

Критерії сучасної історії літератури

Поліщук Ярослав
Ягеллонський університет

Принцип, який варто було би покласти в основу історії літератури, повинен мати узагальнюючий, універсальний характер. Це означає, що його критерієтворча здатність має проявлятися з однакового силовою на різних текстах та етапах розвитку. Ідеється про здатність обійтися всю багатогранну множинність літературних фактів, але при цьому водночас зводити ту множинність до переконливих ієрархічних рядів. Зрозуміла річ, такий ключовий принцип знайти непросто. Однак досвід видатних літературознавців другої половини ХХ століття свідчить, що варто звернутися до схеми, запропонованої колись канадським ученим Нортропом Фраєм. Фраєві теоретичні узагальнення на сьогодні стали класичними в літературознавчій науці, попри численні дебати, яким вони піддавалися, чи, реше, завдали таким дебатам. Чотири модуси естетичного мислення (комедія, романсь, трагедія, іронія) Н.Фрай оцінював як структурні принципи літератури та заклав у теоретичну схему, сформульовану в монографії *Anatomy of Criticism* [Frye 1957: 33-70]. На його думку, вони в найбільшому теоретичному узагальненні відповідають варіативності літературних форм. Засадничі положення Н.Фрая розвивали або аргументували, у кожному разі, клалі їх в основу власних концепцій. Як-от, Г.Вайт, котрий спробував у такий спосіб вибудувати нову модель історичного дискурсу в літературі, спираючись на категорії Фрая [White 1973]. Або Ц.Тодоров, котрий орієнтується на Фраєву загальну теорію жанрів [Тодоров 1997: 5-8]. К.Меррей, базуючись на категоріях Н.Фрая, запропонував свою неординарну класифікацію, в якій спробував поєднати принципи літератури з засадами особистості як літературної умовності [Text of identity 1989]. З більшою критичною дистанцією сприймає Фрая Г.Блум, хоча також визнає популярність та впливовість теорії свого попередника [Bloom 2002: 202, 205]. Типологія Н. Фрая, як слушно пише польська дослідниця Т.Валас, „хоча й не для всіх є переконлива, посідає одну безсумнівну перевагу: фабульні зразки у ній трактуються та записуються як фабули перевісно міфічні, що надає їм характеру вловні універсального та переносить їх у площину антропології, котра нині справляє враження „остаточного“ знання про людину, подібно, як у дев'ятнадцятому сторіччі психологія” [Walas 1993: 33].

Для українського літературознавця важливо й те, щоб у нових концепціях покликатися на традицію (О.Потебня, М.Зеров, Д.Чижевський). Принципи, закладені в літературній теорії Нортропа Фрая, дозволяють їх доречно зіставляти з провідними ідеями українських теоретиків. Скажімо, популярна сьогодні доктрина стилів Дмитра Чижевського цілком надається до реінтерпретації в контексті категорій Н.Фрая та його послідовників. На підставі теорії Нортропа Фрая піддаємося спокусі подати стадіальну схему розвитку нашої літератури ХІХ-ХХ століття. Вона цікава тим, що пропонує синтетичні дефініції, які можемо розглядати на різних історично-поетичальних рівнях. Обмежимося тут модерною епоховою з огляду на загальновизнані в гуманітарній науці визначники її відмінностей в культурній історії від попередніх епох, за М.Вебером та Ю.Габермасом [Навергас 2000: 9-13]. Подана нижче типологія передбачає багаторівневу інтерпретацію літературних явищ. Вона маркує провідні естетичні якості літератури, а саме жанр, стиль, напрям, мотив. Коротко кажучи, її можна представити в такій початковій схемі:

Тип художнього мислення	Комедія	Романс	Трагедія	Іронія
Естетичний напрям	Преромантизм/романтизм	Реалізм	Модернізм	Постмодернізм
Родова домінанта	Поезія	Проза (тематична, або заангажована)	Драма	Проза (художня, незаангажована)

