завершилося, відтак ставлення до міста розділило авторів на два табори, а дискурс міста позначений болісним конфліктом. Тут окреслюються дві тенденції: перша - страх міста і ненависть до нього (поезія та проза "Мистецтва", збірка Володимир Сосюра "Місто" (1924), друга - специфічний мовний урбанізм неокласиків та урбанізм інтелектуальної прози Валер'яна Підмогильного й Віктора Петрова.

Доки кипіли пристрасті навколо Хвильового, на маргінесі офіційної культури появились такі твори, як "Дівчина з ведмедиком" Петрова і "Невеличка драма" Підмогильного. За багатьма параметрами це була модерна проза, писана модерними авторами, далекими від панівного дискурсу часу з його проблемами і кліше. Однак обидва автори ховалися за масками, пробували автокоментарями спрямувати критиків на фальшивий слід, приховували філософію своїх творів за яскравою інтригою і любовними сюжетами. Саме тому в рамках цього розділу важливим є сам спосіб читання текстів, що передбачає розшифрування прихованих думок, авторських натяків. Приховування намірів загалом властиве літературі 20-их років (Хвильовий, ВАПЛІТЕ, неокласики). Романи Підмогильного й Петрова - це тексти-шифри, а їх автори - свідомо змодельовані маски.

Формалізм, котрий був провідною тенденцією критики на зламі 1910 та 1920-их рр., а також критики неокласиків, проявився у пошуках нової форми роману, нових способів побудови характерів і сюжетів, хоч український роман не дійшов до наймодерніших способів письма, як-от потік свідомості. За всіма іншими своїми характеристиками інтелектуальні романи Підмогильного й Петрова втворювали дискурс, шлком протилежний до офіційного. Його парадигма включала антинародність (тобто не приймала літературного утилітаризму на сопреалістичний зразок), формалізм, скептицизм, песимізм,

свропеїзм, інтелектуалізм, зосередженість на екзистенціальній проблематиці (на противагу традиційному психологізмові), урбанізм, відкритість до сексуальності і фемінізму. Крім того, інтелектуальний роман не був запереченням довосного "модернізму", демонструючи байдужість до його досвіду.

Інтелектуалізм вважають домінантою модернізму і художньої культури ХХ ст. в цілому. В епоху небувалих суспільних катаклізмів і краху світових філософських систем література ставала формою філософування. Вона заглиблювалася в ті проблеми, які пробувала розв'язати філософська наука. Ясна річ, здійснювала вона це у специфічно літературних формах, додаючи свого "настрою". Найчастіше, то був настрій песимізму і розчарування. Песимізм походив від неможливості відповісти на фундаментальні філософські питання, розчарування спіткало всі попередні ідеали, передовсім гуманізму і раціоналізму. В українському випадку автори просто тікали від дійсності в умоглядні сфери. Філософування на абстрактні теми наприкінці 1920-их виявилось єдиним способом говорити правду.

У цьому сенсі український інтелектуальний роман за своїм дискурсом був близький до теоретичного, критичного. Власне він, з виродженням у середині 20-их чесної критики, частково замінив її. Цим зумовлена його головна суперечність, загалом властива інтелектуальному романові - між висловлюванням ідей і художньою структурою. В інтелектуальному романі переважає висловлювання ідей, що зумовлює відповідні форми - параболу, притчу, антиутопію тощо.

У контексті дисертаційної теми було важливо з'ясувати теоретичний, філософський дискурс прози Петрова і Підмогильного, а також деякі пов'язані з ним її стилеві особливості, як-от тип героя, характер авторської присутності. Якщо визначити головні інтелектуальні проблеми, а відтак напрямки дискурсу інтелектуального роману вказаних авторів, то говорити слід передовсім про екзистенціальний, ірраціоналістичний та еротичний дискурси.

Герої у творах обох письменників належать до типу самотніх песимістів, нездатних до щастя і до контактів зі своїм часом. Неспроможність бути щасливими запрограмована авторською волею, а лейтмотиви про ірраціональність людської поведінки, внутрішньої роздвоєності особи, нездійсненності свободи, абсурдності буття належать до інтелектуальних домінант у текстах і Петрова, і Підмогильного. Всі герої переходять тут ряд екзистенціальних станів, серед яких нудьга, тривога, непевність, навіть невроз.

Розчарування в розумі - осердя песимізму і головна філософська тема українського інтелектуального роману 20-их років. Авторів ставлять питання так: чи життя раціональне й побудоване за законами логіки та доцільності, а відповідно - чи є сучасне життя (соціалістичне будівництво, нові часи) вінцем еволюції і раціоналізації, чи, навпаки, воно ірраціональне, непідвладне людині,

яка не здатна контролювати не тільки буття, але й свої власні вчинки і почуття? Нарешті, що таке розум - вічний сумнів чи система догматів? Різні герої Підмогильного і Петрова ілюструють неоднакові відповіді на ці запитання. У Петрова розум пов'язується не тільки з глобальними філософськими принципами, але й з таким поняттями, як "книжка", "література", "слово". Петров тут амбівалентний. Його власний стиль демонстративно літературний, хоч автор пише про крах літератури. З одного боку, він бавиться словами і поняттями (Його романи є Гессевською "троєю в бісер"), з другого - проповідує банкрутство слова. Його герої - люди книжні, водночас їм властива ненависть до книжок.

