

Т. П. Шестопалова

**ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ
ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ
XX СТОЛІТТЯ**

**Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Державний заклад
“Луганський національний
університет імені Тараса Шевченка”**

Кафедра української літератури і методики її викладання

Т. П. Шестопалова

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ XX СТОЛІТТЯ

*Навчально-методичний посібник
для організації самостійної роботи студентів V курсу
спеціальностей “Українська мова і література”, “Українська
мова і література. Мова і література (англійська)”*

**Луганськ
ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”
2012**

УДК 821.161.2.09'6 (075.8)

ББК 83.3(4Укр)я73

Ш 52

Рецензенти:

Дмитренко В. І. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри
всесвітньої літератури Луганського національного
університету імені Тараса Шевченка.

Моренець В. П. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри
літературознавства Національного університету “Києво-
Могилянська академія”.

Пашук Р. І. – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри
юридичної лінгвістики та документознавства Луганського
державного університету ім. Е. О. Дідоренка.

Шестопалова Т. П.

Ш52

Історія української літературної критики ХХ століття :
навч.-метод. посіб. для орг. самост. роб. студ. спец.
“Українська мова і література”, “Українська мова і література.
Мова і література (англійська)” / Тетяна Павлівна
Шестопалова ; Держ. закл. “Луган. нац. ун-т імені Тараса
Шевченка”. – Луганськ : Вид-во ДЗ “ЛНУ імені Тараса
Шевченка”, 2012. – 223 с.

Пропоноване видання покликане бодай частково компенсувати дефіцит
навчальних і методичних матеріалів про критичний складник українського
літературного процесу ХХ століття. Посібник структурований відповідно до
розділів робочої програми курсу “Історія української літературної критики”
кафедри української літератури та методики її викладання ЛНУ імені Тараса
Шевченка. Сформульовані питання та завдання покликані закріпити
розуміння теоретичної та історичної бази курсу й розвинути навички
практичного застосування набутих знань у професійній діяльності філологів.

Видання призначене для студентів гуманітарних факультетів вищих
навчальних закладів.

УДК 821.161.2.09'6 (075.8)

ББК 83.3(4Укр)я73

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка
(протокол № 2 від 28 вересня 2012 року)*

© Шестопалова Т. П.

© ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2012

ЗМІСТ

Пояснювальна записка	5
МОДУЛЬ I. ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ В НАУКОВИХ ТА ДИДАКТИЧНИХ ЗМІСТАХ.....	8
1. Теоретико-методологічний дискурс літературної критики II половини ХХ – початку ХХІ століття	12
2. Модерна парадигма української літературної критики 10 – 20-х років ХХ століття	22
3. Соцреалістичний період функціонування української літературної критики	31
4. Українська материкова літературна критика 60-х –	
5. 80-х років ХХ століття	40
6. Чинники трансформації літературної критики в кінці ХХ століття. Її сучасний стан	49
7. Поняття мікроісторії української літературної критики ХХ століття (зразок характеристики)	56
7.1. Концепт біографії в спадщині Юрія Лавріненка.....	59
7.2. Біографічний текст.....	63
МОДУЛЬ II. УРБАНІСТИЧНА КОНЦЕПТОСФЕРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	89
1. Базова опозиція “рустикальне-модерне” в характеристиці урбанізму української літературної критики ХХ століття	91
2. Топос і концепт міста в полі літературної критики ...	93
3. Модерний критичний проект антології “Розстріляне відродження”.....	102
4. Інтелектуалізм як складник модерного урбаністичного критицизму (характер діяльності Юрія Шереха) ...	110
5. Зрілий і пізній модернізм у літературній критиці від середини ХХ століття й дотепер	126

5.1. Екзистенціалістські риси критики Богдана Рубчака.....	127
5.2. Іван Світличний – натхненник критичної ревізії літератури в 60-их роках ХХ століття.....	135
5.3. Літературна критика Миколи Ільницького (ідея синтезу науки й мистецтва) ...	141
5.4. Феноменологічна й культурологічна критика Івана Дзюби.....	148
5.5. “Орнаменти” літературної критики Олександра Астаф’єва.....	160
5.6. Філософія літератури в критичному мисленні Володимира Моренця.....	162
6. Урбаністична література як предмет модерної літературної критики	168
6.1. Міф природи в урбаністичному просторі (студія Богдана Рубчака).....	169
6.2. Урбаністична тема критики Івана Дзюби.....	178

Завдання для самостійної роботи при підготовці до практичних занять та контрольних модульних робіт.....	182
Теми для самостійної роботи студентів.....	199
Підготовка до контрольної модульної роботи.....	201
Критерії оцінювання роботи студента з “Історії української літературної критики.....	203
Додаток.....	204
Література	215

Пояснювальна записка

“Історія української літературної критики” має свою дидактичну специфіку, яка полягає в поглибленій увазі до діалектики розвитку критичної свідомості в літературній царині національної культури. Осмислення літературного процесу крізь призму критичних рефлексій – невід’ємна частина літературної освіти, але й досить складний рівень знань. Щоб студент вийшов на цей рівень, він має добре орієнтуватися в історії української літератури, в основах теорії літератури, в історії України та історії культури. Попереднє засвоєння цих дисциплін дає змогу осмислити типи рецепції, множинні інтерпретації літературного процесу в XIX – XX століттях.

Виокремившись у першій третині XIX століття, літературна критика протягом цього й наступного, XX століття, лишалася об’єктивним показником культурного рівня суспільства, його гуманітарно-наукового потенціалу, здатності до діалогу, характеру розвитку, готовності сприймати нові ідеї, досягати універсальні категорії. Літературна критика – це виявлення в мистецькому творі феномена сучасності шляхом осмислення її актуальних смислів та універсалій, побачених у цьому творі. Ці смисли можуть бути обумовлені практикою життя, становити відображення ідеологічного статусу суспільства, його демократичної, чи, навпаки, тоталітарної, стратегії, занурення в певну культурну традицію чи рішучого поривання з нею. На думку А.Компаньйона, між теорією літератури та її практичним утіленням, яким і виступає літературна критика, розташована ідеологія, яка й легітимізує процес утілення теорії на практиці.

Метою курсу “Історія української літературної критики” є розкрити рух критичної свідомості в українському літературному процесі XIX – XX століть; проаналізувати класичні літературно-критичні праці, на прикладі яких

студент зможе надалі самостійно вдосконалювати навички інтерпретації та аргументованого оцінювання творів.

Досягнення цієї мети передбачає вирішення низки *завдань*: 1) сформувані уявлення про літературно-критичну діяльність як самостійну галузь творчо-практичної діяльності людини, що не збігається ані з літературно-мистецькою, ані з науковою, ані з публіцистичною, ані з журналістською діяльністю, пояснити природу, функції, об'єкт та предмет літературної критики; 2) здійснити огляд історичних здобутків української літературної критики ХІХ – ХХ століть; 3) дати уявлення про критичний метод, розкрити питання класифікації методів літературної критики; 4) запропонувати студентам розглянути зразки професійного аналізу літературно-критичних виступів; 5) вдосконалити навички критичного аналізу художнього твору; 6) дати уявлення про основні літературно-критичні жанри.

Навчальний курс “Історія української літературної критики” орієнтує студентів на різні форми роботи: лекції, практичні заняття, самостійна робота, консультації з викладачем тощо.

Історія української літературної критики дає змогу точніше зрозуміти літературно-мистецьку динаміку в кожному історико-культурному періоді, створює емпіричну базу для історико- та теоретико-літературних досліджень. Тому, занурюючись у критичне середовище літературного процесу, студенти вдосконалюють свої знання і з цих курсів; розглядаючи мовлення, індивідуальний стиль висловлювань митців, отримують додаткові можливості для поглиблення знань з риторики, наратології, соціолінгвістики тощо.

У посібнику міститься орієнтовний матеріал змістових модулів, присвячених історії української літературної критики ХХ століття. З огляду на те, що історико-критичний аспект українського літературного процесу ХХ століття дотепер не висвітлений в окремій праці, то запропоноване

видання містить спробу охопити вузлові питання цього періоду.

Поділ матеріалу на модулі зумовлений об'єктивною дидактичною спрямованістю на історико-хронологічну динаміку літературної критики та, з другого боку, на показ визначальної ролі урбаністичних процесів у формуванні характерних явищ літературної критики минулого століття. В обох модулях наявний як інформаційно-змістовий складник, так і методичний, що дозволяє організувати самостійну роботу в курсі й підготовку до практичних занять та модульного контролю. Прагнучи зберегти цілісне уявлення про історію української літературної критики XIX-XX століть, подаємо плани всіх практичних занять, передбачених навчальним планом відповідних спеціальностей, тобто й ті, що відносяться до матеріалу літературної критики XIX століття.

МОДУЛЬ І. ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ В НАУКОВИХ ТА ДИДАКТИЧНИХ ЗМІСТАХ

Літературна критика є одним із понять, умовно кажучи, “невимушеного застосування”. Етимологічний стрижень – судження, судити щось – дозволяє залучати його до найрізноманітніших, часом протилежних змістових модусів, розуміти критику як передусім мистецтво (О. Вайльд, Ф.В. Шеллінг, Ф. Шлегель), науку (Л. Білецький, О. Бушмін, О. Галич, В. Романовський), або навіть як вид публіцистики чи журналістики (Ю. Борев). Сучасне розташування літературної критики між наукою, художньою практикою, соціальними потребами та вимогами (М. Бернштейн) й винесення її у сферу комунікативно-прагматичного мислення (В. Брюховецький) мало на меті максимально специфікувати літературну критику. Водночас саме такий стан речей показує, що розуміння критики неможливе без усвідомлення її розмаїтих зв’язків з іншими галузями духовно-практичної діяльності людини. Р. Гром’як підсумував: “...критика – найширше за обсягом поняття, що передає сутність аналітико-синтетичного розгляду будь-яких об’єктивних явищ чи суб’єктивних картин...” [12, с. 7]. Особливістю літературної критики, на думку вченого, є те, що, “залишившись у своєрідному вигляді як компонент художнього твору, самооцінка задуму автора, оцінний аспект мистецтва є об’єктом уваги, предметом діяльності *інших* (курсив наш – Т. Ш.) людей, не авторів даного твору” [12, с. 7]. Таким чином, літературна критика – це ставлення до мистецького твору з боку читачів, що не завжди є фахівцями-філологами.

А. Компаньон, розмежовуючи літературну критику й історію літератури, зазначив: “Літературною критикою я називаю такий дискурс творів літератури, де наголос припадає на досвід їх читання, де описується, інтерпретується

й оцінюється смисл та ефект цих творів для читача хоча й компетентного, проте необов'язково вченого чи професіонала. Критика поціновує, робить присуд, своїм знаряддям вона має симпатію (або антипатію), тожсамість, самопроекцію, ідеальним місцем для неї є не університет, а салон (що зараз перевтілюється в періодику); її первісною формою є світська бесіда” [30, с. 24].

Н. Кузякіна вдало вказала на мистецтвотворчу й культуротворчу перспективу літературної критики: “Завдання критики – час від часу зрушувати пласти усталених уявлень, щоб на зламі їх по-новому відкривалася діалектика явищ і відтворювався складний взаємозв'язок у вічно живому потоці мистецтва” [32, с. 9].

Таким чином, виокремившись ще в першій третині ХІХ століття, літературна критика довгий час лишалася об'єктивним показником культурного рівня суспільства, його гуманітарно-наукового потенціалу, здатності до діалогу, свободи мислення. Відтак літературна критика – це й виявлення в мистецькому творі феномена сучасності шляхом схоплення й розкриття її актуальних смислів. Ці смисли обумовлені практикою життя, відображають ідеологічний профіль суспільства, відповідну культурну традицію чи поривання з нею. На думку вже згадуваного А. Компаньйона, між теорією літератури та її практичним утіленням, яким і виступає літературна критика, розташована ідеологія, яка й легітимізує процес утілення теорії на практиці [30, с. 21]. І це справді так.

Просвітницька ідеологія на початку ХІХ століття зумовила появу літературної критики, спрямованої на усвідомлення масштабів та специфіки мовно-творчого потенціалу українського народу. З'явилися праці І. Кулжинського, Є. Гребінки, М. Шашкевича, Г. Квітки-Основ'яненка, де автори, перебуваючи під впливом ідей Й.-Г. Гердера, розглядали усну та писемну форми творчості українською мовою, демонстрували лексичне багатство мови,

тематичну й стильову оригінальність, генологічну сформованість української літератури. Автори рецензій, оглядів, суплік своїми критичними виступами доводили, що творчість українською мовою – це передовсім не розвага чи зайвина, а органічний вияв духу цілого великого народу, який має право розвивати власне національне мистецтво. А орієнтація на фольклор у поцінуванні зразків писемного мистецтва сприяла виробленню автентичних критеріїв критичного розбору вітчизняної літератури.

У 40-і – 60-і роки зусиллями М. Максимовича, М. Костомарова, П. Куліша та багатьох інших літературна критика набула історико-психологічного сенсу. Критичні тексти стали більш аргументованими, у них на повну потужність зазвучала думка про принципову відповідність формально-змістової структури українських літературних зразків організації самої української мови. Також стверджувалася думка про органічну вписаність української історії та мистецтва в європейський культурний простір. У постановці й осмисленні відповідних питань вирішальну роль відіграв журнал “Основа”, що виходив друком протягом 22 місяців 1861 – 1862 років. Як зауважив Р. Гром’як, “Основа” поєднувала національні, суто українські, і загальнолюдські засади, беручи до уваги реальні політично-цензурні умови їх здійснення [12, с. 85].

70-і – 90-і роки принесли із собою критику, не байдужу до питань української політики, суспільного життя українців тощо. Марксистські ідеї зумовили утилітарну, соціально зорієнтовану критику І. Франка й П. Грабовського, емоційно-піднесену, політично тенденційну критику М. Драгоманова. Водночас увиразнилися й посилювалися настанови національно-реальної критики (І. Білик, І. Нечуй-Левицький, Б. Грінченко, В. Горленко). На цей час припала перша тривала дискусія про шляхи подальшого розвитку української літератури (1873 – 1878), викликана глибокою й водночас полемічною статтею М. Драгоманова “Література російська, великоруська,

українська й галицька”. Дискусія означила процес активного функціонування критичної самосвідомості українського письменства як закономірної ланки творення й плідного функціонування національної літератури.

На стику XIX – XX століть в українській критиці постала проблема пошуку модерних форм і способів художньо-естетичного освоєння життя. Працею І. Франка “Із секретів поетичної творчості” (1898) було висунуто завдання творення й активного застосування естетико-психологічної критики художнього твору. Така критика мала розглядати художнє явище крізь призму його естетичних, символічних потенцій, вести читача лабіринтами смислів, що в модерністській літературі часто виявлялися в синтезі музичних, поетичних, живописних, міфологічних асоціацій. Важливе місце в розумінні тогочасної критики посідають літературно-критичні та теоретико-літературні статті Лесі Українки. У її статті “Малорусские писатели на Буковине” з’явилося поняття модернізму, у розвідці “Новейшая общественная драма” (1900) вона перенесла на слов’янський ґрунт із німецького поняття “неоромантизм”. Одну з головних критичних тенденцій на цей час становить *національно-естетичний* аспект української літератури (виступи М. Коцюбинського, В. Стефаника, М. Вороного, І. Франка, М. Євшана, М. Сріблянського тощо).

Таким чином, українська літературна критика XIX століття пройшла свій шлях формування, утвердження та розгалуження в межах головних літературознавчих шкіл – історичної та філологічної, – набувши на початок XX століття достатній досвід аналізу літературного твору з різних точок зору. Цей досвід заклав базу для інтенсивного розвитку літературної критики в XX столітті.

1. Теоретико-методологічний дискурс літературної критики II половини XX – початку XXI століття

Ю. Лавріненко писав: “Хронологічно в розвитку культури критика приходить, мабуть, останньою, наче плід літературного і мистецького виквіту нації. Однією з передумов критики є наявність утримуваних на культурному рівні журналів, що плекають критику не місяцями й роками, а багатьма десятиріччями...” [33, с. 7].

Звернення до поняття “літературна критика” часто відбувається автоматично, ніби безпально. Огранку феномена, включеного в герменевтичний простір буття, він набуває у відповідних культурно-історичних горизонтах та суб’єктно-індивідуальних версіях. Вивчаючи літературну критику в певному культурному середовищі, ми досягаємо глибшого розуміння цього середовища й культури відповідного періоду.

Традиційно до компетенції літературної критики відносять поточний літературний процес у максимальній конкретиці його фактів та подій. У радянські часи друковане критичне слово виконувало виховну й дидактичну функцію.

Зміщення фокусу культури з літератури на інші форми творчої й інформаційної діяльності людини в XX ст. істотно відбилося й на літературній критиці. І. Фізер так схарактеризував стан загальної культурної ситуації, що призвів до локалізації критичної царини в межах питань естетичної оцінки: “Біда сучасної критики – звуження її позаестетичної функціональності, яке зумовлюється зростаючим послабленням ідейної, етичної і дидактичної спрямованості літературної творчості” [63, с. 86]. Критика перестала розглядати питання про відповідність літературного зображення емпіричній дійсності (у певному розумінні – “справді життя”); стежити за відповідністю змісту твору його формі та навпаки. Натомість тепер у її фокусі опиняється досвід сприйняття естетичного явища. Це

“позбавляє її тієї чільної позиції в культурологічному просторі України, яку вона традиційно посідала. Стаючи, отже, в цьому просторі відцентровою чи навіть “маргінальною”, вона тим самим, пропорційно до свого місця знаходження, звужує свої соціокультурні вектори” [63, с. 86].

Як окреслюється поле компетентності літературної критики в другій половині ХХ ст.? На початку 60-х рр. Р. Велек у тепер уже класичній для новітнього літературознавства праці “Концепти критицизму” [74] на широкому культурно-стильовому матеріалі довів, що літературна критика має осібну щодо теорії та історії літератури дисциплінарну предметність, яка, проте, відповідає загальній методологічній настанові гуманітарного мислення, перейнятого проблемою інтерпретації літератури. На його думку, метою критики є “інтелектуальне пізнання” (когніція). Вона не творить уявний образний світ, такий як світ музики чи поезії. Навпаки, критика формує *концептуальне* знання або цілі такого знання [74, с. 2 – 5]. Порівняно з Н. Фраєм, котрий уважав критику “структурою думки та знання, що існує на своїх власних правах”, та бачив можливість розмежувати “істинну критику” як спосіб досягнення розуміння літератури та “критику”, котра зумовлена історією смаку, Р. Велек обстоював думку про іманентність усякій “чистій” чи “істинній” критиці оцінкової складової індивідуального смаку [74, с. 5].

Специфіка літературного знання така, що воно – літературні теорії, принципи, критерії – не може бути досягнуте поза конкретикою мистецьких творів, котрі слід відібрати, інтерпретувати, аналізувати та, по всьому тому, оцінити. Літературні враження, класифікації, судження критика наголошуються, підтверджуються, розвиваються його теоріями, а ці останні виводяться, підтримуються, ілюструються, набувають точності та переконливості в освітленні мистецьких з’явищ [74, с. 5 – 6]. Зрештою, підсумовує Р. Велек, віднесення конкретної критики,

суджень, оцінок до самочинної, нераціональної, безглуздої “історії смаку” виглядає безпідставним, як і сучасні спроби поставити під сумнів увесь засяг теорії літератури або повністю втягнути літературні студії в історію [74, с. 6]. Отже, розташування критики в конкретному художньо-мистецькому середовищі не збіднює, а, навпаки, примножує її здатність бути причетною до теоретичного мислення, оскільки – і ця теза голосно зазвучала в постструктуралістському середовищі – “буттєвий та пізнавальний статус теоретичного дискурсу” (Р. Нич) прямо залежить від інтерпретаційної практики та індивідуальних оцінок.

Щоправда, таким чином у постструктуралізмі було поставлено під сумнів можливість рафінованої теоретичної праці як такої. Згадати хоча б назву нарису Я. Славінського “Методологічні мерці” (1978), де, за висловом Р. Нича, був “ефективно сформульований діагноз кризового стану теоретико-методологічних досліджень”. Слідом за Я. Славінським 1982 р. С.Кнейп (S.Knapp), В. Мічелз (W.V.Michaels) писали: “Наша теза полягає в тому, що ніхто не може перебувати поза практикою”. [Цит. за: 46, с. 16].

І все ж радикальна критика теоретичного знання в постструктуралізмі викликає думку про відновлення теорії, яка виростає з онтологічної властивості людини виробляти загальні підходи до освоєння світу через звернення до конкретних практик критичного письма. Цілість мисленнєвого акту, який визначає письмо, здатна імплікувати несподівані й плідні перспективи для узагальнюючих теорій. Ще в 1927 р. Л. Гінзбург поділилася міркуваннями, що ніби передбачають і відлунюють постструктуралістську критику “чистого” пізнання: “Мені інколи ввижається, що саме наука “має бути дурнувата”, точніше, трішки підсліпувата й однобока. Чого б вартував Шкловський, якби він у 1916 р. все знав, усе відчував, усе бачив... Забезпечитися широкими горизонтами й усеприйняттям незрівнянно легше, ніж

сконструювати систему плідних односторонностей” [27, с. 466].

Хіба тут одразу не спадають на думку випадки інтуїтивної провіденційності критичного висловлювання, яке викликає науково-теоретичну думку? Приміром, інтуїтивно схоплені Ю. Лавріненком у “Розстріляному Відродженні” есенційні контури мистецького таланту М. Рильського чи П. Тичини можуть викликати масу уточнень, заперечень, альтернативних визначень, проте їхня смислова динаміка створює безумовний ґрунт для широкого наукового розмислу [19, с. 220–241].