Між іншим, чотири категорії виказують не тільки природний порядок черговості, послідовно змінюючи одна одну. Вони зумовлюють також відносини періодичності, коли спільні риси повторюються або варіюються у розділених між собою в часі категоріях (комедія-трагедія, романси-іронія). Це доволі цікава особливість, що підтверджує принцип квілеподібного (синусоїдного) розвитку літератури, свого часу вже успішно застосовуваний Д.Чижевським [Чижевський 2003] та Ю.Країкановським. Попарне тяжіння (валентність, корелятивність) жанростилевих чинників визявляє діалектичний характер розвитку літератури, котра, віддаляючись від усталених норм у певному пункті еволюції, водночас зближується до інших, протилежних за змістом. Фрай писав про це: „Трагедія і комедія контрастують одна з одною, але не зливаються, так само романси та іронія, як репрезентанти ідеального й дійсного. З іншого боку, комедія непомітно зливається з сатирою в

одній крайності, а з романом – в іншій; роман може бути комічним або трагічним; трагічне переходить з високого роману на гіркий та іронічний реалізм" [Гре 1957: 163; Фрай 2002: 170].

Семантичну багаторівневість подібних понятійних пар можна представити у наступній таблиці (2):

Комедія, трагедія	Бикомедійська, кримінальна	Емоційне начало, інкоресивність	Відміннотатам (за його класифікацією)	Однакове, інаніоне	Герой-діалогіст
Роман, іронія	Екстравертість, відтворюваність	Інтелектуальне начало, об'єктивність	Родове	Загальне, масове, повторюване	Типовий герой

Цим, напевно, варто обмежитися, аби не зловживати абстрактними побудовами „чистої” теорії, які все одно не будуть переконливими без нагоди застосувати їх на практиці. Далі спробуємо проілюструвати можливість інсталювання типології естетичних модусів на базі історії української літератури ХІХ-ХХ століть. Першу хвіст в історії нової літератури означує естетичний модус *комедії*. Фаза комедії втілює шлях від „Енейди” Івана Котляревського (1798) через котляревщину до Шевченка. За Фраєм, комедія виконує функцію представлення колективної ідентичності та виявляє значну вітальну енергію. Подібні інтенції легко зауважити в українському літературному дискурсі першої половини ХІХ століття. Це період відродження та молодості після пережитого у XVIII столітті упадку, втоми, старості – чинників, репрезентованих у літературі на рівні мови, форм мислення й поетики. Інтенціональна домінанта відродження дозволяє сприймати в одному ряду естетичні явища низького класицизму (псевдокласицизму), як-от поеми та байки І.Котляревського і його наслідувачів, преромантизму (передусім Г.Квітки-Основ'яненка, а також Є.Гребінки та П.Гулака-Артемовського) із власне романтизмом. Вершиною внеску Тараса Шевченка в комедійний стиль і, ймовірно, вершиною модусу комедії в нашій літературі стають сатиричні поеми періоду „трьох літ”. Варто наголосити на поемі „Сон” (1945), яка в багатьох сенсах виглядає найбільш репрезентативним та знаковим явищем свого часу. Не випадково автор у підзаголовку подав саме таку жанрову дефініцію – комедія. Насправді важко визначити місце Тараса Шевченка в одному з названих вище модусів, оскільки його творчість засвідчує високу комедію та романс одночасно. Відповідно до Фраєвого розуміння комедії, ця фаза розвитку кладе акценти на висміюванні загальних вад та встановлює безпосередній контакт із читачем або глядачем, представляючи йому візуально дійсності на рівні добре зрозумілої та близької. Комічне, стверджував учений, примирює героя з супільнством

[Frue 1957: 51-52]. Ці ознаки добре корелюють з розвитком нової української літератури – від Котляревського до Шевченка. Комічний стиль зазнає еволюції, розвиваючись від легкої іронії „Енеїди” до сатиричного пафосу „Сну”. Відповідними нормами стилю виглядають також жанрові пріоритети з поемою та байкою на чолі. Поезія домінує, підпорядковуючи собі драму та прозу.