Любов як складний феномен людського життя, філософія почуття цікавить і Підмогильного, і Петрова. Вони подають сексуальність у значно глибшому сенсі й відвертішому змалюванні, ніж будь-коли до них в українській прозі. Підмогильний остаточно зруйнував народницький стереотип цієї прози, де на місці тіла і сексуальності стояв пропуск. Автор "Міста" висунув ідею двоїстості людини, яка складається з ангельського і тваринного начал. Йдеться майже виключно про чоловічу сексуальність, яка виявляється жорстокою, руйнівною силою. Якщо чоловіча натура шукає в сексі перемоги, то жіноча, на думку Підмогильного, приречена знайти у ньому приниження і поразку. Петрова, навпаки, цікавило не життя тіла, а кохання як можливість, як філософська гіпотеза. Крім того, в романах-біографіях про Куліша і Костомарова він описав те, як на почуттях позначився вплив часу і літературної моди. У всіх випадках, продіагнованих або сконструйованих химерним автором, масмо історії чоловіків, які прагнуть, але не вміють любити, всі разом, оповідаючи про кризу традиційної маскулінності (історія Комахи-Серафікуса і його "духовного шлюбу" з Корвиним в "Докторі Серафікусі").

В 20-их рр. модернізм уже не міг себе назвати. Слова "модернізм" або "модерність" ніколи не звучали в позитивному сенсі, а все чіткіше асоціювалися з західним "занепадом". Антисвропеїзм і антиінтелектуалізм склали основу офіційного дискурсу культури. Ніхто відкрито не розробляв та й не міг розробляти теорії модернізму і взагалі жодної справжньої теорії - ні філософського, ні літературного характеру. Тим часом офіційна критика заклінала від ненависті до модернізму, до того, чого нібито не існувало.

Інтелектуальні романи Петрова й Підмогильного були в українській літературі коротким епізодом. Це явище не зрозуміли критики, по суті не помітили сучасники. Дискурс замаскованої у цих романах модерності, а також гри в маски з читачами, який у двадцяті роки був майже підпільним, в тридцятих швидко губиться, замовкає. Наступний його сплеск станеться тільки в другій половині 1940-их і тільки на Заході, в еміграційній літературі.

Четвертий розділ "Модернізм в контексті Мистецького Українського Руху" ділиться на три частини. Перша - "МУР як епоха і як дискурс" подає загальну характеристику Мистецького Українського Руху, окреслює головні дебати, які в ньому точилися, характеризує його критику і літературну періодику. Вона служить своєрідним вступом до двох монографічних розділів про найвидатніших представників українського повоснітного модернізму - "Філософ кризи і несталості. Петров-Домонтович-Бер" і "Нігілістичний модернізм Костецького".

Мистецький Український Рух або МУР - організація письменників, які потрапили в табори для переміщених осіб (ДіПі) у повосній Німеччині - проіснував три роки, провів три з'їзди і декілька теоретичних конференцій. Інтелектуальною насиченістю і творчими здобутками - це найцікавіший період української літератури ХХ ст. після 20-их років. Питання модерності, модернізації і модернізму були ключовими в дискурсі МУРу. Це його найскладніша і найменш досліджена частина, однак і сам МУР, як організація і єюха, вивчений незадовільно.

МУР почався з проголошення теоретичної платформи. Вона передбачала певний напрямок руху, з яким нібито погоджувалися всі. Проте уважно прочитання матеріалів МУРу свідчить, що з самого початку мурівський дискурс склався як глибоко конфліктний. У ньому в новій і значно інтенсивнішій формі відтворилися старі суперечки і дилеми української літератури. Жоден період української літератури, жодна її сторінка не пронизана таким духом теоретизування і полеміки, як три роки МУРу. Власне розмов про те, як писати, в кінцевому підрахунку виявилось більше, ніж самих написаних і надрукованих творів. Юрій Шерех у своїх спогадах зауважував: "Діяльністю, фактично, було передовсім говорення"¹. А Іван Багряний помітив, що "створилося ненормальне явище - "літератури" про літературу далеко більше, аніж самої літератури"².

Більшість доповідей на мурівських з'їздах та конференціях, переважна частина критичних статей присвячувалися знайомому ще з часів Франка питанню, якою має бути українська література, іншими словами, як писати. Письменники і колишні професори літератури засипали один одного реплетами, порадами, закликами, інструкціями, завданнями, настановами. МУР народжувався з дискурсом гасел і рецептів. У перших маніфестах МУРу наявна народницька риторика й ідеї про чергове відродження, а також неонародницька, радянська риторика з жорсткими формулами "ідейної ворожості" та "ідейної зрілості", з вимогами "товариської співпраці" і

¹ Шерех Ю. МУР і я в МУРі. - Третя сторожа. - К., 1993. - С.491.

² Багряний І. Думки про літературу. МУР. Збірник І. - Мюнхен-Карльсфельд, 1946. - С.25.

переконанням, що література - справа серйозна, політична і будь-кому не може бути довірена.¹

Новий мотив у дискурсі МУРУ, порівнюючи з давнім і недавнім минулим - завдання "завоювати авторитет у світовому мистецтві". Якщо головна полеміка зламу віків, а потім у 20-ті роки точилася навколо теми, сприйняти чи відкинути західні літературні і культурні впливи, то для МУРУ питання стояло по-іншому, а саме: як і про що писати українським літераторам, щоб українська література зайняла гідне місце в світі.