Літературна критика важлива тим, що з усіх різновидів літературного знання вона єдина зосереджується на конкретному художньому творі з метою його осмислення та оцінки. Приблизно в той самий час, коли Р. Велек писав свою книжку, Р. Барт опублікував статтю “Дві критики” (1963), де запропонував розмежувати університетську (засновану на позитивістській традиції мислення) та інтерпретативну (яку за тісний методологічний зв’язок з певною ідеологічною течією, як-от екзистенціалізм, марксизм, психоаналіз, одразу ж визначав як *ідеологічну*) [2, с. 262]. З. Мітосек побачила витоки сучасних поглядів на феномен критики в ідеях І. Канта. Вже те, що цей мислитель указав естетиці якісно нову відправну точку для судження – митець не відтворює знайому нам з чуттєвого досвіду дійсність, а створює нову за допомогою власної уяви – зробило колосальний вплив на розуміння природи й ролі літературної критики. Твір мистецтва із часів І. Канта отримав статус самоцінного об’єкта, а цариною, в якій він виявляється, є критика [42, с. 46].

Таким чином, осмислення літературної критики у зв’язку з науковою діяльністю та ідея критичного сприйняття мистецького твору, що визначається водночас “універсальними естетичними імперативами” та “властивим

даній епосі й середовищу спрямуванням смаку” [42, с. 52] у новітній час набули актуального значення.

Схожою є думка Е. Касперського, який назвав літературно-критичне знання надзвичайно складним та спеціалізованим видом знання, “всебічно пов’язаним з науковим знанням про літературу” [28, с. 20]. Відмінність між ними полягає в притаманній критиці потребі оцінювати та нормативно скеровувати літературні явища. Вона здійснює артикуляцію нових мистецьких явищ, підводить їх під певний мистецький канон, переоцінює та реінтерпретує минулі досягнення, у результаті чого вони стають актуально присутніми в культурному дискурсі сучасності [28, с. 20]. Таким чином, оригінальне, живе критичне мислення людини прирощує теоретичний потенціал наукового мислення, оскільки воно є повсякчас уживленим у “контекст відкривання” певної наукової парадигми” [74, с. 8].

Водночас “наукові парадигми”, які постали в ХХ-му ст. та становлять на сьогодні базові теоретико-аналітичні конструкти, пов’язані між собою. За певної суспільно-наукової ситуації множинні теоретичні вектори характеризуються взаємозумовленістю. Приміром, Д. Уліцька, характеризуючи “етичний поворот” літературознавства, констатувала “відчутну потребу чергового принципового переспрямування літературо- і культурознавства. ...Під “етицизмом” почали підписуватись (або бути вписуваними в нього) структуралісти і формалісти, аналітики і феноменологи, герменевти і марксистки, деконструктивісти і поструктуралісти різних гатунків (феміністичного, неоісторичного, різного роду меншостей), культуралісти і речники “естетичної ідеології”, та навіть психоаналітики, когнітивісти і конструктивісти. ...Як етично валентні розглядалися, по суті, всі проблеми і теми, які до цього часу існували в літературознавстві...” [61, с. 391 – 392].

Наведена цитата показує, що література й літературознавство розвиваються на порубіжжях багатьох

дисциплін та форм людської культурної діяльності, виявляють свій інтертекстуальний характер. У число найвідоміших та найпродуктивніших в актуальному гуманітарному дискурсі реляцій такого плану якраз і потрапляє літературна критика.

Британська “Енциклопедія постмодернізму” трактує літературну критику в генетико-функціональній залежності від теорії (“literary theory”). Зокрема, ідеться про те, що до появи постструктуралізму, скерованого на вивчення літературного дискурсу та системи, до якої він належить, літературна критика, що займалася інтерпретацією творів у ближніх чи віддалених контекстах, була *роллю* літературної теорії. Відтак “критик аналізує формальний об’єкт інтерпретації, звертаючись до глибинних семіотичних та культурних процесів, відповідно до яких об’єкт (або “текст”) розташований” [20, с. 244].

У вітчизняному літературознавстві згадану функцію виконує історія літератури. А корелятивній парі “теорія літератури / літературна критика” у нас часто відповідає інша – “теорія літератури / історія літератури”. Коли йдеться про внутрішню взаємодію літературознавчих дисциплін у межах наукового мислення, то конкретно-прикладну царину знання окреслюють саме поняттям “історії літератури” [31, с. 13]. Про критику найчастіше ведуть мову, як про таку, що *використовує здобутки* теорії та історії літератури [1].

Важливий внесок у розробку теорії критики зробив Р. Гром’як. Він указав на іманентність критичного голосу літературному процесові, схарактеризував соціоцентричну, естетико-аксіологічну зорієнтованість відповідної діяльності, її націленість на максимальне охоплення фактів та подій, відповідність епістемологічній парадигмі доби тощо [11]. На початку 80-х рр. ХХ ст. В. Брюховецький, проаналізувавши авторитетні літературознавчі, філософські, естетичні джерела, зробив висновок, що літературна критика (у книжці – “критика”) є “специфічною соціально-естетичною

діяльністю” [5, с. 79], що підпорядкована “домінантам комунікативно-прагматичного мислення”, що об’єднуються на основі естетичного сприйняття [5, с. 121]. Він переносить критику в іншу, відмінну від науки та художньої творчості площину, оскільки “елементи” того й того не відіграють у ній самостійної ролі, а служать засобом реалізації публіцистичного надзавдання, що оприсутнюється в площині комунікативно-прагматичного мислення. Серед параметрів літературно-критичного висловлювання виділено сучасність, певні типи реакцій та оцінок, запитаних у ній, діалогічність, прагматику доби тощо.

Водночас праці (маємо на увазі дослідження, виконані раніше не лише українською, а й російською мовою, що, репрезентуючи панівний імперський дискурс, були значно численнішими й позначали “верхній” рівень здобутків “загально радянської” науки у вивченні певної проблеми), що з’явилися друком в умовах соцреалізму як естетико-критичної моносистеми, відлунювали категоріями “партійності”, “ленінського” розкриття фальшу”, “ленінського” визначення соціальних потреб” [62, с. 96]. Це обмежувало наукову питальність і цензурувало дослідницьку думку в розвідках.

Як свідчать прикладні й теоретичні праці, критика тенденційно змішувалася з публіцистикою. Це відбувалося і в силу політико-ідеологічної кон’юнктури, і з огляду на іманентну специфіку критики (схарактеризовану, приміром, В. Брюховецьким, М. Зельдовичем [24]), і згідно з авторитетною традицією національної літератури, за якою митець і критик ішли в обороні прав та свобод свого народу, повсякчас сплітаючи в одне ціле творчість та суспільні актуалії. Показові приклади дає письменницька спадщина чи не всіх українських класиків та модерністів новітньої доби від П. Куліша до М. Хвильового.

Тож на тлі активного використання й засвоєння західноєвропейського та американського досвіду в галузі

літературознавчих підходів, методологій, понятійного апарату саме поняття “літературна критика” в українському літературознавстві набуває дифузного вигляду. Він зумовлений і попередньою внутрішньою традицією застосування терміну, і апропріацією тенденцій, що сформувалися за кордоном. Ілюстративною щодо цієї ситуації є стаття “Літературна критика” в найновішій вітчизняній “Літературознавчій енциклопедії”, де серед іншомовних відповідників терміну названо й англо-американський – “literary criticism” – що, як відомо, позначає науково зорієнтований розгляд літератури [5, с. 31; 1, с. 21]. Зміст статті, з одного боку, вказує на полісемантичність самого поняття (“різновид літературознавства, що трактується як галузь наукового пізнання художньої дійсності, як публіцистика, що ґрунтується на літературному матеріалі, і як синтез різних способів аналітичної діяльності” [35, с. 569], з другого – акцентує наукову прикмету літературної критики: “Наукова дисципліна використовує набуток близьких до неї теорії та історії літератури, однак має відмінні завдання. Вона, спираючись на естетичний критерій, постійно перекладаючи металогічну мову на логічну, покликана виявляти нове літературне явище, оцінювати його роль у контексті еволюції письменства, відповідних канонічних домагань, новаторства, очікувань читача, віднаходження вірогідних перспективних ліній або глухих кутів мистецького руху” [35, с. 569]. Таким чином, дисциплінарна компетенція літературної критики у вітчизняному літературознавстві формується на перетині наукового, художнього, публіцистичного способів репрезентації знання.

Об’єктний статус наукової дисципліни в такому разі перебирає на себе історія літературної критики. Теоретичні засади такого розподілу критики на науку й науково-творчу інтерпретацію оформлюються в працях М. Зельдовича [24; 25], де комплексно враховується теоретичний і прикладний

пріоритети її історичних здобутків: “Включення минулого досвіду до фондів сучасної критики є доречним з огляду на те, що в критиці нові завоювання далеко не завжди і не в усьому відмінюють попередні, їхню живу роль у наступному русі критичної думки” [24, с. 9].

Важливо наголосити, що вивчення попереднього критичного доробку лишається актуальним способом визначення й вивчення статусу літературної критики, її соціально-культурної ролі, репрезентативності в парадигмі гуманітарного знання. По-сучасному, наприклад, звучить хрестоматійна теза І. Франка про наукові підстави літературної критики, яка має бути “поперед усього естетична, значить, входить в обсяг психології і мусить послуговуватися тими методами наукового досліду, якими послуговується сучасна психологія” [65, с. 53–54]. Апеляція до психології (загальновідомо, що психоаналіз відіграв велику роль у формуванні нових теоретико-літературних конструктів ХХ ст. [23]) у русі до набуття нових знань про літературу, як і про літературну критику, дає плідні результати, оскільки, що б не говорилося про літературу, її природу, іманентні ознаки, функції, вона незмінно заторкує внутрішньо-індивідуальний світ людини, її фантазію, емоційний склад, життєвий досвід тощо. Будучи продуктом уяви, вона й апелює до уяви іншого, *змушує* цю останню до активної праці над здобуттям і розкриттям актуальних для реципієнта смислів.

Власне ж літературна критика змінює творчо-інтерпретаційний статус на науково-філологічний тоді, коли її предметом стають способи, механізми, зрештою, концепти, у яких *відкривається* літературне явище. Зважаючи на комунікативно-діалогічний характер літературної творчості, до компетенції літературної критики як науки належать “рецептивно-комунікативні процеси формування критицизму як екзистенційного умонастрою” (Р. Гром’як), “розширення акту сприйняття, обмеженого рамками завдань цього

розширення”, які, у свою чергу, полягають у необхідності “допомогти моїй участі у відносинах свідомої безкінечності, тобто підтримування живого стану” (М. Мамардашвілі). Вірогідно, що саме в такій зорієнтованості на людину виявляється доцільність традиції літературної критики, виробленої в межах українського автентичного літературно-мистецького дискурсу.

У західноєвропейському та американському світі другої половини ХХ ст., позначеному постструктуралізмом, критика тяжіє до того, щоб, апелюючи до своїх риторичних спромог, самій заступити людину-суб’єкта [46, с. 62]. П. де Ман говорив, що “критика – це метафора акту читання, а сам цей акт невичерпний” [Цит. за: 46, с. 63]. За таких обставин царина критики, а відтак, літературознавчої галузі невпинно зменшується, її компетенція, поза верифікаційним контекстом дійсності, як писав І. Фізер у цитованій праці, суттєво здрібноється.

Критика, спрямована на розширення буттєвого простору людини, – відправна точка літературно-критичної діяльності відомого українського літературного критика Ю. Лаврінєнка. Ілюстративним у цьому відношенні є витяг із його листа: “Між двома типами літератури – персонально-інтроспективним і повістярсько-оповідальним – я не вибираю. Мене цікавить внутрішній світ, душа людини, яка увібрала в себе всесвіт і являє прямий провід до кожної можливої істоти в світі”.

Критичний виступ є цікавим зразком для студіювання, оскільки думка критика містить інтелектуальні “багатозначності”, “альтернативи” чи “нез’ясовності”. Аналітично наблизитися до них можливо, якщо розглянути головні концепти критичної свідомості.

2. Модерна парадигма української літературної критики 10 – 20-х років XX століття

Кінець 10-х років у зв'язку з політичними катаклізмами, що припали саме на цей час, не міг значною мірою виявити піднесення культури, зокрема, літературної критики. М. Наєнко зазначив, що в галузі критики переважали матеріали рецензійного плану, які не відзначалися ані ваговитою теоретичною озброєністю, ані повнотою в осягненні літературного матеріалу [44, с. 9]. Водночас, на думку С. Павличко, у цей час письменники й критики могли більш-менш вільно висловлювати свої думки, консолідуючись у журналах, проблематика й мова яких були відлунням попередньої епохи [50, с. 170 – 171] та розробляючи національну проблематику розвитку літератури. Так, журнал “Шлях” (1917 – 1918) в дусі “Української хати” обстоював свободу мистецтва та творчої індивідуальності. На сторінках журналу друкувалися А. Товкачевський, М. Сріблянський, А. Кримський, О. Кобилянська, Г. Журба, М. Рильський, М. Чернявський, Христя Алчевська, І. Липа, Ю. Меженко, С. Русова та інші. Ідейно-естетичні позиції “Шляху” були суголосні добі УНР, коли передбачалося кардинально змінити історичний статус України з колоніального на незалежний. Звідси й концептуальна настанова журналу творити новітнє українське мистецтво в дусі цілковитої свободи. Часопис “Книгар” (1917 – 1920) давав змогу висловитися прибічникам як соціально-народницької, так і естетичної, формалістичної та спрямованої на пізнання глибинної ментальної сутності вітчизняного художнього слова через співставлення зі здобутками інших народів Європи (С. Русова, М. Шаповал, А. Ніковський, О. Левицький, Д. Дорошенко, С. Єфремов, М. Зеров).

У 1917 р. після вимушеної перерви, зумовленою царською забороною напередодні I Світової війни, відновив свою роботу “Літературно-науковий вісник”. Журнал

обстоював ідеї політичної та культурної незалежності новонародженої Української Народної Республіки.

На початку 20-х років усе активніше стверджувала власні пріоритети марксистська критика. У літературно-мистецькому тижневику “Мистецтво” (1919 – 1920), що виходив за редакцією Г. Михайличенка та М. Семенка, були вміщені виступи В. Коряка “Нове мистецтво”, Г. Михайличенка “Пролетарське мистецтво”, друкувалися нові твори В. Чумака, П. Тичини, Д. Загула, М. Семенка, В. Еллана, М. Івченка. Сам М. Семенко, перейнятий думкою радикальної зміни суспільства шляхом соціалістичної революції та створення відповідного мистецтва, яке б повністю порвало з попереднім “непотрібним” вантажем традицій, всіляко пропагує футуризм. Згодом “Мистецтво” переросло у “Шляхи мистецтва” (1921 – 1923). Характерні для українського авангарду тих часів псевдосучасність, антиінтелектуалізм, антифілософізм надалі стверджували себе у виданнях “Семафор у майбутнє” (1922), “Катафалк мистецтв” (1922), “Бумеранг” (1927), “Нова генерація” (1927 – 1930) та інших. “Літературно-критичний альманах” у своїх критичних публікаціях схилився до переважного тлумачення елементів та компонентів поетичної форми. У літературно-мистецькому місячнику “Музагет” критика складалася зі статей Ю. Меженка (“Творчість індивідуума і колектив”, рецензії на поезію П.Тичини), І.Майдана (“Поезія як мистецтво”), М.Бурачека (“Мистецтво у Києві”), У.Штутнера (рецензія на збірку Д.Загула “На грані”), П.Филиповича (рецензія на книгу О.Слісаренка “На березі Кастильському”), М.Зерова (рецензія на книжку М.Рильського “Під осінніми зорями”).

Соціологізм та класовий підхід до оцінки літературних творів стали визначальними настановами функціонування літературних організацій “Плуг”, “Гарт” та їхніх однойменних друкованих органів. До “Плугу” (1922) увіходили селянські письменники різних регіонів України.

Ініціатива “Плугу” належала С. Пилипенку, що далі став одним із найпалкіших опонентів М. Хвильового в літературній дискусії 1925-1928 рр. Члени “Плугу” оголосили своїм завданням художньо змалювати село та його мешканців в умовах боротьби за радянський спосіб життя. До числа членів організації входило кілька сотень селян та вихідців із села. Мало хто з них міг стати справжнім письменником, більшість тільки долали свою неграмотність, не мали уявлення про культуру літературного мислення тощо. Обстоюючи загальнодоступність художнього слова, “плужани” часто опрощували відображенню суспільної дійсності. Це призводило до кризи письменства революційної доби, загального зниження його рівня. Літературна критика журналу “Плуг”, а далі “Плужанин” стояла на партійних позиціях, вимагаючи від митців неухильно впроваджувати у власній творчості партійно-класовий погляд на життя. Так само у програмових документах Спілки пролетарських письменників “Гарт” (Харків, 1923) зазначалося, що письменники прагнуть упоширення та ствердження комуністичної ідеології в культурі та викорінення натомість буржуазної, власницької ідеології (Гарт: Альм.1. – Харків, 1924. – с. 172). До “Гарту” так само входили письменники з різним творчим потенціалом та можливостями, оскільки стратегічне значення для Спілки мало активне залучення до літератури якнайширших народних мас. Серед членів організації – К. Гордієнко, І. Дніпровський, О. Довженко, В. Коряк, М. Йогансен, Г. Коцюба, В. Поліщук, П. Тичина, М. Хвильовий та інші.

М. Хвильовий був одним із перших, хто голосно заявив про неприпустимість масовізму в літературі. Незгоди в питаннях доречності тотального залучення “широких мас” до творчої діяльності призвели до розпаду Спілки в 1925 р. та утворення двома роками пізніше ВАПЛІТЕ, очолюваного М. Хвильовим, та ВУСППу, до якого належали Б. Коваленко, О. Корнійчук, І. Микитенко, І. Ле тощо. Критика у ВУСППі

(журнал “Гарт”) “еволюціонувала в напрямку войовничої ортодоксії, демагогії. І якщо у 1927 р. типовими були статті, наприклад, І. Кулика “Література під комуністичним керівництвом” чи Б. Якубовського “Нові досягнення марксизму в літературі”, то в 1931-1932 рр. в кожному номері друкувалися редакційні заставки про “призови робітників-ударників до літератури... Мовилося про проблеми, які нічого спільного з мистецтвом не мають” [43, 152].

Однак у середині 20-х років ще можна було говорити про певну збалансованість мистецьких сил, згрупованих навколо АСПИСу (Київ, 1923 – 1924), “Ланки” – МАРСу (1924 – 1928), де основним принципом творчості проголошувалася свобода, “неокласиків”, які зосередилися на ідеї естетичного аристократизму, та партійно заангажованих квазілітературних сил (“Плуг”, ВУСПП). Саме така відносна зрівноваженість, що живила уявлення про вільне творче змагання й вибір, зумовила літературну дискусію 1925 – 1928 рр., яка підвела ризик під відчайдушним бажанням і фатальними в тих умовах спробами плеяди талановитих митців створити повноагу українську літературу за більшовицько-радянського режиму.

Поштовхом до відкритого обговорення справ у літературі стали статті М. Биковця “Дискусія на літературному фронті” й Г. Яковенка “Про критиків і критику в літературі” (“Культура і побут”. – 1925. – 30 кв.). Останній протиставив творення революційної літератури молодими робітничо-селянськими письменниками “олімпійській святості” зорієнтованих на високу естетику художнього слова неокласиків, “ланчан”-“марсівців”, досвідчених літературознавців. Ображений різко негативною критикою його оповідання “Хворі на землю” професором О. Дорошкевичем, Г. Яковенко запропонував оцінювати літературні твори за суспільно-ідеологічним, а не естетичним критерієм, зачепивши оповідання “Я (Романтика)”.

М. Хвильовий у випаді Г. Яковенка побачив “ледь помітну лиховісну тінь тієї консервативної сили, що здатна не лише деформувати, але й повністю дискредитувати літературу як художнє явище саме тоді, коли перед нею розкрилися широкі творчі перспективи” [29, с. 11]. У зв’язку з цим колишній пролеткультівець, “основоположник революційної прози” (О. Білецький) написав низку гостро саркастичних памфлетів “Камо грядеши” (складається з трьох листів до літературної молоді “Про “сатану в бочці”, або про графоманів, спекулянтів та інших “просвітян”, “Про Коперника з Фрауенбурга або абетка азійського ренесансу в мистецтві”, “Про демагогічну водичку, або справжня адреса української ворончини, вільна конкуренція, ВУАН і т.д.”), “Думки проти течії” (складається з “Передмови до розділу “Дві сили”, “Психологічна Європа”, “Культурний епігонізм” тощо), “Апологети писаризму (до проблеми культурної революції)”. У надзвичайно запальному тоні, послуговуючись яскравою, майже плакатною метафорикою, Хвильовий виступив проти масовізму в літературі, що його плакав із своїм “Пługом” С.Пилипенко. Для М. Хвильового масовізм – реакційне явище, що аж ніяк не відповідає меті творення нової якісної революційної літератури. Напівграмотний селянин чи зрусифікований робітник не може бути справжнім письменником. “Митцем взагалі може бути виключно яскрава особистість, яка має не тільки чималий життєвий досвід, але й... зрегулювала свою творчу діяльність по “призначеній” їй сліпою природою путі” [68, с. 410 – 411]. На думку Хвильового, митець повинен володіти вищою математикою мистецтва, що нею озброєна справжня інтелігенція. Залучення ж до літератури робітників та селян зумовило “пустельний стан молодого письменства” на тлі безмежної графоманії. А критика потребує насамперед самої літератури, вартої критики” [68, с. 397]. У циклі памфлетів “Думки проти течії” критик увиразнив значення національного аспекту літератури [68, с. 470]. Зокрема, національна суть мусить

обов'язково виявляти себе в мистецтві. Епігонство російських зразків не дасть потрібного результату: “буде вже наслідувати “папі”. Всі ці літературні всеукраїнські ЦК зовсім не потрібні для письменника. Справа не в літературному ЦК, а в літературі” [68, с. 483]. Ще виразніше ідея національної літератури проступає в “Апологетах писаризму”, де автор задається риторичним питанням: Росія ж самостійна держава? Самостійна. Ну так і ми самостійна” [68, с. 573]. Українська дійсність складніша за російську. Українська література (що має початися з негайної дерусифікації пролетаріату та правильного визначення поняття інтелігенції, яка буде частиною пролетаріату [68, с. 566]) стане на власний шлях розвитку, що поєднає її не з Росією, а з Європою.