Вплив романсу, його поступове утвердження в українській літературі можна спостерігати протягом цілого XIX століття й навіть початку ХХ-го. Естетичний модус романсу передбачає більш серйозне сприйняття дійсності: якщо в комедії було можливим відносно легке відновлення природного порядку речей, тимчасово поставленого під сумнів, то романс трактує світ як поважну загрозу ідентичності героя. Минуле не може бути предметом легковаження, навпаки, воно стає важливою точкою опори, представляючи шановану традицію. Власне, таку конституалізацію минувшини послідовно розвиває Тарас Шевченко – від ранніх „Гайдамак” до російських повістей та „Марії”. Той самий шлях означують романси Пантелеймона Куліша „Чорна рада” (1846) та Анатоля Свидницького „Люборацькі” (1862), а наприкінці століття також великі епічні проекти Михайлa Старицького та Івана Нечуя-Левицького, що мали на меті мобілізацію патріотичних почуттів українців. Формулою романсу стає боротьба героя з силами зла. Зло зазвичай ідентифікується з національною та соціальною кризою, а героїв належить перенести ризиковані й нерідко непередбачувані випробування, аби відстоюти власну гідність. Прикладів цієї літературної схеми можна навести багато, але обмежимося кількома: „Микола Джеря” Івана Нечуя-Левицького (1878), „Хіба ревуть воли, як ясла повні?” Панаса Мирного й Івана Біліка (1874), „Перехресні стежки” Івана Франка (1900). Зміна домінанти художнього мислення в XIX столітті спонукає відхід популярної романтичної поезії на другий план, тоді як найрепрезентативніші явища постають у прозі. Внутрішній розвиток прозових форм також значний: він поступово звільнення від народницької тенденційності та наближення до „природної” мотивації людських учинків, тобто психологізму. Варто, однак, наголосити на умовності визначення „реалізм” щодо тогочасної української літератури. Основні сюжетні моделі мають у ній архетипний характер, а не наслідують дійсність, як прийнято було раніше вважати. Якщо в російському літературознавстві після праць М.Бахтіна та В.Топорова не прийнято говорити про реалізм М.Достоєвського або Л.Толстого [Руднев 1996: 174], то українські класики XIX століття з іншою вибірковою обсервацією суспільного життя, легковаженням скрупульозного побутописання та помітною тенденційністю тим більше не заслуговують на таку дефініцію. Варто було б натомість зідентифікувати християнські

архепити, що сильно відбилися на цій прозі (пошуку правди, жертовної самопосвяти, „блудного сина” тощо).