Декларації МУРУ показують, що їх автори, як ніхто до них, прагнули зрівноважити два полюси - "народ" і "мистецтво", зійшовшись на тому, що служити народові і служити мистецтву треба по можливості одночасно. Але що таке "мистецтво"? Яким воно має бути? Якщо серед авторів відозви далеко не всі обізнані з усіма мистецькими рухами і проблемами, які хвилювали ХХ ст., то принаймні всі почуваються професійними письменниками і говорять про якість мистецтва. Це в свою чергу диктує характер дискурсу і визначає критичну мову. З'являється назва "Золота брама" і формули "велике", "справжнє", "поважне", "досконале". Якими б загальними не здавалися ці формули, вони беззаперечно дають зрозуміти, що йдеться про класичне мистецтво минулого, в кращому разі ХІХ віку. Ці формули передбачають не просто традиційну (адже традицій багато) "досконалість" і "справжність", а певну ідеальну, відірвану від історичних обставин літературну довершеність. Крім того, мистецтво має бути національним, українським. Про сучасність, модерність у перших колективних заявах організації нема мови.

Значно пізніше Шерех у своїх спогадах напише: "МУР був створений за засадою елітарності"², але далі додасть, що реалізувати її було дуже важко і "принцип елітарності ставав порожнім словом на папері"³. З дипломатичних міркувань доводилося приймати в МУР майже всіх бажаних літераторів. Наміри засновників (Виктора Петрова, Ігоря Костецького, Юрія Шереха, Юрія Косача, Івана Багряного та Івана Майстренка) і мова теоретичного вислову співвідносилися за принципом асиметрії. Щоб висловитися, засновники МУРУ послуговувалися мовою часів Грушевського, або Хвильового, або того й іншого водночас.

Імперативні формули, яких у МУРі не менше, якщо не більше, ніж за всю попередню історію, поєднуються з таким же наказовим ("мистецтво не має бути приписаним згори") осудом декларативності і менторства. Загалом імперативність визначає дискурс МУРУ: з одного боку, ми мусимо, маємо, повинні, з другого боку, мистецтво не мусить, не повинно, не має. Інакше

1 Чого ми хочемо. - МУР. Збірник І. - С.3.

2 Шерех Ю. МУР і я в МУРі. - С.495.

3 Там само - С.496.

кажучи, цей дискурс зароджувався як дискурс самообмеження. Він існував у ситуації повної свободи, поза будь-якою реальною цензурою, однак його суб'єкти продовжували самі собі вказувати на можливі межі дозволеного.

Подібна імперативність і роздвоєність між мистецтвом і "суспільством" на початку була майже всеохопною. Творити для народу-нації, відображати її стан, долю і дух, однак у складній, істинно мистецькій формі - ідеї, які на початковому етапі МУРУ об'єднали всіх чи майже всіх його членів, а також домінували в інших творчих об'єднаннях, як-от Театр-Студія Гірняка та Добровольської.

Виступ Уласа Самчука на Першому з'їзді МУРУ під назвою "Велика література" можна вважати спробою першої серйозної модернізації патріотично-народницького ідеалу. У довгій промові "Стилі української літератури на еміграції" на тому ж зібранні Юрій Шерех дав свою відповідь на запитання "що робити?" і висунув рецепт, який став головним ідеологічним документом організації і ще одним варіантом нового модернізованого "зродництва, значно освіченішого та рафінованішого за всі попередні".

Промови Самчука й Шереха мали спільну тональність і експлуатували схожу риторичку, та якщо "велику літературу" всі сприйняли з ентузіазмом і невдовзі забули, то навколо доповіді Шереха почалася полеміка, яка спричинилася в подальшому до розколу МУРУ.

У своїй доповіді Шерех говорив про Україну як про модерну націю і про літературні відбиття цієї модерності - Хвильовий, Підмогильний, неокласици. Література, породжена ренесансом 20-х років, спиралася на новий образ і нове поняття України як європейської нації. Ця література мала стати зразком національно-органічного стилю, який були покликані втілювати в своїх творах члени МУРУ. Ідеал національно-органічного стилю повинен був спиратися на "глибинно національне підґрунтя: фольклор, Шевченко".¹ Національна органічність чи органічна національність, якою б модерною вона не видавалася, український ізолювано-патріархальний світ не руйнувала, а намагалася воскресити його, наповнити живою енергією сучасності.

Ще один погляд на українську літературу запропонував Юрій Косач. Він бачив літературну ситуацію як кризову, адже в ній домінувала тенденційна, утилітарна, політизована література та ідеологія в стилі Дмитра Донцова.

Якщо Самчук і Шерех у своїх доповідях на Першому з'їзді МУРУ закликали українських авторів будувати літературу, спираючись на певні, в кожному разі визначені традиції, то Ігор Костецький тоді ж запропонував девіз "неповороту назад". Він висунув справді радикальне гасло модерністського по суті розриву з традиціями. Вперше після "Української хати" було скритиковано ідею відродження:

¹ Шерех Ю. Не для дітей. - Нью-Йорк, 1964. - С.213.

"Для сьогодні української літератури кожне гасло свідомого повороту до передреволюційних традицій (до цього у свій спосіб закликали і Самчук, і Шерех - С.П.) я вважав би за шкідливе, а кожне гасло самоосмани, що ховало б у собі відтворення зовнішньої опосередованості ренесансного процесу - просто непотрібним. На мою думку, український літературний процес досяг того ступеня самоусвідомлення, на якому він не потребує реставрувати здобутки свого позавчора, ані бодай для видимості вбиратися в княжі опанчі або козацькі жупани. Це доросла і повна сил істота, яка може відважно дивитися вперед"¹.