Читаючи сьогодні памфлети, відзначаємо, що М. Хвильовий-критик демонструє широку загальнокультурну ерудицію, яка сприяє розширенню меж українських літературних ситуацій через аналогії та паралелі із сусідніми, далекими та близькими, культурами; зумовлює своєрідну есеїстичну свободу мислення; дозволяє переконливо й вигідно протистояти опонентам. Ю. Шерех відстежує появу в памфлетах довгої черги згадок про різних діячів та літературні твори: “це ті імена, що приходили спонтанно в бігу асоціацій. Більше ніж свідомий добір вони здатні виявити, чим саме інтелектуально живився і жив Хвильовий” [71, с. 336]. Ю. Шерех називає посилання на середньовічних латинських письменників, давньогрецьких, арабських, іспанських, польських, скандинавських, американських, давньоримських, італійських, німецьких, французьких; проте найбільше посилань на українських (229) та російських письменників (221). [71, с. 336].

Памфлети мають виразний сатиричний характер, що стверджує себе через фразеологію (“Словом, спекулой, Гаврило, сьогодні твій день” [68, с. 422]; “Це прислів'я треба розуміти не в тому сенсі, що на городі бузина, а в Києві дядько” [68, с. 404]), саркастично означеного адресата

“енко”, “ець”), русизми й вульгаризми (“ядрьоний”, „сурйозний” [68, с. 404], “жарить “дуплетом” [68, с. 397]. Змодельовані критиком діалоги з уявними опонентами теж викликають інтерес із точки зору дієвих прийомів критики. Вони несуть у собі посилену експресію, полемічний запал, якими автор прагне розвінчати хибні позиції опонентів, вносить елемент провокативності, необхідний для максимально повного осмислення явища, а водночас для свіжого, нестандартного погляду на нього (“Самохвальство! – кричить маестро. – Йй-бо, вгадали, – відповідаємо ми. – Як же себе не хвалити, коли наші опоненти не хочуть думати” [68, с. 429]). Я. Гординський писав про памфлети: “Змістовно – це повний хаос думок, найчастіше невикінчених, урваних і при тому химерно мінливих, безтурботно суперечливих. Формально – це конгломерат викликів і запитів, павз, здогадів, цитат, роздумувань, монологів, промов, поучень, діалогів, фрагментарних трактатів. Крапки, знаки виклику і заклику, знаки наведення, риски засипають читача. Неспокійна, незрівноважена людина – подумаєш. І не зважаючи на все те, читач не може звільнитися від глибокого враження після прочитання тих памфлетів: вони заходять у найтайніші закутки душі і тягнуть за собою читача. Адже ж упевнюють, що сучасна підсоветська Україна живе тими памфлетами, що від Шевченкових вогнених слів там уперше пролунало таке велике слово”.

Потужний критичний запал памфлетиста мав працювати на перспективу, для застереження “літературної молоді” від небезпечної “просвітянщини”, міщанського світогляду, виплеканого “Плугом”. Об’єктом виступів мали бути літератори-початківці. Але М.Хвильовий і сам виявляв молодече завзяття й поспіх. Його намагалися стримати розсудливіші однодумці. Так, уже через місяць після публікації в “Культурі і побуті” листа “Про “сатану в бочці” М.Зеров, найбільший із названих М.Хвильовим “олімпійців”, організував публічний диспут-обговорення цього листа,

намагаючись надати запалові М.Хвильового конструктивного характеру. Не “Європа” чи “Просвіта”, а “культура” чи “халтура” – так мало стояти питання. Ю.Меженко тут же підкреслював, що і засвоєння Європи має носити критичний, а не механічний характер [78].

Значно ортодоксальніше протистояли М.Хвильовому С.Пилипенко, В.Поліщук. Проте найбільший спротив пішов від партійно-урядових кіл, де памфлети були розцінені як потенційна загроза новоімперській цілості СРСР: культурна відрубність України, до якої закликав Хвильовий, мислилася владою як пряма передумова політичної відрубності України, її вихід з-під усебічного, історично закріпленого, контролю Росії.

У квітні 1926 р. проти Хвильового виступили професор, філософ В. Юринець (ж-л “Комуніст”. – 1926. – 18 кв.) та заввідділу преси ЦК КП(б)У А.Хвиля (ж-л “Комуніст”. – 1926. – 24, 25, 28 кв.). Відповіддю на висунуті ними звинувачення став памфлет “Україна чи Малоросія?”, що знайшов читача лише 1990 р.

У ці роки Хвильовий заявив про власні літературно-мистецькі позиції не лише памфлетами, а й творчо-практичною (роман “Вальдшнепи”), редакторською, організаційною діяльністю. У 1925 р. з літературної організації “Гарт” виокремилася група “Урбіно”, що обстоювала досконале мистецьке слово. На її основі в 1926 р. в Харкові виникла письменницька організація “ВАПЛІТЕ”. Уряд швидко назвав її “шкідливою”. Під тиском постанов, директив, виступів Й. Сталіна, Я. Кагановича, Г. Петровського, А. Хвилі ВАПЛІТЕ на початку 1928 р. оголосило про саморозпуск. Проте за час свого недовгого існування організація спромоглася видавати літературно-художній двомісячник із тією ж назвою та альманах. У двомісячнику публікувалися статті О. Досвітнього “До розвитку письменницьких сил”, О. Слісаренка “В боротьбі за Пролетарську естетику”, О. Довженка “До проблеми

образотворчого мистецтва”, М. Йогансена “Аналіза одного журнального оповідання”, А.Лейтеса “Путі письменницькі” та “Статут „ВАПЛІТЕ”. Окремо слід відзначити статті М. Хвильового (“Соціологічний еквівалент трьох критичних оглядів” та інші), М. Куліша (“Критика чи прокурорський допит”), які й відбивали позиції “ваплітян” у дискусії [78].

Проте будь-яка мистецька дискусія втрачає сенс, коли в неї втручаються владні сили. Після саморозпуску ВАПЛІТЕ відбулося приборкання “правих” сил в українському мистецтві 20-х рр. Хвильовий та його колеги змушені були публічно визнати свої “гріхи”. Новий видавничий проект мав дещо зняти напругу, що утворилася між політичною владою й талановитими письменниками. Це був гумористично-сатиричний журнал-альманах „Літературний ярмарок” (Харків, 1928-1929). На його прикладі простежуються зміни в критичній тактиці головного натхненника ВАПЛІТЕ. Тут у завуальованій формі (використовуючи давні, ще барокові, й новітні, модерні мистецькі техніки) автори продовжували вести серйозну розмову про тривожну культурну сучасність. Цікавими були жанри критики дійсності: сатиричні п’єси М.Куліша, проза М.Хвильового, містифіковані “листи”, “спогади”. Однак і тут влада швидко опанувала ситуацію, виливши на “Літературний ярмарок” шквал критики, яка спричинила закриття журналу. Натомість в останній книжці “Літературного ярмарку” редакція рекомендувала читачам нове видання – літературно-громадський місячник “Пролітфронт” – та його редакторів М. Куліша, І. Сенченка, Ю. Яновського, А. Любченка. Однак у результаті “Пролітфронт” був уже не форпостом вільної естетичної думки, а швидше свідченням капітуляції українського революційного модернізму перед жорстокою більшовицькою ідеологією.

Доба “Пролітфронту” ще наочніше проілюструвала гнітючий наступ пануючої системи на вільний вияв думок та творчої фантазії в Україні, який супроводжувався ганебним

саморозвінчуванням митців та критиків, поневаженням естетичних ідеалів, національної самобутності, показовими публічними відмовами від власних поглядів на життя та мистецтва. Так був приборканий справді революційний (в сенсі ідейно-естетичної розмаїтості та потуги) український літературний рух 20-х рр. й насажені ідеологічно-класові критерії в ролі основоположних для української літератури. У результаті література поступово втрачала глибину змісту, щирість та оригінальність вислову, стилістично й ідеологічно уніфікувалася.

Надалі догмати вульгарного марксизму визначали характер усіх друкованих матеріалів “Літературної газети” (1927), журналу “Критика” (1928), навчальних та науково-популярних книжок. А вже в 30-х рр. уряд, не покладаючись на результативність морально-психологічного терору, перейшов до фізичного нищення еліти української науки та мистецтва.

Ю. Луцький, характеризуючи наслідки дискусії, відзначив: 1) літературна дискусія в Україні почалася тоді, коли точно така ж дискусія завершилася в Росії, 2) письменники могли вільно висловитися з теми дискусії, 3) зірвано маску з партії, викрито імперську сутність Москви та нездатність України чинити їй опір.

3. Соцреалістичний період функціонування української літературної критики

Від кінця 20-их рр. минулого століття українська літературна критика ставала все більше ідеологічною, здійснюючи контроль за літературою як формою суспільної свідомості. Чітке уявлення про ситуацію, що склалася тоді в Україні під тиском літературної політики радянської влади, дають дослідження Ю. Коваліва, Ю. Луцького, М. Насенка, С. Павличко. Тут ми лише вкажемо, що нові, ідеологічні завдання критики стверджувалися інституційно.

Промовистим свідченням приведення суспільної й наукової свідомості до певної парадигми мислення стала стаття В. Полянського “Критика”, написана для “Літературної енциклопедії”, що виходила на межі другого й третього десятиліть ХХ ст. у Москві.

Розлога й інформативна (теорія літератури, історія, соціологія критики), вона спирається на кантівську ідею критики, якій “мусить підпорядковуватися все”: “К[ритика] є величезної важливості, можливо, найважливіша реакція організму на будь-яке зовнішнє явище”. Водночас, задекларовані в науковій статті широкі завдання критики не звільняли її від суспільно-ідеологічних зобов’язань, навпаки, цілком відбирали власний голос, натомість перетворювали на “чудову зброю” однієї класової свідомості проти іншої, робили засобом “дезорганізації ворожих класів” та невід’ємною частиною формування громадянина в класовому суспільстві.

Естетичні завдання критики відходили на другий план, бо новий предмет – суспільне життя як нова естетична дійсність – потребував вироблення й нових аналітичних підходів, які б відповідали завданню пропагувати штучно створений гармонійний світ: “критично розібрати весь наявний доробок психології та естетики й виробити свої власні методи судження про форму, тобто про виражальну силу художнього твору (літ[ературн]ого – зокрема); це послужить йому (критикові. – Т. Ш.) базою для нормативного вчення про стиль, тобто про оптимальний *метод художнього вираження суспільних тенденцій такого творчо потужного класу* (курсив наш. – Т. Ш.) як пролетаріат” [51, с. 594].

Таким чином, літературна критика розкривала класово-суспільне значення художньої творчості. Спроби окремих критиків бодай обережно актуалізувати природні філологічні горизонти своїх професійних завдань набували виразного драматичного забарвлення та призводили до фатальних наслідків у загальнонаціональній та особистих

долях. Думка сучасного дослідника соцреалізму містко характеризує стан критики на той час: “Не може бути “речі в собі”. Тому недозвеною провокацією сприймається й незалежний самоцінний твір мистецтва. Усе до початків перейняте яскравою риторикою боротьби, котра не була порожньою погрозою, доказом чого є терор, що супроводжував “чистку” культури від “ворожих” явищ” [14, с. 9].

Художній твір слугує досягненню головної мети – перетворити суспільство на мистецький феномен, встановити штучну гармонію в реальному житті. Недостатньо було витлумачити твір і дати йому оцінку. Літературний критик буквально творив літературну дійсність, випереджаючи письменника. Усе навколишнє життя трактувалося як простір творчості; стиралися кордони між дійсністю й штучною красою, настійливо прищеплювалося ставлення до фікції як до доконаного життєвого факту.

Автор багатьох праць із теорії соцреалізму Є. Добренко писав: “У соцреалізмі ми маємо справу зі специфічною структурою літературного процесу, тут відбувається зміна вихідних завдань мистецтва, змінюється сама природа творчості, перерозподіляються функції між суміжними царинами ідеологічної діяльності. Критика продовжує лишатися “інструментом соціального контролю” над цінностями й “регулятором відносин між мистецтвом та суспільством у площині ціннісних зносин”, але в соцреалізмі критика стає феноменом *культуроґенним*, оскільки як інститут і дискурс сама *породжує* соцреалістичний текст. Вона набуває визначального характеру в цій культурі, стаючи мало не самодостатньою” [17, с. 390].

Отже, критика в цей час перебуває в зовнішніх щодо літературного процесу контекстах, таких, як ідеологія та політика. Попри те, що саме в них найбільш зримо розгортаються принципові перипетії мистецької дійсності 20-их років ХХ ст., існують і інші, більш близькі – родові –

контексти, інтелектуально-духовні та культуротворчі спонуки яких, побачені в літературному процесі названого часу, імовірно відкриють ще не зауважені закономірності та специфіку.

Засаднича в розбудовуваному тоталітарному дискурсі ідея *життя як мистецької сцени* має прецеденти серед провіденційних думок модерних митців та мислителів, котрі відкривали необхідність об'єднання художньої та суспільної проблематики, політики, антропології, релігії задля досягнення абсолютно нового синтезу, із якого постане нова досконала людина. В. Соловйов наголошував, що “новоєвропейські народи вже вичерпали... відомі нам роди мистецтва” і в майбутньому воно (мистецтво) покликане творити “не лише в уяві, а й насправді – повинне одухотворити, надати абсолютно сенсу нашому реальному життю” [58, с. 404].

Ця базова інтенція модернізму була використана й деформована системою, що вперто не визнавала його присутності у своєму духовно-інтелектуальному просторі. У цій багатопитальній ситуації загалом близькою нам є позиція Б. Гройса, котрий на прикладі окремих періодів розвитку соцреалізму показав, що останній – типологічно близький до постмодернізму через свою “контекстуальну роботу з формою” – “може вважатися специфічним варіантом глобальної модерністської культури свого часу”, хоч водночас “являє собою модернізм певного роду (курсив наш. – Т. Ш.)” [10, с. 109].

На шляху свого розвитку соціологічне літературознавство знало часи іманентної присутності в античній естетиці (Платон, Аристотель), позитивістського представлення “літератури як інституції, яку створено для публіки і яку та відповідно утримує” [48, с. 272], започаткованого цілим комплексом суспільних реформ, політичних змін, що відбулися в Західній Європі у XVIII – на початку XIX століття; методологічної та семантичної

вulgаризації в період формування радянського літературознавства, зрештою, визнання за ним права системно репрезентувати прагматичні, методологічні, структурно-семантичні аспекти розвитку гуманітарного мислення в ХХ столітті. До певних наукових типологій та концепцій соціологічне літературознавство приводили різні вчені. Найприродніший із тих, що можна собі уявити, зв'язок літератури із суспільством, зумовив появу розмаїтих і розбіжних за характером студій. Словами Р. Ескарпі, “єдина соціологія літератури поки що неможлива”.

М. Берг potwierдив, що літературна критика, яка належить до владних інститутів регулювання й керування художнім письменством, зберігає в собі дискурс влади [6].

З. Мітосек теж звернула увагу на ідеологічну функцію літературної критики, за якої ця остання використовується владою в певних цілях (“інституція літератури як чинник утвердження панівної ідеології” [42, с. 329]). Це відбувається в процесі *революційного*, на противагу “естетичному”, читання, що полягає “в подоланні літературної видимості, в дистанціюванні від програмних мотивів та розкритті їх ідеологічних коренів” [42, с. 331]. Проте, якщо М. Берг абсолютизує роль інститутів у пропусканні творів мистецтва до читачів, то З. Мітосек наголошує на ролі безпосереднього читача. Зокрема, пише вона, “йдеться не лише про те, аби створити нові, революційні твори для “старих” читачів, але також про те, аби сформувати нових, критично мислячих читачів, які б належно сприймали “старі” твори” [42, с. 332].

Проблематика художньої форми не була відокремлена від соціологічного погляду на літературу, як це показують ще праці відомих формалістів на межі 10-х – 20-х рр. ХХ ст. Даючи вичерпний аналіз соціологізації формалізму в другій половині 20-х рр. минулого століття, Оге А. Ганзен-Льове підсумував: “Позиція письменника, його стосунки із замовником (з публікою, видавцем, редакторами, критиками, цензурою та літературно-політичним інституціями), тобто в

найзагальнішому вигляді літературно-соціологічні умови комунікації, мали б бути інтегровані в метод (формалістський. – Т. Ш.) у якості генетичних факторів, не порушуючи при цьому автономні закони конструктивної структури артефактів” [66, с. 389].

Розгляд літературних творів у генетичному відношенні до стану суспільно-культурної (зараховуючи сюди й політико-ідеологічний, економічний аспекти) дійсності відсилає нас до масштабної проблематики взаємодії творчої та сприймаючої свідомостей. У тій версії соціологічного літературознавства, що отримала назву “вulgарного соціологізму”, вона передбачає деконструкцію як аналітичний підхід, бо “література як ідеологічна форма віддзеркалює суспільне життя, водночас деформує його образ, оскільки ідеологія – це хибна свідомість класу або суспільної групи, представник якої творить літературу” [42, с. 290].

У практиці літературного життя України панування російського більшовизму мало непоправні наслідки. Знищення талановитих митців зі сформованою національною свідомістю призводило до примітивізації літератури, її повернення до стану “літератури для домашнього вжитку”, скритикованого ще в ХІХ столітті, коли більшість художніх і аналітичних матеріалів, на основі яких мали повноцінно вивершитися модернізаційні процеси, суголосні європейським, просто вилучалися з культурного обігу. Масштаби й наслідки приведення української літератури до всесоюзного соцреалістичного одноманіття ілюструє телеграма, яку надіслали члени Об’єднання українських письменників в еміграції “Слово” в 1954 р. до Спілки письменників Радянського Союзу: “Москва, СРСР, Другому Всесоюзному з’їздові письменників.

Українські письменники – політичні емігранти вітають з’їзд і висловлюють співчуття письменникам усіх поневолених народів СРСР.

1930 року друкувалися 259 українських письменників. Після 1938 року з них друкувалися тільки 36. Просимо вяснити в МГБ, де і чому зникли з української літератури 223 письменники?”.

Як згадував Ю.Лавріненко, “до цієї телеграми президія “Слова” подала до преси таке своє пояснення. За приблизними (бо точні поки що неможливі) підрахунками цифра 223 щезлих в СРСР українських письменників розшифровується так: розстріляно – 17; покінчили самогубством – 8; арештовані, заслані в табори і іншими поліційними заходами вилучені з літератури (серед них можуть бути розстріляні і померлі в концтаборах) – 175; зникли безвісти – 16; померли своєю смертю – 7” [34, 13].

На межі 20-30-х років літераторам не вдавалося залишатися незаангажованими в політику. Намагаючись нейтралізувати серйозні розходження в розумінні шляхів розвитку української літератури, восени 1929 р. письменники спробували утримати блок організацій: ВУСПП, Всеукраїнська спілка робітників комуністичної культури (нова назва “Нової генерації”), ВУАРК (Всеукраїнська асоціація революційних кінематографів). Взимку 1929 р. було створено ФОРПУ (Федерацію об’єднань революційних письменників України). Її заснування підтримали представники ВУСППу, “Молодняка”, “Пролітфронт”, “Плугу”, ВУСКК, “Групи А” (сюди входили деякі колишні ваплітяни, а також Смолич, Йогансен, Слісаренко), “Західної України”.

Як писав Ю. Луцький, “Серед тих, хто підписав декларацію ФОРПУ, були Хвильовий і Куліш. Вони репрезентували нову літ організацію “Пролітфронт”. Перед створенням її у січні 1929 р. колишні ваплітяни заснували журнал “Літературний ярмарок”... У ньому востаннє спонтанно відбулося художнє життя України, яке так добре передавала барвіста обкладинка Петрицького. Без формальної редколегії цей журнал був справжнім

“ярмарком”, де різні види літератури виступали в різних формах, часто не вказуючи авторів. Кожний випуск журналу мав свого окремого редактора, який писав передмову і коментарі коментарі подавалися у формі так званих “інтермедій”, прив’язуючи їх до старовинного жанру української літератури. В них дуже часто використовувалася езопова мова, літературний засіб, до якого зверталися в Росії у XIX ст., щоб оминати царську цензуру. Крім поезій, оповідань і п’єс, “Літературний ярмарок» друкував також вишукану критику” [9, с. 101]. Ця остання характеризувалася завуальованістю принципів думок, іронічністю й метафоричністю висловлювання. Ось сатиричний лист О. Копиленка до Г. Епіка, де критичні судження подано у властивій образно-іронічній манері: “Знаю, що сидиш ти зараз десь в глуші нашої українізованої України на березі якоїсь тихої річки і ловиш окунів та матеріал для нового прекрасного оповідання. Правда, це ухил з твого боку. Бо інші пролетарські письменники сидять в цей час десь на димарях заводів і спостерегають звідти робітничий побут, щоб написати епопею карамельно-сахаранову під назвою “Татко”, “Дядько” або “Здрастуйте, ми ваші родичі”. І за це під шумок від таких самих письменників одержують звання: заслуженого пролетарського, революційного, радянського, народного, міжнародного, інтернаціонального, всесвітнього питальника” [9, с. 101].