Панівним естетичним модусом доби модернізму стає трагедія. На переломі століть трагічне мислення стає загальновизнаним фактом, а в Україні воно зміцнюється внаслідок суспільних катаклізмів перших десятиріч - революцій 1905 та 1917 років, Першої світової війни. Мова йде про зосередження уваги на трагічному, сприйняття його не лише як якості світу, а й як предмету людської рефлексії. Звідси народжується явище кризи й роздвоєності, яке пізніше Поль Рікер назвав „трагічним аспектом екзистенції” [Ricoer 1986: 295]. Трагічний модус позначився на знаменних для тієї доби творах, - „Зів'яле листя” Івана Франка (1896), „З теки самовбивці” Петра Карманського (1899), „В царстві Сатани” Михайла Яцківа (1900), „Андрій Лаговський” Агата Гелла Кримського (1894-1905) та ін. Трагічні колії стають провідними також у творах найвидатніших дебютантів тогочасної прози Василя Стефаника та Ольги Кобилянської (1896-1905). Характерно, що власне у цей час доходить до формування трагедійного жанру в рамках традиційно-побутового театру, що репрезентує появу трагедії Івана Карпенка-Карого „Сава Чалий” (1899). Досвід трагедії позначився на багатьох драмах Лесі Українки, яка на початку ХХ століття чи не найглибше втілює новий модус естетичного мислення. окремі Лесині драми за всіма провідними рисами близькі до класичного типу трагедії, як-от „Одержима” (1901), „Кассандра” (1907), „Оргія” (1913), „Камінний господар” (1912) тощо. Подібне твердження можна застосувати до драматургії та прози Володимира Винниченка. Трагедія ставить в основу літератури драму, що заміняє в цій позиції тематичну (заангажовану) прозу. Це спонукає до реформування українського театру, що найпереконливіше виявляє історія „Березоля” Лесі Курбаса. Якості драми і трагедії в нашій літературі 1920-х є очевидними, вони виражают сутнісні інтенції творів Миколи Хвильового, Миколи Куліша, Валеріана Підмогильного, Павла Тичини, Володимира Свідзинського, Григорія Косинки та ін. Проте трагедія в цьому випадку органічно поєднується своїми рисами з модусом комедії (див. таблицю 2). Характерно, наприклад, що одна з найкращих драм Микола Куліш „Народний Малахій” (1929) має в підзаголовку окреслення „трагедійне”, але, по суті, є трагікомедією.

Іронія в українській літературі 1960-х років з'являється в поезії (сатира) та прозі (химерний роман). Успіх „Лебединій зграї” Василя Земляка (1971) збігається із вимушеним згасанням сатиричної поезії. Криза „химерного” роману в 1980-х роках означає вичерпаність його можливостей саме в балансуванні між багатозначною іронічністю та непоступливо-прямолінійною догмою. Вона була викликана „неможливістю примирити інтелектуально провокативну комічну

традицію з панегіричним наміром зміщувати офіційно санкціоновані погляди” [Павлишин 1997: 84]. На межі 1980-90-х років пальму першості в освоєнні іронії переймають адепти новітнього карнавалу – Юрій Андрухович, Віктор Неборак, Олександр Ірванець („Бу-Ба-Бу”), Юрко Позаяк, Іван Лучук, Володимир Цибульський тощо. Саме вони й започатковують новий естетичний перелом, впроваджуючи іронічне письмо замість закостенілої патетики (і комуністичної, і національної), що досі наявна у творчості старших.

Звісно, чимало літературних фактів не вдається вписати у схему модусів. Помітним є зміщення та взаємне накладання модусів, що його можна зрозуміти в ситуації „заблокованої культури” (Л.Костенко), яка зненанька здобуває волю, але не звільниться від культу традиції та пам’яті (!). Ефект зміщення проявляється в тому, що постмодернізм у його дефінітивній якості на ґрунті української літератури виступає рідко. Зате ознаки попередніх модусів (романсу і трагедії) досить стійко проявляються у творчості сучасних авторів. Зрозуміла річ, всяка схема є відносною. Але в нашому випадку йдеться не про окремі винятки, а про певну закономірність, коли національна література утворює власний інваріант розвитку, багаторазово відступаючи від окресленого у схемі порядку. Модус іронії знову повертає пріоритет прози, причому оновленої, вільної від ідеологічної заангажованості. Критики сучасної української літератури переважно сходяться на думці, що найвизначніші тексти останнього часу постали у прозі: романи Юрія Андруховича, Оксани Забужко, Євгена Пашковського, Тараса Прокаська, Євгеній Кононенко, Сергія Жадана [Гундорова 2005; Зборовська 1999; Бондар-Терещенко 2005: 63-65].