Слово "модернізм" на Першому з'їзді МУРу не звучало, проте у самих настановах і роздумах Костецького, в напрямку його думання, в іменах, на які він покликався (Джеймс Джойс, Дос Пассос), простежувалася беззаперечна тенденція до апології модернізму з його широтою, всепоглинальністю, розривом з традиціями і філософіями, мовною деструкцією, космополітизмом. Усе це ще називалося "новим реалізмом" сучасності, однак цей "новий реалізм" був насправді одним з перших евфемізмів модернізму.

Ще одним евфемізмом модернізму став "романтизм", представлений альманахом "ХОРС", що так само вийшов з ініціативи Костецького. Поняття "романтизму" експлуатували також редактори "Звена" (Інсбрук, 1946-47), вкладаючи в нього щось середнє між романтикою віталізму Хвильового і європейським екзистенціалізмом.

Перший з'їзд МУРу показав, щоб вижити в нових обставинах, українська література мала змінитися, перебудуватися, модернізуватися. Але в чому полягала модернізація - в модернізації старих ідеалів, як це вже не раз бувало, чи в розриві з ними? Чи в модернізації за європейськими зразками - модернізму, сюрреалізму, екзистенціалізму? Останній варіант був рівносильним повному переосмисленню попередньої традиції, побудові нових канонів. Питання модернізму, як тридцять і п'ятдесят років тому, поднувалося з ширшим питанням "Європи" або "Заходу", до якого закономірно приходило кожне покоління українських письменників. "Велика література" Самчука при видимості європейізму в перспективі готувала для української еміграційної літератури долю культурного гетто, приреченого на вічну провінційність. Багрянний назвав орієнтацію на Захід "хворобою". Шерех виступав проти епігонів Європи, однак і сама Європа в його інтерпретації виглядала досить непривабливою. За його планами, українська література могла уникнути кризи, властивої для західної культури, а ставши на засади національно-органічного стилю могла сказати Заходові своє оригінальне слово. Для Косача і Костецького дорога на Захід лежала тільки через модернізм.

¹ Костецький І. Український реалізм ХХ сторіччя. - МУР. Збірник III. - Регенсбург, 1947. - С.33

До певної міри цією дорогою пішов журнал "Арка" (1947-48). Редагований Юрієм Шерехом, який у 1945 р. висунув ідею національно-органічного стилю, цей журнал мав характер не народницький, національний чи ізоляціоністський, а скоріше навпаки - модерний, інтелектуальний, естетський і позапартійний. Не проголошуючи і навіть не усвідомлюючи цього, "Арка" започатковувала новий культурний дискурс. Вона друкувала в кожному номері статті про сучасне мистецтво, ілюстровані творами Мане, Матіса, Ван Гога, Родена, Майоля, Ель Греко, вона писала про осінній салон у Парижі 1947 р., про атональну і модерну музику, вона друкувала переклади західних авторів, серед них Жана Поля Сартра, Андре Жіда (Нобелівського лауреата за 1947 р.), і мала зорієнтовані на Захід рубрики "Новини світової літератури", "Театральна хроніка" і "Кіно". "Арка" була відкрита до культури, космополітична і демонстративно незацікавлена табірною і партійною політикою. Головними прозаїками журналу були Домонтович, Костецький і Косач. Вони ж були його головними теоретиками. Критичні статті свідчили про тенденцію до творення нового канону. Журнал у нетрадиційному стилі писав про Шевченка, Куліша і Франка. Численні статті Шереха присвячувалися таким темам, як "незрозуміле в літературі" або література не для всіх, літературний твір і його співвіднесеність з часом (матеріалом були твори Барки, Оснячки, Домонтовича, Косача).

Погляди головних авторів "Арки" мали свої нюанси. Проте спільним для авторів журналу ставало відчуття себе європейцями, усвідомлення єдності європейського світу. Вони органічно приходили до тих самих питань, які ставили Елюот чи Клодель. З цієї перспективи робили спробу переоцінити себе і подивитися на свою "українськість". Нова ідея українськості - відкритої до світу і резонуючої з часом - ставала плідною перспективою для дальшого розвитку.

Однак поряд з цим загострювався і конфлікт у МУРі між журналами ("Аркою", з одного боку, та "Орликом", "Рідним словом", "ЛНВ", з другого), особистостями, поколіннями, поглядами, дискурсами. У відповідь на критику і в плані аналізу цього конфлікту Шерех пише про трагедію еміграції, її провінційність, хуторянство, анахронізм.

"Арка" ніде і ніколи не виступала з апологією модернізму. Так само не ототожнював себе з модернізмом Шерех. Але його концепція часу, елітарності ("не для дітей"), апологія складності і незрозумілості твору були відповідним контекстом для тих авторів, які кожен у свій спосіб ішли шляхом руйнування патріархального світогляду, старої стилістики і риторики, старих канонів і мали певну програму їхньої заміни. Йдеться про Віктора Петрова й Ігоря Костецького.

Петров-Домонтович-Бер як теоретик і письменник, за визначенням Шереха, був "людиною розуму". За часи МУРу він опублікував понад два десятки наукових статей та праць, а також два романи та всі свої оповідання.