Яскраву критику літератури першої радянської п’ятирічки містить “інтермедія” М.Хвильового в “Літературному ярмарку” № 2: “...Наші буденні будні не сіренькі дні сіренької епохи. Це дні, це все-таки і все-таки дні Великого Будівництва, дні, коли треба грянутись на землю і, не будемо ховатись, заверещати... Хіба, скажімо, Золя золоточорного Донбасу вже прийшов? Той Золя, що буде нам, як Золя, що розповість, як сивий старий Донбас, Донбас вагонеток кіньми відсувається в даль віків і дає місце тому енергійному Донбасові, що весь в електриці. Хіба, скажімо, прийшов той

запашний, що мусить розповісти нам про новітнє машиноборство, про психіку нової донбасівської, скажімо, людини?..” [9, с. 102]. Подібний стиль і спрямованість літературної критики не могли не привернути до себе уваги офіційних кіл і згодом журнал було закрито.

Показово, що М.Хвильовий із колишніми ваплітянами у цей час неодноразово каявся перед владою за свої “помилки” й “гріхи”, але не припиняв створювати й підтримувати опозиційні щодо російської більшовицької політики критичні проекти. Прощаючись із “Літературним ярмарком”, він анонсував читачам журнал “Пролітфронт”, де мав із одnodумцями намір продовжити обстоювати досконале нове мистецтво.

Сфабрикована сталінським урядом у 1929 р. справа “Спілки визволення України” (СВУ) до краю підвищила напругу стосунків між письменниками й фактично зруйнувала залишки творчої атмосфери, коли перестав існувати періодичний збірник “Література” за редакцією неокласиків П. Филиповича і М. Зерова, коли сам М. Зеров змушений був писати покаянного листа, коли письменники під важким психічним тиском почали очорнювати один одного.

Проте навіть доведена до такого фатального стану українська література не давалася до повного покріпачення себе російським більшовизмом. Достатньо сказати, що згортання всіх українських літературних організацій і заснування єдиної Спілки письменників України, що покірливо влилася до Всеросійської Спілки письменників Радянського Союзу відбувалося аж у квітні 1932 р.

Перший з’їзд союзної Спілки відбувся в серпні 1934 р. На ньому було затверджено статут Спілки радянських письменників, проголошено соціалістичний реалізм (“соцреалізм”) єдиним методом радянської літератури. Знищення непокірних письменників, цілковита ліквідація демократії в суспільстві, брутальна деформація уявлень про

феномени творчості й літератури, примітивізація літературного мислення, зниження культурного рівня інтелігенції – це й багато суміжних явищ посприяло тому, що з утворенням письменницької спілки комуністична партія СРСР нарешті досягла передбачуваності й точної визначеності літературної продукції.

4. Українська материкова літературна критика 60-х – 80-х років ХХ століття

Тотальне підпорядкування літературно-мистецького життя партійно-державній стратегії призвело до майже повного його зникнення. Проте на межі 50 – 60 рр. на тлі тимчасової політичної лібералізації, традиційно означуваної як “хрущовська відлига”, намітилося певне фахово-інтелектуальне зрушення, передусім пов’язане з виступом на літературному полі когорти молодих талановитих авторів, серед яких були Д. Павличко, В. Симоненко, Л. Костенко, І. Драч, Є. Гуцало, І. Світличний, І. Дзюба, Є. Сверстюк. На цей час припадає масштабна літературна дискусія про літературного героя, проілюстрована книжками І. Дзюби (“Звичайна людина чи міщанин”), Л. Новиченка (“Про багатство літератури”), В. П’янова (“Третє цвітіння”), Г. Сивоконя (“Життєва переконливість героя”) та іншими. У процесі дискусії виникла думка, що життєвість та правдивість літературного героя може бути досягнута розумним поєднанням у ньому позитивних і негативних рис, показом його особистого, глибше – духовного життя. Автори розмірковували про відповідні способи змалювання такого героя. Проте оскільки соціологізм лишався головною настановою мистецтва, а його предметом була штучно змодельована, а не реальна дійсність, то й результативність дискусії виявилася декларативною. Проте зміни в осмисленні літератури, зокрема, сучасного літературного процесу все-таки намітилися. Концептуальне значення, пише М. Насенко,

мали дослідження М. Коцюбинської, В. Іванисенка, М. Острика, С. Крижанівського, Л. Новиченка, хоча написані вони були з урахуванням радянських стандартів мислення й сьогодні можуть бути прийняті з багатьма застереженнями.

Дискусії стали прикметним явищем літературного життя 50 – 60-х рр. І. Дзюба принагідно характеризує їх як “модні тоді академічні (а то й казенні) дискусії про художню типізацію, індивідуальне і загальне, реальне й ідеальне тощо” [16, с. 849].

“Критики з молодшої генерації шістдесятництва (І. Дзюба, Ю. Барабаш, І. Світличний, Є. Сверстюк, В. Фащенко, В. Дончик, Г. Сивокінь, М. Малиновська, М. Ільницький, А. Макаров) ідеологічне забарвлення своїх думок намагалися поступово поєднувати з власне науковим аналізом літературних явищ, який давав змогу ширше говорити про іманентну специфіку літературного процесу, наголошувати на неприпустимості зниження естетичних критеріїв, в оцінці творів, на загрозовому засиллі в літературі кон’юнктурних схем і безликих штампів, що вело до девальвації самого уявлення про художнє слово” [9, 281]. Один із найяскравіших критичних талантів належав І. Дзюбі. Його статті “Від молитов до дум”, “Перший розум наш...”, “Як у нас пишуть?” мали глибоко аналітичний характер, протистояли засиллю ідеології у літературі, бездарності, графоманству. Дослідження з промовистою назвою “Інтернаціоналізм чи русифікація?” глибоко аналізувало культурний занепад України через штучне виведення української мови з широкого народного вжитку.

Новаторську роль відіграла книжка критичних нарисів М. Малиновської “Синтез важкої води” (1967), де авторка проаналізувала нові досягнення українських письменників у жанрі новели. Увага, яку тут приділено жанровій формі новели, виявляє свіжий підхід до нових художніх явищ, який ураховує їхню естетичну специфіку. Авторка веде зацікавлену розмову про вмотивованість характерів героїв

новели, повноту й переконливість їхньої поведінки. Водночас шляхом полеміки з іншими знавцями й дослідниками літератури (напр., М.Ільницьким) у книжці постає проблема самосвідомості критики та критика, “який покликаний передусім розкрити художнє явище у світлі провідних тенденцій епохи і сучасних завдань суспільства” [45, 31].

Як зазначав В. Брюховецький у книжці “Критика в сучасному літературному процесі”, у середині 60-х рр. українська літературна критика досягла помітних успіхів у здійсненні естетичного аналізу художнього матеріалу крізь призму соціальних аспектів. Цьому прислужилися праці Л. Новиченка, А. Шевченка, О. Никанорової, А. Макарова, Г. В’язовського, М. Косіва, В. Здорогеги, М. Малиновської, А. Погрібного та ін. “На кінець 60-х рр. у низці праць старших і молодших критиків було переборено вузькоутилітарне ставлення до мистецтва слова, зроблено широкі узагальнення естетико-ідеологічного характеру... Це “Час і його обличчя” (1967) В. Дончика – книга з помітними ознаками узагальнено-синтетичного погляду на тенденції, які характеризують динамічні зміни в літературі, естетичне освоєння нею нових життєвих шарів. Це “Барви і тони” поетичного слова” (1967) М. Ільницького, де автор показав себе проникливим аналітиком поезики вірша. Це “Герой і час” (1969) Й. Кисельова, де досвідчений критик із багатим досвідом соціологічно загостреного сприйняття літератури виявив пильну увагу до її власне художніх засобів. Це „Життєва переконливість героя” (1965) Г.Сивоконя – книжка, що відзначалася серйозним витлумаченням соціальної значущості форми. Нарешті це “Новела і новелісти” (1968) В. Фащенко, де вдумливо досліджено стильові особливості одного з найпопулярніших тоді жанру, де історико-літературний підхід органічно поєднувався з пристрасною критика” [4, 10]. Особливе місце в критичній динаміці вчений відводив збірнику виступів Л. Новиченка “Не ілюстрація – відкриття!” (1967). “Провідна риса Новиченка-критика –

помічати не тільки подібне, типологічно спільне, а й щораз бачити й вияскравлювати те, чим один художник не схожий на іншого... Критичний аналіз урізноманітнюється завдяки точному виявленню неповторних подробиць, з'ясуванню ідейно-естетичної місткості кожного розглянутого твору” [4, 12].

Неоднозначність потрактування критики, її сутнісних характеристик та призначення зацентрували відкриті дискусії кінця 60-х рр. Зокрема, на сторінках “Літературної України” 1967 р. розгорнулася одна з таких дискусій між Л. Сенником, С. Тельнюком, С. Широковим та іншими. На межі 1968 – 1969 рр. жива багатоголоса полеміка серед критиків та письменників із цього ж питання відбилася на сторінках багатьох українських газет та журналів.

На думку літературознавців, “активізація критики привела як до піднесення її наукового рівня, так і до збагачення жанрових форм літературно-критичних виступів. ...Але, треба сказати, критика виявилася до певної міри ще не готовою щораз і з належною принциповістю та заглибленістю вирішувати складні літературні проблеми, які не піддаються однозначному розгляду” [4, 9]. Сьогодні можемо сказати, що зауважена “неготовність” критики до принципової розмови про літературу була зумовлена неповнотою тих перспективних зрушень у житті країни, що історично пов’язуються з феноменом “хрущовської відлиги”.

З огляду на це вельми показовими є літературно-критичні праці В. Стуса, написані ним у 60-і роки. Серед них – “На поетичному турнірі”, “Най будем щирі”, “Роздуми над пережитим” (1964), “Опуклий вибух таланту” (1965), “Розмаїття тенденцій, або Відради і клопоти музи” (1969), “Феномен доби (Сходження на Голгофу Слави)”, “Зникоме розцвітання” (1970-1971). Автор володіє яскравими критичними здібностями, підсиленими фаховою філологічною освітою, які дозволяють йому бачити самому й показувати читачам “неоднозначність” різних аспектів життя

літератури. В.Стус-критик сам зацікавлений сучасною йому літературною динамікою й зацікавлює нею читачів, ведучи мову про щирість і фальш мистецького вислову, про можливості спохоплення сутнісних рис життя, про змістову наповненість поетичного твору; піднімає важливі проблеми інтелектуальної наснаженості української поезії, аналізує приклади образної та композиційної невправності молодих та старших поетів, різнобічно розглядає підстави формування індивідуального авторського стилю; актуалізує конкретний факт життя як запоруку поетичної ширості. Критика В. Стуса (він звертається до творів М. Рильського, П. Тичини, М. Бажана, Ф.Г. Лорки, Б. Брехта, Й.В. Гете, також І. Драча, В. Коротича, В. Симоненка, а водночас, В. Коломійця, В. Гринько, Р. Кудлика, В. Крищенко, В. Підпалого, П. Мовчана, В. Борового та багатьох інших) має виразний панорамний характер чи то коли йдеться про творчість окремого митця, чи то – про кількох представників літературного покоління. Це досягається здатністю автора постійно бачити предмет аналізу в контексті дійсного життя, пріоритетом якого є людина. Потвердженням цієї думки можуть служити слова самого Стуса: “Колись Л. Толстой писав: людина – це дріб, де чисельник – те, що вона уявляє про себе. Чисельник – це людина в поетові, а знаменник – поет у людині. Ідеальний випадок, коли дріб становить одиницю! Це, звичайно, ідеал, і до нього треба нашим поетам прагнути, щоб вилікуватися від своєрідної поетичної маніловщини і красивого пустомольства. [...] але є ще одна проблема, не менш важлива за співвідношення людського чисельника і поетичного знаменника. Це проблема величини людського чисельника, проблема значенності авторської індивідуальності” [60, с. 258 – 259]. “Значенність авторської індивідуальності” цілком прикладається й до підстав та результатів не лише художньої, а й літературно-критичної діяльності. У рецензії на книжку “Розмаїття тенденцій” В. Стус, відносячи її автора А. Макарова до гурту

наймолодших талановитих критиків (разом із Л. Череватенком, М. Ільницьким та іншими), пріоритетними рисами його таланту називає толерантність, вміння намічати перспективу явища (“багатомодульований голос” та “зухвалість у синтезі”, що в сумі витворює плідний ґрунт для діалогу, “дає найбільшу поживу для роздумів”), аналітичність та водночас інтуїтивне відчуття “найменших нюансів поетичного тексту”, здатність розкривати сучасну конкретику фактів художнього твору.

Водночас розвиток традиційної літературно-критичної проблематики гальмувала загрозлива атмосфера духовного життя, коли поширилися арешти молодій мислячій української інтелігенції, почастишали відмови публікувати талановиті твори, наприклад, М. Осадчого, В. Кордуна, М. Воробйова, Л. Костенко тощо. Стали практикуватися звільнення з роботи митців, учених; відбувалося публічне шельмування яскравих та глибоких особистостей (ситуація І. Дзюби). Це й не давало розгорнути на повну потужність процес “самовідродження та морального одужання” нації, що мав усі підстави стати таким із появою перших віршів Л. Костенко, М. Вінграновського, статей І. Дзюби, Є. Сверстюка, І. Світличного – “людей, які повернули нам відчуття самоповаги” [44, с. 398].

Розвідка “Феномен доби” є етапною не лише в тичинознавстві, а й на шляху формування у вітчизняній літературній критиці об’єктивних підходів до поцінування художньої літератури, яке власне неможливе за тоталітарних умов. Її “спецхронова” доля, як і доля інших критичних та літературно-мистецьких праць, вилучених в автора перед ув’язненням на початку 1972 р., засвідчила початок нового кола тоталітарного наступу на українське духовне життя цензурою, арештами, публічними тавруваннями тощо.

Сучасне літературознавство бачить у шістдесятництві “передусім вид інтелектуалізму” (Т. Гундорова). “Його прикмети – спротив системі, культ індивідуальної

незалежності, лібералізм. [...] ...сформувалася в межах українського шістдесятництва [критика культури – Т.Ш.], яка стала принциповою для розбудови нинішнього академічного літературознавства, апелює до національної ідеології, поміркованого модернізму й поміркованого формалізму, а також органічності національної культури” [13, с. 15].

У 70-80-х рр. минулого століття літературна критика зазнала зростаючої динаміки: із 349 видань літературознавчого та критичного спрямування 120 розглядали саме поточне літературне життя (порівняно з 15 книжками аналогічної тематики, виданих у другій половині 60-х років [45, с. 15]. Проте вже означені умови існування української культури 60-х років дали підстави М. Наєнку в наш час схарактеризувати міркування, висловлені в цих книжках як скуті “цілковитою несвободою наукового мислення” [44, с. 298]. Винятками в цьому масиві дослідник назвав “Літературний щоденник”, укладений М.Терещенком (1966), бібліографічний словник “Українські письменники” (1960-1965), “Шевченківський словник” у 2-х томах (1976-1977). Водночас слід згадати й зацікавлену сумлінну, чулу до тонких художніх нюансів літератури, критику 70-х, творену М. Жулинським, В. Дончиком, А. Макаровим, М. Ільницьким, митцями П. Загребельним, Д. Павличком, І. Драчем, О. Гончаром, Б. Олійником, багатьма іншими.

У другій половині 80-х років почалася демократизація життя в Україні, що принесла із собою й можливість повноцінного осмислення літературно-мистецької дійсності. Серед найважливіших досягнень кінця 80-х років у цій галузі О. Галич називає праці “Діалектика художнього пошуку. Літературний процес 60-80-х років” за редакцією В. Дончика, монографії В. Дончика “Український радянський роман. Рух ідей і форм”, Ю.Коваліва “Романтична стильова течія в українській поезії 20-30-х років”, А. Ткаченка “Василь Симоненко”, В. Моренця “Володимир Сосюра”, Є. Нахліка

“Українська романтична проза 20-60-х років XIX століття” тощо [9, с. 170].

На думку І. Фізера, обличчя літературної критики 80-х творили В. Брюховецький, В. Моренець, О. Шпильова, Е. Соловей, Г. Клочек, М. Рябчук, М. Москаленко, Ю. Ковалів, Т. Гундорова. Ці критики “піддали переоцінці низку побутуючих оцінкових стереотипів і цим помітно розширили “силове поле критики” (В. Брюховецький)” [63, с. 92]. Причетні до цього процесу, безперечно, В. Панченко, Т. Салига, Л. Таран, М. Славинський та багато інших.

Наявністю свіжих струменів талантів у критиці пояснюється й поживлення діалогів, зафіксоване літературними дискусіями 80-х років. Так, із грудня 1980 р. по квітень 1981 р. тривала дискусія про етичний кодекс критики. Г. Штонь у своїй статті торкнувся складного питання критичного поцінування творчості визнаних митців слова, висловивши думку про те, що молодим критикам не варто стверджувати себе на класиках, доречнішим є рости разом із митцями свого покоління. Стаття викликала жваву полеміку, у якій узяли участь Ю. Ковалів, Ю. Винничук, М. Кодак, Т. Салига, М. Славинський, В. Дяченко, М. Слабошпицький. Учасники дискусії мали можливість висловити свої погляди на цю проблему, а водночас усі сходилися на потребі визначити особливості власне літературно-критичної діяльності.

Фаховий інтерес викликає й дискусія між “метафористами” (“заскладними”, “відірваними від ґрунту” молодими поетами) та “сповідальниками” (поетами, тісно пов’язаними з народною поетичною традицією). На думку “метафористів”, очолюваних М. Рябчуком, “сповідальники” вели поезію до провінціалізму та другорядності [45, с. 14].

Дискусія “Ліричний герой сучасної поезії – біографія чи характер?” 1984 р. на сторінках “Літературної України” була ініційована В. Моренцем та Л. Скирдою та привернула увагу багатьох митців та критиків.

У дискусію “про соціальність нашої прози” (1984-1985) активно включилися В. Сильченко, І. Дзюба, К. Ломозова, М. Стрельбицький, Е. Соловей та інші.

В. Брюховецький у роботі “Критика в сучасному літературному процесі” (1985) наголошував на потребі “істотного уточнення деяких оцінок, що їх діставали твори складні, неоднорозмірні, в яких автори намагалися досягнути реальні життєві проблеми. Слід урахувати, що нові актуальні тенденції у дійсності ... не піддаються легкій, прямолінійній інтерпретації, поверховому осмисленню як у літературі, так і в критиці” [4, с. 26]. Увагу дослідника привернули, наприклад, глибоко конфліктні й сучасні твори Є. Гуцала, а також їх “перекручувальна”, спрощена критика з боку Л. Санова, яка негативно прислужилася долі цих творів, відсунувши на кілька років їх вдумливе прочитання.

Що таке “вдумливе прочитання” критиком художнього твору, можна проілюструвати на прикладі одного з розділів літературного портрету “Борис Олійник”, створеного в 1987 році В. Моренцем. “Де сходяться земля і небо...” – розділ, що присвячений поетиці митця. Критик осмислює вірші в ракурсі живої сучасності, яка надає їм виразності й смислової місткості. Дійсність, актуальна сучасність виступає площиною переломлення в критичній свідомості поетичних образів та ідей. Вона ж виступає й критерієм їхньої широти та життєздатності, а відтак і “соціальної дієвості” [40, с. 102] створюваної Б.Олійником поезії. Життєва, соціальна значущість поезії тут зовсім не передбачає кон’юнктурності, навпаки, справжня найреальніша дійсність, зокрема, й соціальна, основною підставою її покладання в бутті має особисте життя в ній людини. Сам критик говорить про це так: “...в розробці суспільно вагомих тем йому [Б. Олійнику – Т.Ш.] притаманна пошукова доскіпливість, сумлінність людинознавця, котрий кожен художньо-філософську тезу обґрунтовує фактом дійсності. [...] Поет актуалізує обрану тему, віддаючи перевагу проблемному її вирішенню над

описовим. Адже можна, скажімо, обмежитися тезою про те, що час і люди виносять оцінку кожній окремій долі, а можна, – як це й робить Б.Олійник, – змусити кожного відчути відповідальність отого майбутнього іспиту історії, “ущільнити” причинно-наслідкову ланку вчинків та їх суспільного резонансу” [40, с. 110]. Так критик уникає категоричних оцінок поетичного твору, пропонуючи читачеві тільки найбільш відповідні шляхи знаходження себе у слові поета.

У літературній критиці 80-х років простежувалася тенденція до осмислення художньої вартості нових творів у комплексі питань живої, актуальної дійсності.

5. Чинники трансформації літературної критики в кінці ХХ століття. Її сучасний стан

У 90-х роках ХХ століття у зв'язку з проголошенням державної незалежності України літературно-мистецьке життя вперше за великий проміжок часу мало змогу: а) звільнитися з-під тиску марксистсько-ленінської ідеології та методології; б) відкрито відмовитися від теорії генетичної та еволюційної залежності від російського мистецтва; в) повернути собі всі творчі та наукові здобутки репресованих та незаслужено забутих митців та літературознавців (С. Єфремов, М. Зеров, М. Драй-Хмара та багато інших); г) прямо, без російського посередництва та цензурних обмежень оволодівати теоретико-науковим і творчо-практичним досвідом цілого світу, набути протягом цілого ХХ століття, використовувати його у власній науці та художній практиці; д) відновити органіку взаємопереживання досвіду закордонної, емігрантської та материкової україністики тощо.

Проте відкриті можливості перш за все були підпорядковані політиці, тепер уже українській. “Останні, ще “горбачовські”, 1990-1991 роки принесли передруки безлічі “патріотичних (часто вельми малохудожніх) текстів зі

“спецсховів”. “Герметики”-“естети” якщо й не вмовкли зовсім, то їхній голос майже загубився в загальному войовничо-“індепендистському” хорі”, – писав М.Стріха [59, с. 15].

Далі подаємо кілька витягів із цієї ж статті, що стосуються динаміки літературної критики останнього часу.

„...в 1992-93-х роках ... економічний обвал спаралізував державні видавництва. Розвалилася струнка й централізована книготорговельна мережа... Зубожілі інтелігенти втратили можливість передплачувати літературні часописи, накладі яких упали до однієї-двох тисяч.