Комедія Поезія, драматична поезія	Романс Зангажована проза	Трагедія Драма	Іронія Незаангажована проза
„Енейда” (1898), „Наталка Полтавка” (1819) Івана Котляревського „Сон” (1845) Тараса	„Микола Джера” (1878) Івана Нечуя- Левицького „Хіба резуть воли?..” (1874-1880) Паніса Мирного	„Слava Чалий” (1899) Івана Карпенка- Карого „Кассандра” (1907), „Камінний господар” (1911) Лесі Українки	← „Лебедини зграй” (1971) Василі Земляка „Три листки за вікном” (1988) Валерія Шевчука „Реквиші” (1991) Юрія Андруховича

Шевченка	та Івана Біліка „Перехресні стежки” (1900) Івана Франка→ „Мазепа” (1926-1928) Богдана Лепкого	„Народний Малюк” (1927) Миколи Куліша→ ← „Свіччине весілля” (1935) Івана Кочерги	„Денеш Мод” (2004) Сергія Жадана	
Змінений модуль →	Коміттарської „Запорожець за Дунаєм” (1863) Семена Гулака-Артемовського	Соцреалізм „Бур'ян” (1927) Андрія Головка „Пропоронощ” (1948) Олеся Гончара	Андерграунд „Зимові дерева” (1970) Василя Стуса „П'ятихиска” (1972) Григорія Чубая	Новітня заангажовані проза ← „Польові дослідження з українського сексу” (1996) Оксани Забужко

Література

- Бондар-Терещенко, І.: Функціональні механізми літературного дискурсу 1990-х рр. In: Слово і Час 2/2005, с. 62-65.
- Гундорова, Т.: Післячорнобільська бібліотека. Український літературний постмодерн. Критика, Київ 2005.
- Зборовська, Н.: На карнавалі мертвих поцілунків. Феміністичні роздуми. Літопис, Львів 1999.
- Павлишин, М.: Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. Час, Київ 1997.
- Руднев, В.: Морфология реальности. Исследование по „философии текста”. Гнозис, Москва 1996.
- Тодоров, Ц.: Введение в фантастическую литературу. Пер. с фр. РФО, Дом интеллектуальной книги, Москва 1997.
- Фрай, Н.: Архетипний аналіз: теорія мітів. In: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М.Зубрицької. Вид. 2-е, доп. Літопис, Львів 2002, с. 142-170.
- Чижевський, Д.: Культурно-історичні епохи. In: Чижевський, Д.: Українське літературне бароко. Вибрані праці з давньої літератури. Обереги, Київ 2003, с. 345-357.
- Allermann, B.: O ironii jako o kategorii literackiej. In: Ironia. Pod red. M. Glowinskiego. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 17-41.
- Bloom, H.: Lek przed wpływem. Przekład A. Bielik-Robson i M. Szustera. Universitas, Kraków 2002.

- Frye, N.: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton University Press, Princeton 1957.
- Habermas, J.: *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*. Przekład M. Łukasiewicz. Universitas, Kraków 2000.
- Ricoer P. *Symbolika zia*. Thum. z fr. PWN, Warszawa 1986.
- Text of identity*. Ed. by Shotter J., Gergen K.J. London etc. 1989.
- Walas, T.: *Czy jest możliwa inna historia literatury?* Universitas, Kraków 1993.
- White, H.: *Metahistory: The historical imagination in the nineteenth century*. Baltimore-London 1973.

Summary

The problem of criteria has become the most important issue in the crisis of historical sciences. The universal and anthropological principles can only form the basis of the history of Modern World Literature. The author gives us an opportunity to use and analyze the ideas of the Canadian scientist, Northrop Frye – his theory of modus in particular. The method of this kind, which was put into practice of studying Ukrainian literature of the XIX-XXth centuries, defines the four key modi: comedy, romance, tragedy and irony. At the same time it shows the immanent peculiarity of the development of literature with its periods and cyclicity. Some literature facts witness the evolution of the qualitative features of the leading modi or the ascent of these modi to the marginal level. So, historiography of Ukrainian literature may be systematized on the new standpoint.