Петров-теоретик мав свою тематику. В її центрі: "наш час", характеристика культурно-історичних епох, особливості сучасного мистецтва, загальна криза сучасної цивілізації, філософії та мистецтва. Історіософські праці Петрова ("Історіософські етюди", "Наш час, як він є", "Засади історії", "Проблеми епохи" та ін.) відобразили не завершену концепцію, а її провідну ідею в процесі становлення. У ній можна виділити декілька аспектів: дискретність часу й особність окремих епох, зв'язок між ними за принципом заперечення, і, нарешті, відмова від ідеї розвитку. В центрі аналізу Петрова три епохи - Середньовіччя, Новий час і Наш час.

Криза технічної епохи, завершення епохи механістичного поступу, її деградація, сучасна епоха, як фінал п'ятсотлітнього процесу технічного розвитку (типово модерністичне сприйняття), усвідомлення кризи ренесансного гуманізму (в дусі Сартра та інших екзистенціалістів) - лейтмотивні, визначальні ідеї для більшості статей Петрова, підписаних псевдонімом "Віктор Бер".

Поняття "криза", запроваджене Косачем, Петров поставив у широкий філософський контекст. Він роздумує над кризою природничих наук і класичної фізики, над зміною образу світу, який, користуючись старим науковим інструментарієм, стало неможливим досягнути. До поглядів Петрова цього часу найближче стоїть феноменологія Едмунда Гуссерля, зокрема вироблена Гуссерлем концепція кризи європейської цивілізації. В філософських статтях Петров, однак, оминув питання кризи особистості. Але у романі "Без ґрунту" він описав, відбив, пережив кризу втраченої автентичності, самопочуття людини без будь-якої основи, за винятком інтелектуальної.

Петров аналізує першу чверть ХХ ст. як етап кризи сучасного мистецтва, етап деструкції. У статтях "Засади естетики (Від "Ars poetica" Є.Малюка до "Ars poetica" доби розкладеного атома)", "Експурси в мистецтво" та ін. Петров трактує мистецтво нового часу як мистецтво розчленованих понять і образів, мистецтво "запереченої природи".

Релятивізм, за Петровим, є обов'язковим супутником кризи, її найнебезпечнішим породженням. "Людство остаточно стомилося від несоб'язковості істин, від їх плюралістичної множинності, від їх здрибленості, приватності думок, партикуляризму мислення. Людина гине в плінні умовних і сумнівних, суцільно безсилив істин."¹

Петров належав до тих авторів-інтелектуалів ХХ ст., які сприйняли і сповідували загальну релятивність істини, однак водночас усвідомлювали це як певну моральну загрозу і пробували протиставити їй якісь інші основи. Шлях Петрова тут цілком закономірний. (Посить згадати навернення до католицизму Т.С.Еліота). Прагнучи подолати релятивізм, він звернувся до

¹ Костецький І. Український реалізм ХХ сторіччя. - С. 17.

релігії. У статті "Християнство і сучасність" Петров аналізував результати війни й ідеологію нацизму. Його власне світовідчуття досить типове для європейського ліберального інтелігента. "Ми живемо в руїнах міст"¹, - писав він і далі "Людство опинилося на краю безодні. Технічно всевладне, воно виявило свою етичну неміч, свою моральну безсилість улаштувати соціальний лад, забезпечити мирне співжиття людей і народів. Людство відчуває страх перед загрозою катастрофи..."²

Щодо екзистенціалізму в МУРі виник конфлікт. Існував інтерес до цієї філософії, але висувалася ідея про те, що екзистенціалізм - доктрина чужа і до українства безвідносна. Шерех вважав екзистенціальним роман Косача "Еней і життя інших" і пропонував називати український екзистенціалізм "антеїзмом". Петров брав участь у цих дебатах опосередковано. Екзистенціалізм, який передбачав і стверджував відповідальність письменника і водночас будовався на розчаруванні в гуманізмі, екзистенціалізм, який чесно і трагічно аналізував людське існування, йому надзвичайно імпонував. У статті "Екзистенціалізм і ми" письменник спинився на проблемі соціальної функції літератури та її сприйняття екзистенціалістами і марксистами, на філософському корінні екзистенціалізму, екзистенціального гуманізмі, на участі його представників у русі Опору.

У статтях Петрова йдеться переважно про мистецтво "нашого часу". Згадуються імена Пікассо, Кандінського, представників сюрреалізму, екзистенціалізму, інших шкіл та напрямків модерного авангарду, не раз детально характеризуються окремі, найчастіше загальнотеоретичні аспекти їхньої творчості. Але при всій схильності Петрова до раціонального термінологічного мислення, при його очевидному прагненні сформулювати основи, засади явищ (не дивно, що слово "засади" бачимо в заголовках багатьох статей) складається враження свідомого оминування поняття, терміну, визначення, яке могло б звучати як "модернізм" чи "модерне мистецтво". Пропуск, замовчування терміну здається послідовним і свідомим.

Суть полягала в тому, що Петров не поважав українського модернізму 1900-1914 рр., власне не вважав явище з такою назвою справжнім модернізмом. На поверхні антинародництво модернізму здавалося абсолютним, насправді йшлося тільки про модернізацію регіоналізму. Таким чином, вживаючи термін "модернізм" у традиційному, прийнятому в українській літературній історії сенсі, Петров не міг використовувати його, характеризуючи те, що було модернізмом в іншому, європейському розумінні цього поняття і вичерпувало суть мистецтва "нашого часу". Саме в цьому, останньому сенсі поняття був модерністом художник Линник з роману "Без

¹ Петров В. Християнство і сучасність. - Орлик. - 1947. - Ч.2. - С.15.