...А питання естетичних вартостей втратили вагу для громадян, заклопотаних фізичним виживанням.

Певне відродження літературної критики розпочалося допіру з другої половини 90-х, коли закордонні гранти та поїздки на семестр до заокеанських університетів забезпечили хоч якийсь статус представникам нової, доволі вузької літературної еліти. Але знаменно, що в числі провідних постатей цієї критики вже практично не виявилось “володарів дум” сімдесятих-вісімдесятих років. Вадим Скуратівський веде сьогодні “колонку про все” в російськомовній київській газеті з виразно “олігархічним” корінням. Микола Рябчик зосередився на проблемах “українського креолізму”. Нові публікації Олександра Грищенка присвячено не так літературі, як зведенню поррахунків із сьогоднішніми провідниками “наукового українознавства”.

Полишене старшими місце посіли Костянтин Москалець (безумовний лідер за якістю текстів, і до того ж єдиний із чільних критиків нової генерації, чий формальний дебют припадає ще на вісімдесяті), “станіславці” Іздрик та Єшкілев (вони практично відродили давню дискусію про “метафоризм” і “сповідальництво”, оперуючи, щоправда, вже новою термінологією “постмодерного” й “тестаментарно-рустикального” дискурсів), харків’янин Ігор Бондар-

Терещенко та киянин Михайло Бриних (готові з невимовною легкістю писати в будь-якому обсязі й на будь-які теми). Нарешті, маємо буяння текстів на гендерну тематику – адже ця сфера найохочіше фінансується різноманітними західними фундаціями.

...“Книжник-review” (подвійне відсилання – до взірцевого Зеровського “Книгаря” й до новітніх “євростандартів” усіляких “Review of Books”) вже за своїм форматом не надає достатньо поля для власне літературної критики”. Анотаційні ж огляди цього видання незрідка рясніють речами, які можна пояснити чи то необізнаністю, чи то цілковитим „пофігізмом” рецензентів. Втім, не можна не сказати доброго слова про оперативність і заповзятливість дітища Костянтина Родика, яке намагається бути для читачів компасом у дедалі більш повноводному потоці книжкових новин.

Звісно, літературна критика знаходить місце на сторінках “товстих” часописів. І вряди-годи по-справжньому добрі статті й рецензії можна знайти і в “Сучасності”, і в “Березолі”, і в “Кур’єрі Кривбасу”, і в “Кальміюсі” (донедавна – “Кальміусі”), і навіть у відверто академічних “УГО” та “СіЧ”... Але в око водночас впадає принагідний характер портфеля, брак навіть спроби системного погляду на те, чим є сьогоднішня українська література.

Усе це легко пояснити “фрагментацією” літературного процесу, неможливістю стежити за всіма новинами за відсутності загальнонаціональної системи дистрибуції книжок (вони доходять сьогодні лише до головних “університетських” центрів), зрештою браком (поки що?) навіть того тонкого прошарку навколо університетських філологів-професіоналів та аматорів, які є споживачами цього стибу літератури у “велферному” світі.

...Очевидно, має проминути ще певний час. Має сформуватися загальнонаціональний книжковий ринок. Мають здобути авторитет видання, які стануть еталоном смаків та очікувань саме в цій сфері. Має з’явитися й

достатнє число авторів, здатних писати не огляди, відгуки чи есеї, а саме літературну критику, – і то не лишень фахову, але й цікаву” [59].

На межі ХХ–ХХІ ст. дослідники по-різному схарактеризували стан і перспективи розвитку літературної критики. Так, Н. Зборовська схарактеризувала літературний процес через відсутність стратегії творення величного націостверджуючого міфу. “Україна сучасна, йдучи в світ без власного сакрального ядра, стає імітацією держави, а українська література – імітацією літератури” [22, с. 6]. Вихід із цього глухого кута, на її думку, могла б забезпечити академічна високопрофесійна критика: психокритика, міфокритика та філологічна критика [22, с. 6]. Саме у сфері наукової критики можуть розгорнутися компенсаторні механізми творення сакрального наративного ядра нації.

І. Фізер так само на межі ХХ–ХХІ ст. писав про властиве новій літературній критиці тяжіння до академізму, науковості, визначаючи при цьому її незмінну концептуальну настанову: критерієм оцінки виступатиме індивідуальний смак критика [63, с. 93].

В. Моренець побачив у молодій літературній критиці тенденцію “скидання з п’єдесталів сучасності” художньої спадщини. “У ширшому полі критичних публікацій (І. Бондар-Терещенко, В. Єшкілев та ін.) подібна тотальна “відцентровість” часто обертається звичайною нігілістичною зверхністю і снобізмом (у тому ж ключі міркувала й Н. Зборовська в уже згаданій праці. – *Т.ІІІ*), що вносить додаткове сум’яття в і без того суперечливий критичний дискурс про українську літературу ХХ століття” [41, с. 56]. Натомість критика, охоплюючи якнайширші читацькі маси, має сприяти утвердженню сучасного літературного канону, який залежить від “новітніх уявлень про темпоральність літературних явищ” [41, с. 58].

Т. Гундорова вказувала на зміну соціокультурного горизонту літературної критики, який, на її думку,

створюється різними типами критики. Серед них – дилетантська критика, споживацька, групова (салонна), есеїстична, університетська (зайнята пошуками “ідеалів національної органіки”), консервативно-есхатологічна (з наголосом на пізнанні християнських цінностей), консервативно-національна (“схильна ототожнювати критику з політикою, вбачаючи нового ворога, скажімо, в постмодернізмі”). Перспективи розвитку критики окреслені цією дослідницею у формі питання: “Може, екзистенційна інтерпретація літератури, себто аналіз літератури під оглядом естетики, що несе в собі моральне знання і водночас реформістський поклик, запропонує вихід із теоретичної кризи, про яку говорить і західне літературознавство?” [13, с. 16-17].

Наведені міркування показують критику як невід’ємний компонент сучасної національної культури, що покликаний надавати літературним творам широкого читацького розголосу, активізуючи духовно-інтелектуальне життя суспільства.

Тенденції теперішньої літературної критики мають у своїй основі глобалізаційні процеси, динамікою останніх зумовлена низка її характеристик, які спробуємо окреслити. Насамперед стирається межа між критикою й літературознавством. Це пов’язано, з одного боку, із впливом євро-американського літературного дискурсу, де поняття критики відповідає тому предметному полю, яке в українській філології покриває поняття історії літератури. З другого боку, інтерпретаційна еkleктика, що виконує роль методологічної матриці сучасної гуманітаристики, є однаково актуальною і для критики як оцінно-сміслового й смакового феномену, так і для літературознавства як науки. Ознаки глобалізації можна побачити і в тому, що літературна критика насправді перестала бути виключно літературною. Розвиток когнітивістики, яка скептично поставилася до розмежування різних форм свідомості індивіда (літературна, політична,

історична тощо), схиляє тлумачити літературні факти як концепти тих чи тих актуальних тенденцій, ідей, прагнень, які можна висловити як через артикуляцію власного сприйняття літературного змісту, так і через звернення до реалій іншої площини. Прикладом може бути стаття Д. Ільницького “Поезія versus інтелектуалізм”, де автор міркує про стосунки між письменниками й знавцями літератури, вдаючись до загалом “не літературних”, а навпаки, ринкових асоціацій: “Філософія ринку й комерційних компаній побудована на лінгвістично-психологічному переконуванні, що саме цей товар і саме зараз є нам потрібний, і якщо ми його не купимо, ми дуже багато чого втратимо. Вигідні пропозиції, акції etc. У Львові півтора року тому відкрили найбільший в області, а може, і в цілій Західній Україні торгово-розважальний комплекс “King Cross Leopoldis”. Він став яскраво вираженим втіленням ідеї споживацької культури, де усе працює на те, аби привабити відвідувача і переконати його, що він просто повинен купити чи замовити те і те... King Cross – це втілення ідеї так званого “раю”, де є усе, і де можна задовільнити усі свої потреби – продуктовий і побутовий гіпермаркет, будівельний і господарський гіпермаркет, численні магазини одягу і взуття від відомих фірм, кав’ярні, кінотеатр, різноманітні розваги на кшталт бовлінгу і ковзанки. І все поряд, і все в одному приміщенні, на одній території. Усередині King Cross’у багато різнокольорового світла, звідусіль лунає музика. В холодну пору року, коли дощить і сіро, людина, вийшовши назовні і підвладна якимось інстинктам, хоче передусім повернутися назад. King Cross Leopoldis збудований на виїзді зі Львова, куди раніше не так і легко було доїхати. А тепер ця територія – чи не другий центр міста. Тож формула швидкого успіху блискавично спрацьовує в побутовій сфері й успішно таким шляхом поширюється на сферу мистецтва» (цитату взято з матеріалів сайту “ЛітАкцент”).

Сучасна літературна критика має культурологічний характер, вона не обмежується розумінням та оцінкою художнього тексту, порадами письменнику чи впливом на літературний вибір читача, вона прокреслює художнє явище в сукупності його реляцій з сучасною й минулою культурою, бачить у ньому певні закономірності розвитку штучного світу, створеного людиною.

Критика пробує себе в якості складової ринку товарів та послуг, оскільки здійснює рекламу книжкової продукції, включається до письменницьких та літературних піар-акцій, викликає читацький попит на ті чи інші твори. Зрештою, літературна критика виконує самопрезентаційну функцію, коли з'являється том чи кількатомник критичних праць певного автора. Наприклад, критичні статті М. Ільницького (нині члена-кореспондента НАН України), літературного критика, літературознавця, упорядника антологій поезії, зібрані в тритомник “На перехрестях віку”; літературно-критичні роботи І. Дзюби можна прочитати в тритомнику праць цього інтелектуала “З криниці літ”, блискучі критичні есе В. Моренця об'єднані в книжці “Оксиморон”, книжка “Міти метаморфоз, або Пошуки доброго світу” презентувала низку глибоких критичних студій минулих років Б. Рубчака і т.д. М. Ільницький про задум зібрання своїх критичних творів написав так: “Мені хотілося запропонувати такий проспект із того, що я написав, щоб матеріал (статті, нариси, портрети, рецензії, монографії) дав змогу побачити певні грані літературного процесу останніх десятиліть, засвідчив, що попри цензурний тиск та жорсткий компартійний контроль усе ж з'являлися й вартісні твори, письменники шукали езопову мову, а критики — можливість підтримувати справжній талант” (цитату взято з матеріалу сайта “ЛітАкцент”).

Літературна критика сьогодні зосереджена переважно у гуманітарних ЗМІ (“Критика”, “Кур'єр Кривбасу”, “Слово і Час”, “Українська літературна газета”, “Літературна Україна”

та інші). Вона не виконує державно-ідеологічну роль (як це було в радянські часи, коли критик виконував державне (воно ж парйтіне) замовлення підганяти творчість під певний ідейний і стильовий шаблон), що зробило її вільною й водночас необов'язковою для більшості ЗМІ. Суспільство характеризується фрагментаризацією читацького простору (частина майже нічого не читає, відтак, не потребує й критичного погляду на літературу, частина ж має високі естетичні смаки й читацькі потреби, відтак, у цьому середовищі є місце для критики, але вона вже зорієнтована не на широкі читацькі маси, як це було раніше, а на “посвячений” інтелектуальний, літературно-мистецький, приватно-богемний контингент.

Також ідеться про трансформацію інформаційних джерел та каналів, що відсувають книжку на другий план. Тут же спостерігається поява нових, комп'ютерних, способів популяризації літературної критики на сайтах (“ЛітАкцент”, “Буквоїд” тощо), у письменницьких блогах та ін.

У цілому, літературна критика, як би ми її не характеризували, зумовлена станом самої літератури, тим, наскільки ця остання збуджує думки й почуття читачів, наскільки вона здатна бачити в конкретній художній історії та характерах більш універсальні речі світу й творити спільні цінності.

6. Поняття мікроісторії української літературної критики ХХ століття (зразок характеристики)

Поняття мікроісторії з'явилося в предметному полі історіографії в 70-х роках ХХ ст. (Ф. Бродель, К. Гінзбург) як критична реакція на вивчення структур (подій, явищ) “довгої тривалості”. Спочатку воно мало негативну конотацію як розгляд дрібничкового, несуттєвого в історії, а потім стало сприйматися як свідоме вивчення подробиць явища, “мікроскопічний аналіз” дійсності. Мікроісторія має

антропологічну спрямованість і в сучасній гуманітаристиці сприяє підтримці “етичного інстинкту”. Е. Доманська писала, що “мікроісторія наділяє людину більшою цінністю, але не робить її більш егоцентричною. Людина завжди представляється в зв’язках з іншою людиною, в мережі залежностей, в яких вона хотіла чи взагалі не хотіла опинитися”. Конкретну особистість мікроісторія трактує “співтворцем системи” й тим, “хто в певний спосіб виступає проти системи” [18, с. 91].

Увести поняття мікроісторії до понятійного апарату курсу історії української літературної критики ХХ ст. схиляє необхідність організувати вивчення курсу на сучасному теоретико-методологічному рівні. Мікроісторія – це “нішова тенденція” [18, с. 94] історико-культурологічного знання, яка, вважають сучасні інтелектуали, задає тон і стоїть у центрі зацікавленень останнього. До літературознавства це поняття адаптував Р. Нич, коли вказав на необхідність урахування цією наукою “простору емоції, не-інтелектуальних переживань та чуттєвих навиків” особистості, зосереджених “довкола конкретного, особистого, одиничного” [46, с. 25]. Сучасна методологічна трансдисциплінарна настанова – дослідження конкретних, реальних випадків у житті людини, яке “здійснюється без чітких попередніх гіпотез і часом провадить до далекосяжних теоретичних узагальнень, до перевірки гіпотез” викликає розвиток теорії літератури, заснованої “на аналізі одиничного випадку” [46, с. 43]. У подібному розумінні Н. Кузякіна застосовує поняття “інтраісторії” [32, с. 126] (беручи його з праць М. де Унамуно) – історії, що забезпечується етнічним, мовним, особисто практичним досвідом певної особистості.

Літературна критика пишеться людиною і для людини. Сенси, які вона створює, відбивають естетичний, ідейний, національний, але також і антропологічний та етичний модуси існування особистості. Саме тому вивчення історичної діахронії літературної критики передбачає увагу

до суб'єкта критичного вислову як антропологічного, етнічного, етичного, біографічного феномену.

Познайомтеся, будь ласка, з фрагментом мікроісторії одного з найпроникливіших літературних критиків 50-70-х рр. минулого століття Ю. Лавріненка (1903-1987).

“Мій сад в Арктиці” – мемуарна книжка Ю. Лавріненка, авторський задум видання якої дотепер лишається нездійсненим. У родинному архіві цього відомого діяча української еміграції зберігається оригінальний рукопис книжки – близько 200 сторінок машинопису з уточненнями й правками автора, які свідчать, що він активно працював над нею в останні роки свого життя. Рукопис має незаперечну наукову й художню цінність, забезпечену особливою стилістичною майстерністю, притаманною письму Ю. Лавріненка й добре відомою з його критичних праць широкому колу читачів за кордоном та в Україні, вмінням відтворювати соціально-історичну й індивідуально-побутову атмосферу багатьох життєвих подій, формувати особливий, неоромантичний дискурс художньо-біографічного континууму, що вельми відповідає органічній для Лавріненкового критико-художнього сприйняття тенденції вживлювати у власні текстів мотив морального чину в якості естетичного об'єкту.

При цьому маємо пам'ятати, що і в науковому світі історико-біографічна канва творчої особистості становить хоч і не нову, але загальноновизнану методологічну проблему. Міркуючи над особливостями вивчення біографії на сучасному етапі, Г. Сивокінь, зазначив: “На тлі суто академічних розвідок з усіма їхніми тонкощами виступає на передній план власне те, що спонукає осмислювати проблему як методологічну, а часто й морально-етичну. Цей її аспект внаслідок багатьох причин для української літератури набирає своєрідного значення. І тоді доводиться думати навіть про національну специфіку теоретико-літературного

знання, хоч воно, за звичними поняттями, наділене наднаціональною міжлітературною чинністю” [56, с. 54].

Попри те, що ім'я та деякі праці Ю. Лавріненка добре відомі в Україні доби незалежності, особливості та характер його критичного мислення потребують зацікавленої й комплексної наукової рефлексії. Необхідність цієї останньої актуалізується на кількох дослідницьких рівнях. Ідеться про зразок талановитої – в семантико-стилістичному та прогностичному планах – літературної критики, вивчення духовно-інтелектуальних обривів якої уводить у широке коло теоретико-прикладних питань мистецької творчості та способів її рецепції. Біографія Ю. Лавріненка має в цьому відношенні, поза самоочевидними пізнавально-виховними конотаціями, й особливе методологічне навантаження, “розуміти яке – все одно, що іншими очима читати літературу” [56, с. 56].

6.1. Концепт біографії в спадщині Юрія Лавріненка

Бажання відтворювати події життя та власні рефлексії над ними Ю. Лавріненко втілював не раз. Перший щоденник знищила сестра Ганна, коли ненароком підглядела в нім наївний, але все ж дошкульно критичний щодо більшовицької політики запис. Історія другого щоденника припадає на уманський і харківський періоди життя Ю. Лавріненка (1921–1933 рр.), аж поки власник записів не був заарештований у ніч з 24 на 25 грудня 1933 р. Цей щоденник разом із книжками та іншими паперами лишився на квартирі А. Дражевського – батька Л. Дражевської, тодішньої дружини Ю. Лавріненка. Восени 1941 р. під час німецької окупації Харкова далекий родич Дражевських, боячись обшуку гестапо, повністю знищив архів. Ю. Лавріненко вважав цю втрату непоправною, писав: “це був, може, найбільший, збираний 12 років, і найцінніший архів мого життя, і втрата

його найбільш болюче відрізає мене від перших «радянських» часів мого життя (1922–1941)”¹ [Цит. за: 72].

Що саме хотів нагадати собі літератор із “радянських” часів своєї біографії – залишиться тепер назавжди нез’ясовним. Проте необхідність відстежити, свідомо відрефлектувати цей час явно свідчить про особливу екзистенційну ситуацію “не зустрічі” з самим собою – ситуацію, коли минуле не може стати *моїм* минулим. Г. Шалашенко, досліджуючи філософські засади історичного виміру людського буття, писав: “...в разі “втрати минулог” йдеться про деструктивність домінування повтору, тягар неспокутої провини, неоплаканої втрати тощо. Таке “монументалізоване” минуле не може стати плідним для сучасного, оскільки саме це “для” воно й знищує у своїй монументальності, величезним каменем лягаючи на сучасне” [69, с. 76]. І навпаки, коли воно виразно згадується, то сприймається людиною як вагома частина її сучасного ества та живої дійсності.

Підтвердженням цієї думки служать слова самого Ю. Лавріненка із рукопису “Мій сад в Арктиці”: “Минули роки і роки. Молода людина 20–30-их років на еміграції постаріла, перейшла ...відкрити операцію серця з одночасним паралічем лівої сторони тіла (мабуть тієї, що належить минулому радянському). Пам’ять захмарилась. Половина життя зникла в тому хмаровинні. А все ж набираюь духу писати книжку (спомини-роздуми) про минуле, зібрати в якусь цілість розвіяне в порох життя, відновити історію боротьби сил життя і любови із силами смерти, моїх знищень і відроджень” [Цит. за: 72].

Відбуваючи заслання на Північному Кавказі (поблизу міста Нальчик на “МКООС”-і (“Мало-Кабардинская опытно-

¹ Під час цитування рукописів та епістолярію Ю. Лавріненка зберігаємо авторську орфографію, але впорядковуємо пунктуацію з метою точної передачі змісту рукописів.

оросительная станция”), Ю. Лавріненко знову зібрав архів, до якого входив і щоденник. Частина його, залишена в шпиталі Нальчика, де працювала О. Дражевська (матір Л. Дражевської), згоріла під час пожежі. Інша частина архіву з величезними труднощами мандрувала до Києва разом із Ю. Лавріненком та його новою родиною (дружина Марія та син Микола), далі – до Львова, зрештою, до останнього місця перебування в Україні перед еміграцією в Західну Європу – Сянока на Лемківщині. Із наближенням російсько-німецького фронту до цього міста одну валізу рештків нового архіву його власник переправив до Жегестова біля Криниці на тодішньому Чехословацькому кордоні, маючи намір забрати її під час переправлення з родиною через кордон у цьому місці. Проте вибиратися з Радянського Союзу довелося іншою дорогою – через Команчу і Любків – й архів залишився напризволяще. Невідомою є його доля тепер.

Уже з перших кілометрів перетину кордону почалося збирання нового архіву. Саме він ліг в основу колекції особистих документів Ю. Лавріненка, що зберігається нині в Науковій бібліотеці Колумбійського університету (Нью-Йорк, США). Ця колекція має потужний науково-дослідний потенціал. До його провідних аспектів разом з історіософією, політологією, культурологією, безперечно, належить літературознавство, (насамперед, літературна критика) предусім у теоретичному та історико-прикладному планах.

Особливого значення для наших подальших міркувань набуває репрезентація морального феномену особистісного буття в межах налаштованості свідомості людини на певну вербальну систему символів, вироблених рідною мовою. Р. Кісь, спираючись на етнопсихолінгвістичну концепцію О. Потєбні, резюмував: “Адже на рівні живого мовлення відбувається не тільки інтерпретація та реінтерпретація культури, але й витворення тієї складної мережі культурних смислів (насамперед через вербальне кодування), які стають функціональним опертям дійсного культурного процесу і

навіть програмують його перебіг, не кажучи вже про відповідне програмування (сміслові “задавання” порогів, фільтрів, спрямованості, вибірковості, інтенціональності) **СВІДОМОСТІ САМИХ РЕЦИПІЄНТІВ КУЛЬТУРИ**” [Цит. за: 72]. “Пиши так, як говориш у хаті з мамою” – таку настанову давав учням директор школи, у якій учився Ю. Лавріненко. Її смисл набуває принципового значення в перспективі вивчення еволюції індивідуального критичного мислення. А в контексті обставин навчання в початковій Хижинській школі дозволяє відстежити особливості персонального мовного дискурсу, в якому формується оригінальна критична модель висловлювання.