² Там само - С.17.

грунту". Це підтверджує розлога характеристика його творчості, де фігурують такі фактори, як модерна концептуальність, зосередженість на деструкції, самота, принципова відірваність від ґрунту, самодостатність, грайливість (гра заради гри), індивідуалістичність аж до надіндивідуального, "розумова конструкція", міфологічність, доктринальність, антинародництво, недовірливість до людей, трагізм, внутрішня тривога. Однак модерністом автор Линника не називає. Якщо модерністом є Витвицький (читай Фальківський, Олесь, Вороний), то Линник, зміст творчості якого зовсім інший, модерністом бути не може. Питання "ярилка" зависає в повітрі. З'являється пауза, пропуск.

Петров зник з Німеччини при загадкових обставинах у квітні 1949 р. Його теоретичні концепції позначені незавершеністю, проте за дискурсом його статті і художні твори 40-их років належать до наймодерніших виявів української літератури ХХ ст..

Постать, яка найтісніше асоціюється з українським модернізмом - це письменник і критик Ігор Костецький. Він дебютував у табірній періодиці. Перші його виступи на з'їздах і конференціях МУРУ демонструють антинародницьку настанову, зорієнтованість на сучасну Європу і на майбутнє. Критикуючи Ренесанс, Костецький вловив сам дух модернізму. Він чи не єдиним з ораторів Першого з'їзду спинявся на мистецькій, формальній частині майбутньої літератури. Він закликав волею спиратися на теорії Фройда і бути реалістами в душі Джойса.

Костецькому імпонувала ідея складності літературного твору. Проте філософську складність європейського модернізму Костецький зрозумів неглибоко. На відміну від Домонтовича, він навіть не намагався докопатися до "світоглядних основ" естетики, але засвоїв висновки - розпад єдиної картини світу, розчарування в прогресі і гуманізмі, релятивізм і втрата логічних зв'язків між предметами, акцент на підсвідомості. Головний рецепт Костецького - деструкція форми і витворення нової мови мистецтва. Модернізм був мистецтвом експерименту і авангарду. Цим він не вичерпувався, але для Костецького саме це стало на перше місце. В його минулій, радянській освіті були деякі передумовні інтереси до формального боку мистецтва, зокрема театр Курбаса і Мейерхольда, формалістичні теорії Шкловського. Крім того, його натура прагнула епатажу і скандалу, а ніщо так не скандалізувало українського традиціоналіста і літературного консерватора (що майже завжди був народником) як деструкція мови.

На переконання Костецького, жодна література так не вимагала деструкції, як українська. Ситуацію МУРУ, втрати України і еміграції можна було використати для остаточного розриву з національними традиціями, для модернізації культури, що мала відбутися головним чином у сфері мови. А тоді

з'являлася можливість інтеграції з європейською літературою, якій стане зрозумілою нова мова української художньої культури.

Теорії Костецького слід сприймати з застереженнями. На відміну від Петрова-Домонтовича йому бракувало інтелектуальної дисципліни, аналітичного підходу до явищ, освіти. Його теоретизування позначене авангардистським радикалізмом і водночас еkleктикою, дилетантизмом, елементарною недбалістю. Програми виступи і критичні статті Костецького не складаються в закінчену концепцію. Ексцентризм вислову йому дорожчий за глибину думки, тим більше за логіку викладу. Тому в його статтях цікаві не аргументи, а акценти, напрямки думання.

У модернізації культури Костецький бачив багато завдань і аспектів. Важливе місце відводилося перекладацтву. Не менш важливу роль грала теорія модернізму, яку треба було розробити. Так само нагальним було створення атмосфери, середовища, відповідного літературного побуту. Нарешті, треба було писати самому у відповідному стилі. Очевидно, це було найважче завдання, однак Костецький у часи МУРУ поринув саме в писання з надзвичайною енергією.

Художня творчість Костецького складається головним чином з оповідань і драматургії. Шерех назвав Костецького модерністом і європейцем ще до того, як були опубліковані збірки його оповідань "Оповідання про переможців" (1946) і "Там, де початок чуда" (1948). До них увійшли твори, написані головним чином на початку 40-их років. Вербальний експеримент, руйнування старої мови на цьому етапі тільки передчувається і готується. Костецький вживає колосальне число неологізмів. В його текстах є фрагменти, які наближаються до потоку свідомості. Однак майже хворобливо він страждає на патетику і словесний нарцисизм.

П'єси Костецького, як і його прозу, важко назвати вдалим експериментом. Їм бракувало художньої органічності, вони ілюстрували кілька ідей про те, якою має бути модерна драматургія, її мова, якою має бути людина та її буття. Костецький написав свої три абсурдистські п'єси, або, як він називав їх, "твори для театру", ще до появи драматургії Бекета й Іонеско, здебільшого під впливом європейської модерністської прози. Це: "Спокуси несвятого Антона" (1946), "Близнята ще зустрінуться" (1947) і "Дійство про велику людину" (1948). Лише одна з них - "Близнята ще зустрінуться" була в скороченому варіанті опублікована в журналі "Арка" за 1948 р. Вони ніколи не ставилися на сцені і вперше вийшли лише в 1963 р.

Свій театр Костецький бачив не як реалістичний чи соціальний, він не був також символістським чи експресіоністичним. Це був театр масок, де герої не є типами, характерами, взагалі є не людьми, а масками. Костецький порізному визначав жанр кожної з своїх п'єс: мораліте, містерія, вистава в масках. Всі п'єси побудовані однаково - дії плюс інтермедії. Всі переобтяжені

сучасними театральними прийомами. Маскарад, вертеп, потік свідомості, абстракціонізм, абсурдизм, уповільненість часу дії і його сконденсованість, малювання деформованої реальності та багато інших засобів, що характеризують модерністське письмо, зібрано в драмах Костецького з метою ілюстрації його літературного радикалізму.

Психологічною основою театру Костецького було відчуття розпаду українського життя, так гостро осмислене хіба тільки Петровим. Костецький зумів відбити духовний катаклізм, який не хотіли помічати такі традиціоналісти, як Самчук або Багряний. Але тільки Петрову в прозі часів МУРу ця тема вдалася художньо. В Костецького вона лишилася наміром та не до кінця вдалим і продуманим експериментом.

Коли МУР зазнав фіаско, а разом з ним і спроба організованого українського літературного життя на еміграції, коли оповідання Костецького не викликали очікуваного резонансу, а п'єси виявилися нікому не потрібними, письменник переорієнтувався. Він почав писати культурологічні есе. Крім того, його мрія про модерністичне оновлення культури втілювалася в перекладанні та виданні перекладів.

Завдання полягало в перекладі таких творів, які мали стати зразками, моделями для українських читачів та авторів, змінивши цілий дискурс української культури. Костецький не випадково звернувся до творчості Езри Павнида, книжку якого "Вибраний Езра Павнид" видав 1960 р. у власному видавництві "На горі". Це була частина місії, яку визначив для себе Костецький, яка передбачала для нього таку ж роль, як місія Павнида для західної літератури в цілому.

У критичних працях 60-их і 70-их років, особливо в монументальній передмові до видання Стефана Георге (1971) Костецький модерністськи реінтерпретує традицію. Наймодернішим українським письменником і найбільш подібним до Георге Костецький називає Сковороду. Насліднішою проблемою української літератури Костецький вважає те, що не мова Сковороди, а мова Шевченка лягла в її основу. Мова Шевченка, на його переконання, виявилася пасткою і на межі ХІХ-ї і ХХ століть стала причиною катастрофи, адже не надавалася до модернізму. Костецький послідовно скидає з п'єдесталів Франка, Леся Українку, Ольгу Кобилянську. Дві останні, на його думку, мали модерністський потенціал, але не розвинули його. Геніальним письменником, який не здійснився, уявляється Василь Стефаник. Неокласики створили культуру, але неокласицизм обмежився високом стилем, звузивши мову. В 20-ті р. завдяки футуристам і авангардистам сталася поява "не сковородинської" і "не шевченківської", а "остаточно української мови". Тичина, Бажан, Свідзінський ознаменували існування багатозначної і "багатоцентрової" культури. Отже, Костецький у своїй деканонізації прагнув зруйнувати всі підвалини народницької культури, яка за своєю психологією "інфантильна".

родинно-патріархальна, навіть "стална". Однак і ця деканонізація була формою модерністичного заперечення, нігілізму, а не об'єктивною моделлю історії літератури.

У 70-их рр. Костецький замислюється над причинами невдачі модернізму. Його передмова до Стефана Георге була концептуальним вступом до проблеми, його післямова до Зіновія Бережана (1977) була дальшим її розвитком. Історію табірної журналу "ХОРС" (1946) у 1977 р. його головний редактор сприймає як нереалізовану можливість цілої літератури. Модернізм не вдався - українська література, як світова, так само не відбулася. У післямові до творів покійного "сюрреаліста" Костецький виносить вирок епосі МУРУ, і самому собі, своїй власній неспроможності модернізувати українську літературу.

Роль Бережана в модернізмі великою мірою були фантазією Костецького. Василь Барка-модерніст - ще одна його вигадка, пізніше підтримана Нью-Йоркською групою. Розчарований відсутністю модернізму, Костецький прагне його вигадати. Знаючи, що українська література не мала розвинутого символізму, Костецький приписує символізм Олегові Зуєвському.

Попри песимізм Костецького в 70-х рр., його "модерністична спроба" була симптоматичною і важливою. Чеї з переклади та організовані ним видання українська література прилучалася до модерністичної революції, хоч і з деяким запізненням, проте в час, коли вона ще не стала шквонитою історією і мертвою класикою. Принаймні Т.С.Еліот, Езра Паунд та Гордон Крегг ще були живими і навіть листувалися з Костецьким. Шоправда резонанс модернізму Костецького виявився невеликим - ширші кола еміграційної літератури її ігнорували, а письменники радянської України не могли про неї знати.

Вербальні експерименти Костецького - цікавий і повчальний досвід, сдиний у своєму роді після футуристів. Можна говорити про певну естетичну маргінальність як першого, так і другого явища, однак лінія ця свідчить не так про занепад культури, як про її зрілість.

Своїми вдалими і невдалими спробами, самим своїм діянням, Костецький готував ґрунт для нового покоління українських митців, яким не доводилося починати на порожньому місці і які сміливо й одразу назвали себе модерністами. Ідеться про Нью-Йоркську групу, що заявила про своє існування в середині 50-их років.

У В и с н о в к а х підбиваються підсумки праці.