Школа в рідному селі провадилася російською мовою, але Ю. Лавріненко сприймав її “не як ще одну чужу мову, а як спеціальну “мову для книжок”. Чей же тією спеціальною мовою були і церковно-молитовні книги, зокрема хатні молитви “Отче наш” і “Богородице діво” я знав ще мабуть в мої чотири роки. ...А все ж “панська” російська мова навчання в школі наклала якісь пута або туман на розумовий розвиток малечі. Наче втрачала свої чіткі форми – або розкладалась на двоє, або зливалась з іншими” [Цит. за: 72]. Наддніпрянець Ю. Лавріненко згодом поїде до Харкова, де навчатиметься в університеті та матиме намір там же залишитися жити й працювати. Нова столиця, розташована в східному українському регіоні, активно послуговувалася російською мовою; це якщо не асимілювало, то принаймні схилило українськомовних мешканців до лінгвоколаборації.

Принагідно згадаємо модерніста П. Тичину, який у диптиху “Харків” створив символічний образ цього міста, втіливши в ньому трагічні смисли (екзистенційну розчакнутість) життя мешканця нового урбаністичного центру. Втрата однієї й набуття іншої мовної ідентичності відбувається у вирі глибоких внутрішніх потрясінь, переданих поетом кількаплановою алюзією замирання природного мовного середовища та подальшої симуляції його

існування невідповідною (нездатною до адекватного відтворення питомих духовних смислів) звуковою гамою (“Відповідають з туману заріччя: сокири, і пилки, і дзеньк...”): Харків, Харків, де твоє обличчя?
до кого твій клич?
Угроз ти в глейке многоріччя.
темний, як ніч (“Харків”).

Відзначимо, що біографічний текст, який виноситься й розгортається літературою особистого документу, в перспективі уводить нас у широкий простір методологічних пропозицій сучасності, серед яких структуральні й поструктуральні тенденції, феноменологія, неоісторизм, герменевтика тощо. Відкрита в ці мисленнєві дискурси, спогадувальна субстанція в тексті рукопису постає невід’ємним об’єктом вивчення на шляху дослідження критичного феномену Ю. Лавріненка.

6.2. Біографічний текст

Лавріненкова родина була хліборобською. Проте праця на землі годувала його рід не споконвічно. Прадід по батьковій лінії Омелько Лавренів козакував на Запорізькій Січі. “Можна догадуватись, що моя баба по батькові на ім’я, здається, Марія, була в числі втікачів-переселенців на землі Війська Запорозького, можливо, що там десь і познайомилась із моїм дідом запорожцем” [Цит. за: 72]. Коли Січ було зруйновано, прадід (імовірно вже з нареченою чи дружиною) повернувся до села, де заклав та очолив чумацьку валку на 125 пар волів, возячи з Криму й “Озову” сіль та тараню. Чумакував і його син Антін (дід Юрія Адріановича), а вже Адріян Антонович став хліборобом (як писав його син, батька звали саме “Адріян”, тож і по батькові Юрій звався “Адріанович”, а не “Андріанович”).

Закликаний свого часу до війська, Адріян Лавріненко повернувся звідти в чині унтер-офіцера царської армії.

Перебування в армії передбачало мовну асиміляцію, а здобуття там будь-якого чину – і поготів: батько “не раз вживав російські слова” [Цит. за: 72]. Узяв за дружину молодшу на десять років вісімнадцятирічну Оксану Григорівну Дивнич, яка походила з села Порадівка, розташованого біля містечка Боярка. Про своїх родичів по материнській лінії Лавріненко написав небагато, зауваживши тільки, що рід матері так і лишився для нього загадкою. “...Прізвище ніби сербське, а сербів було на Україні цілі колонії і суцільні райони, як “Нова Сербія” на Правобережжі з штабквартирою в Новомиргороді, усього близько 200 верстов від Боярки” [Цит. за: 72].

У шлюбі Адріян та Оксана Лавріненки мали вісьмох дітей. Старшими були Олекса (десять років різниці з Юрієм) й Тодось (старший на вісім років), сестри Ганна (старша на п’ять років) й Марія (на три роки). Молодшими були сестри Леся (Олександра), Катя (померла дитиною) й Настуня. Селянське господарство провадилося силами всієї родини. Саме воно визначало собою перші життєві смисли та цінності для дітей.

“Першою взаємною любов’ю” назвав Ю. Лавріненко свої взаємини із природою рідної землі: “...немовлят у першу чергу знайомили з природою – з сонцем, квітами, рослинами, водою і навіть із дощем та снігом. На моє щастя, я був п’ятим і користався вже виробленими традиціями та послугами старших. З косогора було видно цілий світ!.. [...]” [Цит. за: 72]. “У цьому мікрокосмі предковичної краси і патріархальних традицій пройшло дитинство Юрія Лавріненка”, – підсумувала його донька [Цит. за: 72]. У дорослому віці цей “мікрокосмос дитинства” трансформується в матричні уявлення про красу як моральний чин, у якому шукає здійснення людська особистість. Природною є краса, що вловлюється й плекається суб’єктом у співпричетності до певного морально-духовного середовища, існування якого саме вона й

забезпечує. Від Сократа веде свій початок традиція вважати іманентними рисами краси доцільність і добро [Цит. за: 72]. Ідея краси як блага й добра, яке виявляється в доцільній організації рефлексованого об'єкта, проймає суб'єкта й проектується на його сприйняття мистецтва та самостійну творчу діяльність. У цьому відношенні досвід повновагого контакту з природою стає взірцевим для особи в зрілому віці.

Дитинство та юність Ю. Лавріненка припали на перші десятиліття минулого століття, що були сповнені глибоких політичних конфліктів та колосальних соціальних змін. Він народився третього травня (за старим стилем 20 квітня) 1905 р., про що в церковній метричній книзі села Хижинці є запис за номером дев'ятнадцять. Хлопця назвали Георгієм, але після хрещення, яке відбулося в день святого Юрія, грецьке ім'я закріпилося в українському варіанті – дитину стали звати “Юрій”. Проте й воно було занадто офіційним та незвичним для щоденного використання в селянському середовищі, тому в “Адріановому селі” – так Ю. Лавріненко метафоризував батьківську садибу й родину в спогадах – його кликали “Гришою” або “Грицьком”. Рік народження Ю. Лавріненка припав на розпал Української селянської революції 1902 й наступних років, яка увірвалася в життя суспільства глибоко драматичними перипетіями й загасала повільно. Юність випростувалася з виру Національної революції, що в рідному селі говорила про себе святочними демонстраціями з українськими прапорами й портретом Т. Шевченка, організацією “Просвіти”, “вільним козацтво” тощо.

Шкільну освіту він здобував у два етапи. Спочатку була Хижинська початкова школа, до якої пішов 1911 чи 1912 року. Після закінчення п'ятого класу юнак планував продовжити навчання в Таращанській гімназії, що мала славу якісного освітнього закладу, але з огляду на селянське походження директор гімназії не допустив його до вступних іспитів. “Це була поразка на все життя – і дотепер цю рану

надолужую, як можу, і спокутую. Мучуся (нерозб. слово. – Т. Ш.) мов карник в церкві”, – зізнався автор спогадів [Цит. за: 72].

Невдача у Таращанській гімназії зробила бажання навчатися ще більш непереможним. Щоб не втрачати часу, Юрій подався до сусіднього Медвина, де в 1910 р. відкрилося чотирикласне міське училище. Тут з 1917 по 1919 рр. він провчився третій та четвертий клас, що відповідало рівню “півгімназії”. “Це належить до містерії української революції. Поза її аграрною проблематикою, як рушійною силою, поза її інтелігентсько-селянським відрухом до козацтва – чи не головним було явище масового руху молоді і навіть дітвори до освіти”, – згадував літературознавець на схилі життя [Цит. за: 72].

Медвин, що межував із Хижинцями південно-східним кордоном, особливо вкарбувався в пам’ять особистості звияжною боротьбою проти більшовицької влади. Книжка І. Дубинця “Горить Медвин”, видана в Нью-Йорку 1952 р., зберігалася в помешканні Ю. Лавріненка до кінця життя. Він уважав історію цього села показовим фрагментом модерної історії України та одним із пріоритетних чинників формування власної особистості. “Із Медвинської школи я вийшов українізованим”, – зазначить він у кінці 70-х рр. минулого століття у “Моєму саді в Арктиці”.

Після її закінчення юнак обрав “Уманську вище-середню школу садівництва”. Фактично це була вища школа з давніми шанованими традиціями навчання й доброю матеріальною базою. У 1920 р. він став студентом цього закладу, що в 1925 р. (на час отримання диплому) отримав статус Інституту сільського господарства (або “Агроінституту”).

Саме Умань сприяла визріванню повновагого рішення пов’язати життя з літературою. Уся організація та матеріальне облаштування школи зумовлювали прагнення студентів стати інтелектуальною елітою суспільства.

Навчаючись агрономії, молодь не нехтувала можливістю навчитися критично мислити, об'єктивно оцінювати мистецьке слово, дискутуючи на різноманітні культурно-мистецькі теми. Софіївський парк та фундаментальна бібліотека школи на 40 тисяч томів світової літературної та науково-природничої класики становили найпритягальніші цінності для Ю. Лавріненка, що вирішально вплинули на його духовно-інтелектуальне формування. В Умані Ю. Лавріненко отримав перший досвід організації літературно-мистецького товариства в гуртку “ДРУГ” та редакторської діяльності, видаючи для студентів журнал “Хвиля”.

Під тиском революційних збурень, що мали яскраво виражене національно-визвольне спрямування, школа садівництва вперше за всю свою тривалу історію надала студентам можливість вивчати українську мову й літературу: “фактично людську і національну самосвідомість” [Цит. за: 72]. Ці дисципліни викладав Микола Рудницький. Саме він, бачачи ораторську непевність своїх учнів, подав їм ідею зорганізуватися в “Дискусійно-рефераторський український гурток”. Студенти скоротили назву до аббревіації “ДРУГ”, що якнайкраще відбивало їхній “романтичний культ дружби друзів”. Засновниками та обраним керівництвом ДРУГ-а стали Юрій Лавріненко та Павло Костик. Ядро гуртка склало товариство однодумців – “елітарна провідна шістка”. Крім уже названих, сюди входили Василь Заець, Микола Крупський, Онопрій Турган, Ярослав Гримайло, що навчалися в Агротехнікумі. До них згодом приєднався Андрій Москаленко з Педтехнікуму. Той же А. Москаленко на прохання Ю. Лавріненка в середині 70-х рр. XX ст. подав останньому багато цінної інформації про уманські часи їхньої молодості. Можна сказати, що частина рукопису “Мого саду в Арктиці” великою мірою базована саме на епістолярних матеріалах А. Москаленка.

Головним завданням ДРУГ-а було читання та обговорення світової літературної класики. Уже на перших

засіданнях ішлося про шедеври Данте, Й.-В. Гете, О. де Бальзака, Е. Золя, М. Твена, Дж. Лондона, Ф. Достоевського, М. Гоголя, А. Чехова. Саме такою спрямованістю роботи гуртківців пояснюється факт переформатування згодом “комплексного загальноосвітнього гуртка” на “Літературну Студію”.

Під час одного з вечорів Літературної студії, присвяченого футуризму, перед студійцями з’явився молодий поет-уманець Микола Бажан. “...Тонкий і високий як стеблина, гарно одягнений, елегантний Микола Бажан уважно слухав промови переважно критичні супроти футуризму, модернізму”. Але коли один із професорів Уманської агрошколи саркастично висловився про футуристичну настанову заперечення й відкидання традиційних естетичних норм, порівнявши її з вимогою “скинути штани з людини на ходу”, “Бажан відповідав радше як конструктивіст, а не футурист. Сказав, що йому імпонує функційна динамічна краса льокомотиву на повному ходу. Це був єдиний виступ Миколи Бажана в уманській Літературній студії, бо він жив тоді, учився і діяв як член групи українських футуристів на чолі з Семенком у Києві” [Цит. за: 72].

Усі ці позірно аполітичні студентські засідання чаїли в собі протест щодо перетворення шкіл радвладою на осередки ідеологічного впливу та контролю над суспільством: “...рештки загальноосвітніх дисциплін фактично замінили різні курси “політграмоти”, а головню “Азбука комунізму” Бухарина та “історичний матеріалізм” [Цит. за: 72].

На думку Ю. Лавріненка, стараннями В. Іванушкіна, який виконував функцію “завагітпропу окружкому партії”, Літературна студія перетворилася на уманську філію Спілки селянських письменників “Плуг”. Вона розташувалася в приміщенні окружної газети “Селянська правда”. До цього часу сам критик відносив написання ним серії нарисів, “що йшли “підвалами” під назвою “По кооперативних нетрях” у кожному числі газети. Наївні й занадто описові, нині вони

могли б бути цікавими з точки зору розкриття ідейного стану молодого покоління середини 20-х рр. Але працюючи над ними, Ю. Лавріненко опановував і нарисове мистецтво – жанр, що давав змогу навчитися швидко реагувати на динаміку подій, давати характеристики й ставити оцінки в живій співпричетності до суспільних процесів.

В останній рік його перебування в Умані (1926 р.) туди на кілька днів приїхав В. Сосюра. Він зупинився в кімнаті на Гоголівській вулиці, де Юрій мешкав із В. Зайцем. У ті дні поет читав літстудійцям під столітнім дубом в Софіївському парку поему “Махно” та інтимну лірику. Знаний мешканець столичного Харкова ще більше зміцнив літстудійців у рішенні після агрономічного інституту продовжити освіту в філологічному напрямі та вступити для цього до Харківського інституту народної освіти (ХІНО).

Читання художньої класики та сучасної літератури, палкі обговорення відбувалися в ідейному середовищі, що формувалося як з передбаченого навчальними програмами Наркомпроса історичного матеріалізму, так і з європейської філософії ідеалізму, що живила модерністське мистецтво від кінця XIX ст., та націософії. Парадоксальним чином, писав Ю. Лавріненко, “ми поволі непомітно самі ставали радянськими, приймали марксизм, класову боротьбу, атеїзм і економічну базу як причину всіх причин як деміурга всього життя” [Цит. за: 72]. Водночас слід зауважити винятково важливу роль національної свідомості: уманські студенти вважали себе “радянськими” тільки з “української” перспективи. У цей час “російська радянська влада” (підкреслення Ю. Лавріненка. – Т. Ш.) утверджувала себе в Софіївці в образі “української радвллади” з метою толерувати ставлення до себе з боку українців.

І все ж інтелектуальне та психоемоційне життя молодих людей не влягало тотальному контролю з боку оповісників комуністичної ідеї. Думки А. Шопенгауера та О. Шпенглера, Ф. Ніцше та З. Фрейда, Г. Сковороди та

П. Юркевича, почерпнуті з бібліотечних видань Уманської агрошколи та з книжок приватних власників, знаходили відгук у свідомості та душевних настроях студентів. Ю. Лавріненко описує непереборне прагнення висловити потрясіння, яке він та його друзі переживали з думкою про есенційний характер смерті та її прямий зв'язок із життям, любов'ю, радістю. Шпенглерова “туга життя”, “воля до життя”, “неминучість прагнень” як закони існування людини в світі метафорично відлунюють думкою про неунікність смерті в життєвому горизонті. “Ми читали О. Шпенглера “Присмерк Европии”. Але ще не знали тоді, що винахідник психоаналізи Зигмунд Фрейд (читали тільки його твір “Сон і дійсність”) якраз у той наш час (1920) зформулював свою концепцію “інстинкту смерті” [Цит. за: 72]. Юнаки не знали й того, що ідею основоположного місця смерті З. Фрейд зрівноважив іншою – Еросу “як люблячого позитивного гону життя”, – проте інтуїтивно відчували присутність цієї останньої в Тичининих “Сонячних кларнетах”, які постійно декламували, блукаючи алеями Софіївського парку, та в Сосюриному “Махні”. Про цю поему Ю. Лавріненко писав, що вона “дужим поетичним поривом змітала це навожденіє і цей гіпноз феномену смерті...” [Цит. за: 72].

Зустрічі з сучасними поетами схилили літстудійців до думки європейських мислителів ХХ століття, що поезія здатна відкривати істини, які люди звично передовіряють науці та властивому їй способу пізнання. Згодом провіденційність художнього слова стала характерним гаслом Лавріненкових літературознавчих праць, написаних у США. В уманський період ця думка народжувалася з прийняття цілісного позаполярного буття, у якому була й потреба сміятися (“я так багато й голосно сміявся, що мій сміх часто шаржували і перекривляли”), й необхідність думати про неминучість смерті (“Люди, як ви можете щоденно думати і битись над всякими буденними і небуденними речами і

цілком забувати, що всі ви без винятку приречені на смерть, як в'язні у камері смертників?" [Цит. за: 72]).

Свідомість смерті, сприйнятої юнаком у ролі каталізатора життєвого руху, змушувала його встигати діяти одразу в багатьох напрямках (гурток "ДРУГ", журнали "Хвиля", "Шпичка", кооператив "ОПОТО", робота в городі й саду, інтенсивне товариське життя, що включало навчання, самоосвіту, запальні обговорення "прочитаного і продуманного", зрештою, спів українських народних пісень, у яких смерть поставала тільки непроханою гостею, яку герой безстрашно випроваджував із власної оселі).

Такий стан речей має багаті філософсько-антропологічні підстави. Відомо, що людському буттю притаманна подвійність, смисл якої полягає в потребі трансцендування себе в активно-перетворюючій діяльності за межі емпіричної дійсності, а водночас в устремлінні до усталених буттєвих вимірів людини (тілесна організація, мовна реальність, суспільно-історична ситуація, належність до певної групи чи колективу тощо). Перше відношення людської сутності полягає в реалізації "себе-у-світі", друге розкривається як самовідношення суто духовної істоти. "У самосвідомості (друге, або вторинне, відношення) людина усвідомлюється як тілесно-страждальна істота (перше, або первинне відношення), проте в такий спосіб, що ця самосвідомість має своє усвідомлюване не тільки лише як об'єкт поза нею, але так, що вона модифікує, видозмінює вид і спосіб цього страждально-тілесного наявного буття. Без першого відношення друге не мало б людського змісту, без другого – перше не мало б людської форми" [69, с. 40–41].

Таким чином, в уманський період теоретична свідомість Ю. Лаврінєнка формувалася в єдності матеріалістичних та ідеалістичних начал. Перші були зумовлені насамперед природничою специфікою освіти, яку отримували студенти Агрошколи, але, крім того, матеріалістичний світогляд, хоча й у вульгарній його формі,

стверджували суспільствознавчі дисципліни, на які радянська влада покладала важливі політичні та ідеологічні завдання. Інші – ідеалістичні – формувалися в результаті глибшого зацікавлення здобутками класичної та модерної європейської філософії, психології, естетики, вони утворювали відповідний європейському стан екзистенції молодих інтелектуалів, що передбачав утримування думки та почуттів у межах свідомого ставлення до неунікності смерті. Разом із тим практична життєва постава юнаків показувала, що свідомість смерті їм *допомагала жити*. У піснях, на лекціях, у громадській роботі, в особистому спілкуванні молодь не замикалася на собі, а весь час радше інтуїтивно знаходила шляхи для винесення себе поза межі конечності, яку уособлює смерть, у простір універсальних сутностей.

Відтак Лавріненкова світоглядна постава в той час може бути осмислена в поняттях екзистенціалізму Ж.-П.Сартра, який писав, що людина повсякчас виступає незавершеною, тобто її іманентним станом є не смерть як остаточність, межа, а саме життя як рух, активне діяння й особиста відповідальність за свою суб'єктивність. Згодом екзистенціалістський концепт світовідчуття й думки в душі Сартра проявить себе в багатьох силуетках “Розстріляного відродження”, де життєствердною, скерованою до трансцендентних вимірів буття, інтерпретацією творчості загиблих митців смерть потіснено в особливу лакуну символічного мислення.

До Харківського університету Ю. Лавріненко вступив 1926 р., щоб “утекти від надмірної спеціалізації шкіл” [Цит. за: 72], проте безперечним було й бажання здобути освіту, розширити власні інтелектуальні горизонти, представити себе світові в зрозумілих та відповідних його масштабам помислах. Промовистим у цьому сенсі виглядає ставлення Ю. Лавріненка до В. Каразіна – засновника Харківського університету. Юнак сприймає його як діяча й мислителя, що розбудовує не місцевий, “локальний” Харків, навіть не

Слобожанщину, а цілий модерний світ, втілює власною ініціативою й громадянським сумлінням архетип “Нових Атен” України. Глибоко переконаний у власній правоті, критик уже в еміграції написав “стислу документовану наукову розвідку” “Василь Каразин – архітект Відродження” (1975), концепція якої відбиває глобальні гуманістичні засяги самого автора, що формувалися й вигартовувалися в умансько-харківський період.

Імовірно, цими засягами можна частково пояснити факт інтенсивної самоосвіти, сказати б, “університету” виключно в лоні власної екзистенції тоді, коли він, за пізнішим висловом Ю. Лавріненка, “номінально зник” [Цит. за: 72] з мапи академічного світу, перетворившись на Інститут народної освіти, де брала гору не гуманітарно-наукова, а військово-муштрувальна політична сила. В умовах жорсткого регламентування науково-філологічних дисциплін студенти, що мали справжнє бажання навчатися, використовували кожну можливість для поглиблення знань. Необхідні орієнтири на шляху самоосвіти давали заняття О. Білецького, Л. Булаховського, А. Шамрая, П. Ріттера, Н. Мірзу-Авакянц. Критик згадував, як разом із В. Зайцем читав позапрограмові праці О. Білецького “В майстерні митця слова” й “Російський романтизм”, як готував доповіді про епос “Пісні про Нібелунгів”, про драми Ф. Шіллера, про “автентичність і самостійність історії і мови України супроти Росії” та багато інших.

Саме в ході університетських викладів О. Білецького відбувалося становлення концепту небарокової домінанти творчо-мистецької ментальності українців у XVIII – на поч. XX ст., що ним так чи так позначені всі дослідницькі сюжети Ю. Лавріненка. Також іще студентом він сформував для себе ідею мистецької краси: “В курсі “теорії і методології” літератури капітальною була настанова Ол. Білецького на “Красу” як суверенну вартість у собі і не на окремі “ізми”, а на “справжню філософію творчості та основний матеріал для

неї”. Справжні здобутки літератури являють собою не продукт запозичень чи спонтанних емоційних імпрровізацій, а співпрацю почуття і розуму (підкр. Ю. Лавріненка. – Т. III.). Це було цікаво чути в часи, коли розспівані поети йшли за Сосюриним: “Вже налетіли хвилі, співай, співай, бо втримати не в силі що ллється через край”. Але теза Білецького звучала в тодішньому заклику Хвильового в листах до молоді “учитись думати і почувати”. І тепер здається, це й було те основне, чого вчив мене Харків” [Цит. за: 72].

Вельми ілюстративним тут є факт інтуїтивного спохоплення літературознавцем феноменологічної ідеї розуму й мислення, зартикульованої пізніше в М. Мамардашвілі як “безмежне почування” розумом, що далі буде розглянуто предметно на підставі літературознавчих викладів самого Ю. Лавріненка.

Пригадайте, будь ласка, чому І.Франко як критик був незадоволений поняттям краси й пропонував замінити його «естетичним переживанням». Що все-таки є спільного в міркуваннях Ю.Лавріненка та І.Франка про мистецьку красу?

Аби мати змогу утриматися в тодішній столиці України фінансово, він змушений був постійно поєднувати навчання із працею для заробітку. Окрім редакторської, на певний час нею стала робота в Українській книжковій палаті, де юнак отримав, за власним визнанням, перший досвід у царині літературної критики та бібліографії, заповнюючи картки з бібліографічним описом нових книжок з літературознавства та художніх видань і пишучи до них анотації. Згадуючи про цей заклад через багато років, автор “Мого саду в Арктиці” та “Чорної пурги” характеризував його як один із головних форпостів формування модерної національної свідомості з огляду на його колосальну роль у 1917–1918 рр. Про неї можна судити за описом українськомовних видань, що з’явилися в ці роки. І хоча Палата потонула в більшовицьких перипетіях, усе ж вона

становила собою просто титанічне за оперативністю громадянське зусилля бібліографів фахово реагувати на українську книжку.

У Харкові Ю. Лавріненко став регулярно співпрацювати з періодикою, і не лише як мовний редактор, а й як автор матеріалів. Однією з перших була пропозиція редактора науково-популярного журналу “Безвірник” (1925–1935) укласти збірку антирелігійних українських прислів’їв. Юнак виконав завдання, проте не вважав його справою, гідною власного сумління, й швидко “зовсім покинув добреплатну посаду секретаря редакції” часопису, а пізніше ніколи не виступав із атеїстичних позицій та не толерував їх у своїх критичних текстах. Досить скоро по тому (як згадує сам Ю. Лавріненко, у 1928–1929 рр.) йому разом із В. Зайцем порядком “громадського навантаження” було доручено в якості члена редколегії “оживити” університетську газету “Іновець”. З роботи в “мертвій” і “мертвонародженій” газеті, що мала відбивати по суті профанаторську студентську роботу в університеті, почалися карколомні – в буквальному сенсі – зміни долі вченого, який вельми знаменно відрефлектував їх як несподіваний навіть для себе вихід із заведеного ще в Умані “підпілля душі” у “відвертий ідеологічний ухил, що коштував нам (ідеться також про В. Зайця. – Т. III.) мало не цілого життя і освіти, та поставив нас назавжди в категорію дисидентів “ворогів народу” [Цит. за: 72].

В. Зайця скоро було звинувачено в буржуазному націоналізмі через його прагнення виступами в газеті повернути студентам відчуття бурхливої – української за своїм революційним духом – реальності, яке занепало в болоті безпредметних засідань та зборів. Ю. Лавріненка, який, з одного боку, відмовився критикувати друга як ідеологічного ворога, а, з другого, – своїми поглядами провадив чітку демаркаційну лінію між російським та українським марксизмом, розрізняв політичні форми та ідейні

конструкти українського й російського соціалізму, було різко засуджено партосередком університету як поплічника буржуазного націоналізму й виключено з комсомолу.

Насамкінець на загальних зборах обох друзів було виключено із лав студентства (1929). Деталі цього карикатурного, хоч і зовсім не кумедного, процесу Ю. Лавріненко змалював у рукописі “Мого саду в Арктиці”. Поновлення юнаків відбулося тільки на початку 1930-го р. унаслідок особистого звернення Ю. Лавріненка до Народного комісаріату освіти, проте, нанового ставши студентом, він уже ніяк не міг позбутися принизливого нагляду за собою й своїм життям. Показовим, на нашу думку, є те, що Ю. Лавріненко відпочатку аж ніяк не претендував на роль ідейного опозиціонера, активного політичного супротивника існуючого режиму. Навпаки, його діяльність (зокрема, й участь у Спільці селянських письменників “Плуг”) та магістраль тодішніх публічних дописів відбивала прагнення до всебічного, об’єктивного вивчення тих чи тих цікавих йому питань як людині, що обрала шлях інтелектуала-гуманітарія, питань, що були показником професійного сумління молодого науковця. В атмосфері ж політичної профанації науки будь-яка спроба об’єктивно дійти внутрішнього ества суспільного явища сприймалася як очевидна загроза ризомі, якою виглядала на той час владна дійсність, а відтак придушувалася в самих початках.

Досить показовою в цьому плані є доля виступу Ю. Лавріненка на п’ятому з’їзді “Плугу”, опублікованого в однойменному часописі під назвою “Проблема стилю” в 1930 р. Цей виступ на з’їзді, що фактично відбувся на згарищі літературної дискусії 1925–1928 рр., підтримував мистецькі концепти М. Хвильового (“романтика вітаїзму”) та М. Зерова (“неокласика”), що вже означало недовіру до мистецьких можливостей соціалістичного реалізму. М. Хвильовий, відчувши в молодому критикові талановитого одностудця та сподіваючись дістати в свої руки “Літературну газету”,

запросив його на посаду секретаря редакції. “Хвильовий хотів повернути літературі “Літературну Газету” і поставити її на рівні кращих західно-європейських, зразки яких розгорнув переді мною тут же, де ми говорили...” [Цит. за: 72]. Серед цих зразків були примірники паризької, берлінської, польської літературних газет, до яких і мала прагнути українська літературна періодика.

Як відомо, М. Хвильовому не судилося здійснити свій задум, а Ю. Лавріненко, дедалі більше відчуваючи на собі міць партійної сваволі, опинявся в небезпечному становищі. Газета “Критика” відреагувала на наявні в “Проблемі стилю” зерна ідейної крамоли супроти соціалістичного реалізму вбивчою рецензією, указавши йому, таким чином, неунікний шлях на людську голгофу тодішнього СРСР – до концентраційних таборів крайньої російської Півночі. “Так кінчилась моя (“з Пилипенком” – дописано олівцем угорі рукою Ю. Лавріненка. – Т. Ш.) наївна теоретична спроба вивести стильові шукання Хвильового і неокласиків із політичного застінка”, – підсумував Ю. Лавріненко в мемуарах [Цит. за: 72].

На час удару в “Критиці” він мав за собою й інші літературно-критичні праці. Зокрема, це була стаття “По той бік правди” (надрукована 1930 р. в часописі “Плуг”) про відверто антиукраїнську повість Ю. Смолича “По той бік серця” (Х., 1930): “...Повість досить вправна, модерно-публіцистично поєднує в собі жанр роману-хроніки з абстракційним гротеском. Вона разюче дихнула на мене зоологічною ненавистю русифікованого міщуха, що втратив своє становище підпанка в колонізованій Москвою країні і тепер задля відзискання того становища і кар’єри громить український націоналізм, змушений освоювати чужу йому українську мову” [Цит. за: 72]. Також у 1928–1930 рр. критик створив три літературні портрети “трьома книжечками”, котрі виразно ілюструють його тодішні професійні й світоглядні позиції: “все здебільша в пляні тодішньої тактики Хвильового

– поєднання самоствердження із обережною самообороною зашахованого партією українського відродження 20-х років” [Цит. за: 72].

Поza “Плугом” та Книжковою палатою йому були відкриті двері видавництва “Український робітник”, що займалося популяризацією української літератури та перекладів з іноземних (переважно західноєвропейських) мов. Тут виходили його стислі узагальнюючі передмови до книжок (близько сорока), а також у серії “Масова літературно-критична бібліотека” побачила світ перша критична студія “Блакитний-Еллан” (1929). Бібліографічний раритет на сьогодні, концептуально вона була спільним інтелектуальним продуктом Ю. Лавріненка й В. Коряка, який, редагуючи, цензурував книжку, щоправда, з благородною метою врятувати молодого критика разом із собою від в’язниці. Наступні два нариси – “Творчість Павла Тичини” (Х., 1930) та “Василь Чумак” (Х., 1930) – також були замовлені для “Українського робітника”.

Був у цій шерезі й вельми компромісний щодо владної ідеології виступ, “Поезія соціалістичних ланів”, яким молодий автор намагався порозумітися з політизованою дійсністю, де голосом незгоди з офіціозом вже прозвучала його стаття “Проблема стилю”. Прте цей відверто капітулянтський виступ уже не міг запобігти реакції офіційної влади. Так, у третьому числі “Критики” за 1932 р. на с. 23 було вміщено фатально критичну оцінку написаного на той час молодим філологом. Це вплинуло на його рішення припинити участь у радянській літературній критиці та літературознавстві. У чеканні неминучого арешту. Ю. Лавріненко, котрий на цей час уже був аспірантом О. Білецького, вирішує віддати всі сили написанню першої наукової праці “Український епос козацьких дум”, котра, щоправда, вже своєю назвою могла викликати чергові звинувачення в націоналізмі. Праця була закінчена вчасно, прте отримати науковий ступінь кандидата наук уже було

неможливо через дедалі відвертіший політичний тиск. Молодому науковцеві було відмовлено в друкованому рукопису й видачі офіційного документа про закінчення аспірантури 1932 р. Дисертація ж, виконана під керівництвом знаменитого вченого – О. І. Білецького, – становить собою важливий об’єкт метакритичного вивчення й у перспективі, за умови його віднайдення, заслуговує на окрему увагу. Сам автор до кінця життя не мав навіть копії цієї праці у власному архіві. Також відсутні згадки про роботу аспіранта Ю. Лавріненка в архівних документах О. Білецького.

За цих обставин Ю. Лавріненку довелося шукати роботу поза стінами інституту. Він улаштувався до газети “Вісті ВУЦВК” помічником з питань літератури й мистецтва завідувача відділу культури. Саме тут його застав “мертвий” 1933 р., у якому постріл М. Хвильового позначив трагічний фінал ренесансних змагань української модерної літератури.

Відмовившись писати в газеті розгромні рецензії на вистави “Березоля”, Ю. Лавріненко фактично вразе виніс собі суворий вирок. Він втратив роботу й не мав змоги знайти іншу, постійно відчував неминучість арешту й розстрілу, тому разом із К. Буревієм вирішив тікати до Казахстану.

Проте під час очікування на потяг до Алма-Ати 25 грудня 1933 р., він був заарештований співробітником “ГПУ” (пізніше – НКВС). Ув’язнення в Харківській тюрмі тривало три з половиною місяці. “Дивна психологія радянської людини: певна, що загальний масовий терор стосується і її, а водночас – як лояльний радянський громадянин, що не встрягав ні в яку підпільщину, – надіявся на законний виняток для себе. Тим більше я зрадником соціалізму вважав не себе, а радше термидоріанський курс Сталіна” – писав на схилі літ Ю. Лавріненко [Цит. за: 72].

Серед співкамерників були, як і він, жертви системи, але також і справжні борці проти влади, як-от керівник селянського повстання на Чернігівщині супроти масового голоду та поет-січовик В. Бобинський. Двома роками раніше

саме цей останній підтримав ідею аспірантської доповіді Лавріненка про зміст і форму художнього твору, що викликала негативну критику в більшості слухачів відсутністю в ній політичної кон'юнктури. У камері добрі знайомі продовжили розгляд “теоретико-естетичної проблеми відношення в мистецькому творі змісту й форми” [Цит. за: 72].

Ув'язнення завершилося умовним звільненням, що передбачало заборону виїжджати з Харкова та працювати в літературі. Це привело Ю. Лавріненка до оранжерейного господарства “Харківського садово-декоративного розсадника й квітництва” на околиці міста в напрямку залізничної станції Основа, де він мав намір займатися прискореним вирощуванням квітів. Якось, говорячи з дружиною Л. Дражевською, Ю. Лавріненко іронічно зазначив, що “красна література і квіти належать до естетичної царини прекрасного – до культури Краси”. А далі: “Тіркий жарт, бо наступного дня все таки не література, а земля й горшки квітництва стояло мені на черзі кожного робочого дня” [Цит. за: 72].

Другий арешт, що стався 4 лютого 1935 р., хоч і давно передбачуваний, усе ж сприймався як абсурдне й гвалтовне щодо людської природи дійство. Разом із першим він одібрав у талановитій молодій людині, обдарованій мистецькою інтуїцією, здатної до наукової праці й самоосвіти, півтора роки життя, поховавши їх у застінках НКВС на розі тодішніх вулиць Совнаркомівської та Чернишевського. Після вбивства С. Кірова у вирі масового терору загинули не тільки близькі Ю. Лавріненкові за духом О. Влизько, Г. Косинка, К. Буревій, але й лояльні до влади колеги по аспірантурі. Страх став визначати морально-психологічний стан цілого суспільства та кожної людини, що відчувала небезпеку бути “долученою до якої нової чергово приреченої групки націоналістів-терористів” [Цит. за: 72].

За наслідками слідства Ю. Лавріненко отримав судовий вирок зі звинуваченням у буржуазному націоналізмі та фашизмі й був засуджений на п'ять років ув'язнення у “віддалених лагерьх” і на три роки “вільного заслання”. Молодий гуманитарій перетривав три роки в одній із найхолодніших точок тодішньої імперії – в умовах концентраційних таборів півострову Таймир – позбавлений найнеобхіднішого одягу, їжі, зв'язку з рідними. Мінімальний захист від фізичного знищення дало знання агрономії, яке підказало ідею спробувати вирощувати городину в Заполяр'ї (це дозволяло бодай на короткий в умовах Півночі сезон весняно-літніх робіт на землі бути увільненим від каменоломень, де працювала більшість в'язнів).

Спомини “Чорна пурга” (які є його найповнішим і літературно найдовершенішим свідченням перебування цієї людини в концтаборі) яскраво виявляють специфіку неоромантичного мислення особистості, у своїх засновках властиву цілій його літературознавчій спадщині.

Замислений як центральний в однойменній книжці *спомин* “Чорна пурга” має виразне неоромантичне спрямування, що відсилає нас до естетики й філософської бази модернізму, а водночас свідчить про особливості авторської нарративної стратегії, зумовленої інтимно-особистісним – “вічним” – переживанням почутої колись і майже легендарної історії втечі з Коларгону двох в'язнів ГУЛАГу. Конкретику власного перебування в Норильлазі та Коларгоні мемуарист включає до спогаду як необхідний, але все ж фоновий, уступ до вражаючої за силою емоційного впливу розповіді побратимів Петра Баклана та Федора Вовка. Авторський нарратив акцентує героїку незбагненого з раціональної точки зору чину засуджених на смерть в'язнів, які за всяких обставин доводять своє право на життя як екзистенційну потребу. Суворя, дика природа разом із нелюдськими умовами утримування в'язнів, про які пише автор, складають необхідну підставу для ствердження

“неідеальної ідеальності” людини, котра стремить до здійснення акту життя в духовно-вольовому протиставленні себе неминучій приреченості на смерть.

Пригодницький сюжет містить достатньо історико-політичних, ідеологічних, літературно-художніх конотацій, але передусім відбиває екзистенційну ситуацію самого автора. Це назагал і визначає основну світоглядну засаду критичної рефлексії творчої особистості. Наведемо кілька промовистих цитат: “Вірити можна тільки в життя. Але в смерть ніхто не вірить, навіть тоді, коли бачить її перед собою” [Цит. за: 72]; “...поки я слухав їх, моя душа летіла орлом у небесних високостях долі, сили й гідності людини” [Цит. за: 72]; “Вони не дали закрутити себе у відьомський шабаш реального й надреального. Вони живуть попри все ще своїм власним ритмом. Живуть...” [Цит. за: 72]; “смертники з Коларгону, на чолі з їхніми героями Бакланом і Вовком, твердо вірили (слідом за Христом) у своє безсмертя...” [Цит. за: 72].

Це не що інше, як документально-художня фіксація ідеї унікальності людини та її вчинків, які від задуму й до наслідків ніколи повністю не належать до царини біологічних реакцій та інстинктів. Розповідь про закинутих на Таймир в’язнів викликає асоціацію з екзистенціалістською ідеєю “закинутості людини в історію”, поза якою, як і поза соціумом, вона не може відбутися, але в ній здатна стійко витримувати перспективу занепаду й смерті, ігноруючи цю останню, вольовим зусиллям перетворюючи її на точку відліку майбутнього. М. Гайдеггер, міркуючи про втіленість долі людини в історії як сув’язі часів писав: “...історія має свою сутнісну вагомість і не в минулому, і не в сьогодні в його “взаємозв’язку” з минулим, але у власній події екзистенції, що виникає з *майбутньої* присутності. Історія як спосіб присутності *бути* настільки сутнісно має свої корені в тому, що настає, що смерть як означена можливість присутності відкидає екзистенцію, що заступає, до її

фактичної покинутості й так тільки вперше наділяє *минушість* її своєрідним пріоритетом в історичному. Власне буття до смерті, тобто кінечність часовості, являє собою приховану основу історичності присутності” [Цит. за: 72].

Неоромантичний стиль художньо-документального письма Ю. Лавріненка відбиває екзистенціалістську ідею людини, приреченої *бути* в історії, та ґрунтується на феноменологічному способі мислення, що враховує досвід свідомості людини як базовий у досягненні об’єктивного знання про цілий світ.

Водночас автобіографічне мислення як *письмо* у “Чорній пурзі” виявляє, що досвід авторської свідомості вислизає за межі пережитих ним подій. Уведені в сюжетно-концептуальну магістраль спогаду, долі Баклана й Вовка формують діапазон стрімких перенесень власного досвіду з відомого й пережитого до невідомого й такого, що надається до переживання лише завдяки уяві, втіленій у фактурі написаного, – із життя у смерть. Філософський прецедент спостереженої особливості творчого мислення Ю. Лавріненка подибуємо в Ж. Батая, який рух свідомості “поза собою” називає “мандрівкою на край людських можливостей” [Цит. за: 72], що відповідає семантико-змістовим засадам “Чорної пурги” на ілокутивному та перлокутивному рівнях.

Ю. Лавріненко утримує читача в непослабній напрузі, описуючи події, що теж перебувають на межі людських можливостей та водночас мало надаються до вбирання їх власним досвідом як цілком можливих до здійснення. Мемуарист обирає свій спосіб критичного осягнення життя – відкривати його ставання в таких обставинах і умовах, де воно за звичною раціональною логікою мусило б являти собою заникання й розпад. Визначаючи завдання досвіду таким чином – опинитися якнайближче до того, що не було пережите, – слід спиратися на два модуси творчості. Перший передбачає для письменника стан, за якого він коли й не шукає, то вже точно не відкидає певних “межових ситуацій”,

де життя та смерть нероздільні. Другий – мовний, який “веде письмо туди, де життя не залишається місця” [Цит. за: 72]. Безперечно, ця думка (особливо в її останній частині) вимагає аналізу й перевірки на підставі предметного розгляду літературознавчих праць Ю. Лавріненка. Але вже тепер концепт “межових ситуацій” у текстах цього культурного діяча слід визнати однією із засадничих їхніх рис. Це potwierджує есе з відповідною назвою “Література межової ситуації”, збірка критичних студій “Зруб і парости”, яку воно відкриває, антологія “Розстріляне відродження”, яку автор вважав головною працею свого життя, а також критичний диптих про творчість П. Тичини.

Уся діяльність Ю. Лавріненка за кордоном виглядає відчайдушним опором зникненню в чужонаціональних умовах. У 1971 р. він звіряється: “Людина не може подолати, ані перетривати долю. Не може від неї і втекти, бо який би не був гарний міт універсальності еміграціонізму – він все ж таки лишається мітом” [Цит. за: 72]. Для нього як прямого свідка катастрофи України після Національної революції, свідка “Розстріляного відродження” – поразка, якою він вважав і власну еміграцію, відлунювала невігойним болем. Так, говорячи про “стрімголов обрізаний зрив” Тичини “з найвищого шпилья трагічних напруг”, критик характеризує цей зрив як інстинктивну реакцію самозбереження: “Інакше для Тичини був би шлях у погибель, божевілля або ... в еміграцію” [Цит. за: 72]. Що це? Три різні можливості чину на вибір чи вказівка на фатальну катастрофу особистості, явлену в різних формах: фізичної смерті, психічної смерті, *викорінення* як духовної смерті, неминучої в ізоляції від життєдайних джерел своєї власної ідентичності? Лавріненко, як і більшість інтелігентних представників тієї хвилі еміграції, гостро відчував на собі небезпеку саме цієї останньої форми переходу в небуття.