Упродовж цілого ХХ ст. в українській літературі відбувався потяг до модерності, до оновлення культури на базі заперечення її попередніх традицій. Проте український модернізм, як художнє явище чи система художніх явищ, позначений маргінальністю. Не з погляду можливих європейських зразків, а з погляду того місця, на яке його впродовж цілого віку ставила офіційна, найчастіше політизована критика.

Пошук модерності був іманентним процесом, по суті підґрунтям усього літературного руху, але він ніколи не завершувався успішно - в сенсі визнання усією художньою культурою як самого прагнення модерності, так і легітимізації художніх стилів і творів модернізму.

Українська література ХХ ст. знала кілька спроб модерністичного оновлення. Кожного разу оновлення виявлялося частковим і не охоплювало художньої культури в цілому. Жодного разу модернізмові не вдалося повністю здолати стереотипи і мову вже існуючої культури, відтак іманентна потреба модернізації переносилася до наступного покоління.

Культуру неможливо переписати, але можна перечитати. Власне кількість можливих перечитувань безмежна. Спробою такого перечитування була реферована праця. Не претендуючи на остаточне розв'язання всіх поставлених чи заторкнутих проблем, вона у свій спосіб претендує наблизитися до розуміння феномену української літератури в ХХ ст.

Основні положення дисертації відбиті в таких публікаціях:

1. Творчість Олега Зусьського або анатомія українського сюрреалізму. (Передмова). - В кн. Олег Зусьський. Вибране. - К., Дніпро, 1992. (0,5 авт. арк.).
2. Ігор Костецький та Езра Павид. (Сторінка з історії українського модернізму). - Сучасність. - 1992. - Ч.11. (1 авт. арк.).
3. На зворотному боці автентичності. (Культурфлософія Петрова-Бера-Домонтовича). - Сучасність. - 1993. - Ч.5. (1 авт. арк.).
4. Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві. - Слово і час. - 1993. - Ч.5. (0,5 авт. арк.).
5. Михайло Орест. - Історія української літератури ХХ століття. Книга друга. Частина перша. - К., Либідь, 1994. (0,5 авт. арк.).
6. Ігор Костецький. - Там само. (0,5 авт. арк.).
7. Олег Зусьський. - Історія української літератури ХХ століття. Книга друга. Частина друга. - К., Либідь, 1995. (0,5 авт. арк.).
8. Передмова ("Михайло Орест, поет лісу"), упорядкування кн.: Михайло Орест. Держава слова. - К., Основи, 1995. (1 авт. арк.).
9. Модернізм як риторика естетизму: поезія початку ХХ століття. - Слово і час. - 1995. - Ч.9. (0,5 авт. арк.).
10. Від "модернізму" до модерності: теоретичний дискурс "Української хати". - Сучасність. - 1995. - Ч.9. (1 авт. арк.).
11. Modernism vs. Populism in fin de siecle Ukrainian literature: a case of gender conflict. In: Engendering Slavic Studies. Eds. P.Chester and S.Forrester. Indiana University Press, forthcoming in 1995. (1,5 авт. арк.).

А також частково у монографії:

Лабіринти мислення. Інтелектуальний роман сучасної Великої Британії. К., Наукова думка, 1993. (10 авт. арк.).

Pavlychko S.D. Theoretical Discourse of the Ukrainian Modernism.

The thesis is submitted for the Doctor of Philology degree. The speciality - 10.01.06 - theory of literature. Taras Shevchenko Institute of Literature, National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, 1995.

The thesis is the study of the Ukrainian modernism starting from 1898 till the 1950-ies. Major concepts of the study are the concepts of 'discourse' and 'modernism' as they are understood in post-structuralist theory. Major modernist discourses such as individualism, intellectualism, Nietzscheanism, aestheticism, feminism, sexuality are analyzed in the critical and literary writings of Lesia Ukrainka, Olha Kobylianska, Mykola Voronyj, writers of "Moloda Muza" and "Ukrainska Khata", Viktor Petrov, Valerian Pidmohylnyj, Ihor Kostetskyj and others. Another important theme is the conflict between modernism and populism, reception of the modernists authors by the populists critics throughout the whole history of the Ukrainian literature.

Павлычко С.Д. Теоретический дискурс украинского модернизма.

Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук по специальности 10.01.06 - теория литературы. Институт литературы им.Т.Г.Шевченка, НАН Украины, Киев, 1995

В диссертации исследуется дискурс украинского модернизма, начиная с 1898 года и до периода повоевнной эмиграции. В основе метода работы - концепции дискурса и модернизма в постструктуралистском понимании. В диссертации анализируется парадигма модернистского дискурса, которая включает индивидуализм, ницшеанство, эстетизм, интеллектуализм, психологизм, сексуальность, феминизм и др. в критическом и художественном творчестве Леси Украинки, Ольги Кобылянской, представителей "Молодой Музы" и "Украинской хаты", писателей 20-ых годов, в частности Виктора Петрова и Валериана Пидмогыльного, а также писателей 40-ых годов - Игоря Костешко, Юрия Косача и др. Существенным является рассмотрение конфликта между модернизмом и народничеством на протяжении всей истории украинской литературы.

Ключові слова: модернізм, дискурс, антимодернізм, народництво.

Славинко

Підписано до друку 25.10.1995р. Об.І, 8. Формат 60x84 I/16
Друк офсетний. Тир. 100пр. Зам. 196. Безкоштовно.

ЛОД УЗПУ ім. М.П. Драгоманова, Київ, Пирогова, 9.

AB 33.541