І все ж чи можна безапеляційно твердити, що концепт еміграції точно відповідає ситуації екзистенційного

зникання? Напевне, ні, бо інакше як бути зі свідомим активізмом рішення багатьох тисяч колишніх радянських громадян, настраханих більшовицьким режимом, “хотіти” й “шукати” західних кордонів, іншими словами, шансу на еміграцію? Як поза еміграційним контекстом розцінювати той колосальний масив праці, який здійснював Ю. Лавріненко та багато інших інтелігентів-інтелектуалів, серед яких були І. Кошелівець, В. Кубійович, Д. Чижевський, О. Оглоблин, М. Встухів, Ю. Шерех, І. Лисяк-Рудницький та багато інших? Еміграція асоціювалася з потребою жити, саме цим вона й була виправдана.

Тому якщо вести мову про усвідомлення Ю. Лавріненком еміграції як драми українського життя й культури, то слід враховувати й риторичність цього концепту, його здатність фокусуватися на ситуації ставання, утвердження, і аж ніяк не зникання.

С. Вейль, будучи свідком різнорідних драматичних “змішень”, викликаних Другою світовою війною, назвала укорінення найважливішою й водночас найменш визнаною (а відтак, і найменш визначеною та усвідомленою) потребою душі, котрій складно знайти достатнє визначення. Натомість, на її переконання, кожна людина утримується й живиться багатьма коренями. Вони визначають сприйняття нею морального, інтелектуального, духовного життя шляхом поєднання індивідуума з органічними для нього колами середовища.

Перебуваючи в еміграції, Ю. Лавріненко активно занурюється в інтелектуальне середовище УВАН, НТШ, письменницького об’єднання “Слово”, редагує українські періодичні видання та багато пише. Такий масив українських контактів сприяє збереженню української ідентичності на тлі набуття іншої – американської. Обидва начала вступають у взаємодію, що, за визнанням самого Ю. Лавріненка, не підпадає під звичні поняття “еміграція”, “еміграційна література”, “еміграційне українське літературознавство”. До

подальшого осмислення теми підштовхує уривок із листа Ю. Лавріненка, у якому поряд із оцінкою “американської” статті Ю. Луцького піднято питання еміграції. Наведемо його: “Бо ж я не думаю, щоб Ви повірили самі собі і вже навіки кинули україністику-славістику. Ви скажете, що Ви не емігрант. Кожен може так сказати. А я хіба емігрант? Я – громадянин США. Працюю в американській установі. Це щось складніше ніж “еміграція” – це явище оригінальне середини 20-го віку”.

Не дивлячись на лаконічність наведеного міркування, у ньому вирізняються принаймні два моменти, що можуть посутньо впливати на вивчення питання еміграції. По-перше, україніка як поле професійної діяльності не є присудом емігрантів, це – свідомий інтелектуальний вибір тих особистостей, які вже подолали високий соціокультурний бар’єр між собою та новим середовищем існування. По-друге, апофатичний елемент в означенні своєї соціокультурної ситуації як такої, що не вичерпується поняттям “еміграція”, схиляє бачити в останній загальнозрозумілий, ледь чи не універсальний світовідчуттєвий горизонт, у якому формуються нові феномени, що потребують інтелектуально-духовного зусилля для їхнього осмислення.

І тут неперехідне значення має соціальн активність, яку обирає вигнанець (за іншими характеристиками емігрант, експатріант, знедолений): “чи сидіти на узбіччі, розшарпуюючи образи, чи щось набути: розвинути в собі здоровий (такий, що не хибує на мізантропію чи поблажливе презирство до людей), своєподібний погляд на життя” [54, с. 260]. Він формує новий горизонт мислення в сув’язі контактів з іншими, такими, як і він, вигнанцями, представниками домінуючої нації, а також долученням до матеріальних, духовних та інтенційних об’єктів іншого середовища. Серед них література визнана тим єдиним середовищем, де вигнанець тільки й може почуватися вдома. Таким чином, креативна й рецептивна свідомість вигнанців, у якій постають

літературні тексти та інтерпретанти, становить собою саме той проблемний ракурс, який уже звично пов'язують з еміграційною літературою як специфічним культурно-мистецьким явищем. Ю. Лавріненко зі свого боку добре розуміє це, коли в “Літературі вітаїзму” протиставляє поезію та політику, пишучи, що поезія «бачить крізь тіло серце, крізь “злобу” дня – день “грядущий”, політика ж “тільки засліплюється “злобою” дня і не вміє читати рентгенівські знятки поезії” [34, с. 940].

У літературно-мистецькому горизонті простежуються стани свідомості, що фіксуються в критичних текстах лексичними означниками “еміграція”, “еміграціонізм”, а водночас ті, що імплікують концепт еміграції на проблемно-структурному рівні текстових змістів. Іншими словами, *знаки станів свідомості* (М. Мамардашвілі) вказують на концептні величини, присутні в тексті.

Показовою тут є стаття Ю. Лавріненка “Література межової ситуації” (1957), де автор персоналізував критичні стани літературно-мистецької свідомості, котра опиняється в межовій ситуації “останнього рішення”. Павло Тичина, Микола Хвильовий, Микола Куліш, Тодось Осьмачка – це чотири індивідуальні долі, у яких критик прочитує сенси, що відповідають теоретичному контексту модерної доби в аспекті постановки проблеми сучасної людини-вигнанця, емігранта.

Стисло кажучи, формування критичного професіоналізму Ю. Лавріненка в умовах радянської деформації гуманітарних наук 20-х рр. минулого століття, а також еміграція інтелектуала на Захід, до Європи, а далі – до Америки, є головними чинниками його критичної свідомості протягом усього життя. Завдяки дебютним книжкам про В. Еллана-Блакитного, В. Чумака, П. Тичину (1929-1930) Ю. Лавріненко зарезервував собі місце в радянському критичному цеху, намагаючись сумлінно поєднати в праці

ідеологічний та філологічний підходи. Як критик-марксист, він проголошував цілковиту залежність літературної творчості від соціально-класових інтересів суспільства. Водночас уже тоді Ю. Лавріненко захоплювався питаннями мистецького стилю, формально-змістової глибини поезії, дослідницько-аналітичних ключів до неї тощо – питань, на які вульгарне соціологічне літературознавство відповідей не давало.

Репресії та подальша еміграція змусили Ю. Лавріненка розробляти в критиці науково-критичні сюжети кордонів, меж світу та існування. Ідеться про деконструювання поняття межової ситуації як перманентного стану української літератури. Він звертав увагу на роль меж, кордонів, перешкод у підтримці духовної й вольової міцності українців, що соціалізувалися в інших країнах, зокрема, у США. Із цього погляду “еміграція” якраз і постає в ролі одного з головних чинників мікроісторії.

МОДУЛЬ II.

УРБАНІСТИЧНА КОНЦЕПТОСФЕРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ ХХ СТОЛІТТЯ

ХХ століття пройшло під знаком модернізму (раннього, зрілого, пізнього). Місто відіграло головну роль в артикуляції й розвитку модерністських ідей. Урбанізм залишається базовою характеристикою сучасного поля культури. Саме тому в системі гуманітарної, зокрема й літературної освіти важливо усвідомити зв'язок сучасного критичного мислення (воно охоплює природну, суспільну, художню тощо реальність) з концептами урбанізованого середовища. В.Фоменко пише, що урбаністична література (а критика є її складовою) – “це насамперед переміщення точки зору письменника в площину життємоделі, де місто виступає генератором людського історичного розвитку” [64, с. 38]. Відтак критичний дискурс специфікує вивчення урбаністичної літератури як складової сучасної культури.

За рахунок критичної рефлексії людина розширює власне розуміння дійсності через літературу, іманентною ознакою якої є символічність. П. Рікер наголошував, що література творить світ фікції, потенційних можливостей, одночасно відкриваючи горизонт дійсності. М. Мамардашвілі первісну буттєву структуру свідомості теж вважав *символічною*. Штучність міста, його рукотворність вкорінена у відпочаткову символічність буття й людської свідомості. Модерна культура ХХ століття живить собою місто й живиться ним, прирощуючи свої символічні смисли.

М. Мамардашвілі, міркуючи про критику в модерному суспільстві писав, що “чиста віра неможлива як реальний психологічний стан будь-якої людської істоти. Так само, як неможлива й безкорислива любов. І все ж ми живемо в полі (витворюваному насамперед мистецтвом, зокрема, літератури. – Т. Ш.), сполученому з цими символами, які витворюють у нас людські стани, зокрема, й безкорисливої

любіві, чистої думки тощо” [39, с. 59]. У такому методологічному відсвічуванні літературна критика модерного урбанізованого середовища розгортається на певних когнітивних (інтелектуальних) засадах. Назвемо такі.

1. Відстеження символічних структур мислення, вкорінених в урбаністичну реальність.
2. Формування продуктивних критичних концепцій, зумовлених інтелектуалізмом та інформатизацією сучасного урбанізованого простору.
3. Осмислення міського простору як естетичного об’єкта тощо.

З другого боку, акти творчості генерують “свідому безкінечність” (М. Мамардашвілі), фіксують присутність “я” в ній, слугуючи підтримці життя. У такому аспекті вони є актами життя, і в цих актах якраз і народжується істина як буттєвий акт і “я” як його носій. “Усе життя в якомусь сенсі полягає в тому, чи здатна людина розгорнути до кінця те, що з нею сталося насправді і що за історія виростає з її призначення. Й особливо важко поєднатися з невербальним коренем власного незаміщованого самісного бачення, через який лише ми й проростаємо в дійсне буття та єдність з іншими людьми” [38, с. 98]. Такому поєднанню сприяє література, а спрямовує його критика.

Сам акт “само розгортання” в екзистенційному переживанні має глибоко моральний характер. Жива критична думка, реалізована в переживанні й мовленні особистості, неодмінно несе в собі моральні цінності. Отже, входження в сучасний критичний дискурс здійснюватимемо по вісі урбанізм-модернізм, де виділяємо етику й аксіологію критичного висловлювання, інтелектуалізм (включаючи методи епістемологічного плюралізму: формалізм, структуралізм, психоаналіз “глибокого прочитання тексту”, “інтерпретаційна еклектика” (Пол де Ман) та ін. [18, с. 74], культурологічну тенденцію (зіставна, екокритична, гендерна та ін.).

1. Базова опозиція “рустикальне-модерне” в характеристиці урбанізму української літературної критики ХХ століття

Для характеристики української літературної критики ХХ століття важливо не тільки описати критичні рефлексії міських образів, мотивів, сюжетів, що з’являлися в мистецьких творах, а зрозуміти ті якісні зрушення в царині мислення, що були зумовлені урбаністичним середовищем та властивим йому світоглядом. М.Мамардашвілі висловив цінне спостереження: “Твір як те, що створюється для того, щоб відчувати, пережити, – є записом руху свідомості... Це пояснює численні явища у так званій модерністській літературі ХХ століття. Насправді те, що зветься модернізмом, є просто процесом, у якому в чистому вигляді, розірвавши ілюзії наочності і реалізму зображення, виступили ось ці от продуктивні, або витворювальні риси твору. Я ж казав: твір є витворювальний витвір” [37, с. 310-311]. Модерністський твір штучними, мистецькими засобами моделює ситуацію певного *чистого / повного / абсолютного* переживання (віра, любов, існування на межі трагедії тощо), яке в реальній дійсності пережити неможливо, складно, або ж це переживання затемнене *буденними / рутинними* обов’язками чи звичками і в такому вигляді не сприймається як унікальність життя.

Описаний М. Мамардашвілі факт модерністської літератури (у широкому сенсі – не лише художньої, а й цілої гуманітаристики, до якої належить літературна критика) в протиставленні до рустикальності реалізму, буквалізму, простоти й природності зумовлений урбаністичним середовищем, у якому ця література виникає. Місто в новітньому часі протиставлене природності й рустикальності. Штучно створене, воно продукує такі ж штучні ситуації й умови для людини. Воно продукує власну етику умовностей і естетику безпредметності (у тому значенні, що

урбанізованого носія модерних цінностей цікавить світ “за зовнішньою оболонкою”, “всередині предмета”). Якщо українська літературна критика XIX століття мала описовий характер, наголошувала на загальнодоступності, природності зображення й життєвої правди художнього твору, то модерна літературна критика переважно вбачає в художньому творі відображення глибинних процесів цивілізації й культури, концепти яких витворює місто.

Базовим для розуміння цієї думки є міркування В. Моренця про головні причини розбіжних критичних оцінок та характеристик одних і тих же письменників та їхнього творчого доробку. Першою серед причин він називає “не докорінну зміну світогляду та ідеології від середини 80-х (доби “перебудови”), а складну, гостру, подосі надзвичайно актуальну проблематику традиції і новаторства, вужче – попередньої реалістичної традиції і модернізму, ще локальніше – *взаємодію винесеної з XIX ст. рустикальної і новітньої модерної естетичної свідомостей*. Глибоке осмислення чи ненайпосутнішої для української естетичної думки XX ст. опозиції *рустикальне – модерне* ми й сьогодні вважаємо однією з центральних проблем формування літературного канону” [41, с. 25]. Цей дослідник показав, що модернізм в Україні триває й у XXI століття і як такий заторкує фундаментальні принципи побутування літератури в Україні, роблячи це побутування вельми драматичним: “У літературній думці України саме тепер мусять доходити консенсусу різні, часто полярні художні практики” [41, с. 25].

Наведемо принципovu для розуміння базової опозиції “рустикальне – модерне” тезу цього вченого: “...відразу хочемо становчо наголосити, що перше не можна ототожнювати з етнічно виразною культурою села, а друге – сучасного “мультикультурного” міста: **рустикального** (простацького, трюїстичного, інтелектуально пролінькуватого й духовно убогого, примітивного) в урбаністичному мовленні і мисленні ніяк не менше, ніж

модерного (евристичного, такого, що сягає нових епістем поза самістю) в етнічно здійсненому житті на землі, для України природно забезпеченої всією її історією та землеробською культурою. Прикладом першого хай буде остання, написана вже у США збірка віршів В.Махна, а прикладом другого – “Трансністрія” Тараса Федюка. Самовдоволеність лінивого ума і серця, “недомисленість”, як кажуть філософи, – вона не залежить від онтологічної площини простирання” [41, с. 88].

Отже, урбаністична концептосфера української літературної критики зумовлена модерною парадигмою культури й надається до висвітлення в критичних текстах, які з усією серйозністю й повнотою ставлять питання духовної, екзистенційної, історичної, культурної, національної вивершеності людини крізь призму літературного досвіду.

Таким чином, старе як світ питання традиції й новаторства, міри й способів їхнього взаємопроникнення, є ключовим для української літературної критики ХХ – поч. ХХІ ст. Поштовхом для його актуалізації послужило доволі гостре протиставлення природного, родового існування (рустикальності) й індивідуалістського, герметичного (модернізму) із властивими кожному з них системами цінностей, етичним вибором, естетичним смаком, типом нарації тощо.

2. Топос і концепт міста в полі літературної критики

Місто як платформа критичної свідомості, на якій зростає й унікальний мистецький талант, і проникливий критик заслуговує на предметну увагу. У вітчизняному літературному процесі простежується тенденція до кодифікації мистецької програми й критичної позиції урбаністичними топосами. Захоплюючий критичний нарис Н. Кузякіної “Доля Миколи Куліша” (2010) містить ряд міських топосів, що характеризують *критичний фокус*

літературної ситуації 20-х років минулого століття. Ось місто означає генетико-контактні зв'язки двох літератур й кладні інтертекстуальні процеси в російській літературі: “Коли Куліш з'явився в Одесі, більшість літературно обдарованих одеситів уже поїхали в Москву, – починався, як із гордістю згадував Л. Утьосов, “одеський період в російській літературі” [32, с. 190]. Інший приклад, де топос характеризує міру творчої залежності письменника від чужого середовища та іншорідних впливів, міститься в характеристиці М. Кулішем М. Хвильового: “В творчості Хвильового світиться Москва (поки що я знайшов Пільняка, ін., сам не знаю). Або тут епоха, чи якесь споріднення, або вплив школи... Однак вірю, що Хвильовий вийде на свій власний шлях. Вийде в великі люди. Буйний молодий розмах у “Синіх етюдах” обмежився в “Осені”, і сила художника пішла вглиб... Динаміка є. Розвиток іде правильно... Решта, молодняк, пишуть під Хвильового” [32, с. 191].

Назва міста в модерній критичній свідомості також акумулює певний артистичний рівень, бажаний ступінь досконалості мистецької творчості. Тут спадає на пам'ять мистецька студія “Урбіно”, названа так на честь містечка в Італії, де народився колись Рафаелло Санті де Урбіно, відомий більше як Рафаель. Принагідно зауважимо, що топос “Урбіно” не вперше послужив метонімією мистецтва: у будинку Гете, захопленого Римом і творчістю Рафаеля, була кімната з назвою “Урбіно”.

Ідею ж назви української студії, що виникла в результаті розколу “Гарту” підказав М. Хвильовий, для якого «“Урбіно” – знак і образ старого європейського Ренесансу, який повинен, хоча й інакше, повторитися в житті нового суспільства. Як колись італійські гуманісти, вони повинні об'єднатися в удосконаленні свого духовного світу й майстерності, у збереженні основ культури для майбутнього Ренесансу.

“Урбіно” – пароль для людини, яка розуміє, що без “Афінської школи” і “Парнасу” Рафаеля, без міри його духовності і професіоналізму, взагалі без скарбів західноєвропейської культури в нові часи далеко не зайдеш. А в Україні, де історичні зв’язки з Заходом так часто рвалися, а пласти хуторянського невігластва такі потужні, взагалі нічого не зробиш.

Очевидно, Хвильовий розмірковував про новий і старий Ренесанс усерйоз... Можливо, він був в Академії мистецтв у Петрограді й бачив там олійні копії з ватиканських фресок Рафаеля?..

Світ Урбіно близький людині з України – як жовта барва соняшників у цвіту і синь літнього Чорного моря. Як урочиста соковита плоть життя в насмішкуватій “Енеїді” Котляревського з її пишними баталіями на землі, на воді й на небі...” [32, с. 240-241].

Місто, в якому людина має змогу вибудовувати індивідуальні правила життя, незалежно від почуттєвих, етичних, естетичних стереотипів громади, сприяє розвитку глибоко індивідуального критичного чуття (або “інтуїції”). Той же М.Куліш, живучи в Харкові, висловив оригінальні оцінки, що показали свою істинність у часі. Про П.Тичину в 1924 р. він писав: “Можна сказати, “найтончайший майстер”, але, Жане [І.Дніпровський. – Т.Ш.], генієм, мабуть, не буде. Плутаний-бо є всередині. Революції не вхопить. Все-таки таки найкраща сила в укр. літературі”. Про М.Йогансена й І.Дніпровського в тому ж році: “Щодо поезій Йогансена і твоїх. То тут я спиняюсь і розводжу руками. Я-то їх прочитав, прочитає ще з десяток людей, а маса... маса перступить через них або обміне. Хоч і запашне вино, а попиту на нього мало...” [32, с. 191].

Важливу роль у критичній концепції Н.Кузякіної відіграє опозиція *столиця – провінція*, останній елемент якої має вульгарну конотацію, особливо яскраву в назві розділу «Столиця і “кізяково-болотяна провінція”». Пам’ятаймо, що

критика може бути емоційною й суб'єктивною, тоді як наука мусить добирати максимально нейтральні форми висловлювання власної думки. У критичній монографії Н. Кузякіної показано, як необхідність (партійний наказ) перебратися в провінційну Голту після Харкова й Одеси доводить М. Куліша до відчаю перед страхом примітивізації свого життя: “Перспектива: я їду в Голту, умираю як письменник, бо житиму в болоті, в міщанському містечковому болоті...”

...для літератури я загину і вже без вороття, бо міщанське болото і повітові склоки своє діло зроблять...

Правда, я одбиватимуся всіма силами, але тут хлопці ще не розуміють, що таке література і зокрема українська” [32, с. 244].

Згадайте, чи відомі Вам подібні нарікання українських письменників XIX століття на провінційний спосіб життя. Зробіть висновок, як змінилася літературна свідомість і свідомість самих письменників.

Загалом, міські топоси у критичному нарисі Н. Кузякіної дають уявлення про модерну мистецьку дійсність, де творча індивідуальність протистоїть побутовій рутині. Чим більше місто й більші його можливості, тим сильніше воно протидіє шаблонам, мертвим звичкам, рутині.

Інший приклад застосування міських топосів в організації літературного процесу дає “Празька школа”, відома студентам з курсу Історії української літератури XX століття. Нагадаємо, що до неї зараховують Ю. Дарагана, Н. Ливицьку-Холодну, О. Лятуринську, Є. Маланюка, Л. Мосендза, О. Ольжича, О. Стефановича, О. Телігу та ін.

Не всі “празжани” жили в Празі, частина перебувала в інших містах Європи, як-от Варшава чи Львів. Це були колишні учасники визвольних змагань 1917-1921 рр., інтерновані в спеціальні табори, зокрема в Польщі. Саме тут, поблизу Каліша, була перша спроба українського письменницького об'єднання, але зі зміною політичні

атмосфери значна кількість митців потрапила до Чехословаччини, де діяв Український вільний університет при Карловім університеті, Український педагогічний інститут ім. М. Драгоманова, у Подебрадах — Українська господарська академія та ін. У цих закладах навчалися українські митці, яких сьогодні й називаємо “Празькою школою”. Назва об’єднання підкреслювала переваги старого міста, культурного й політичного центру в кристалізації мистецьких феноменів, а також прихильність сусідньої країни до української культури. Прага відіграла не останню роль у здійсненні історіософської (оберненої до уроків історії) поезії, просякнутої аристократизмом духу старої вільної культури. Також “пражани” мали змогу друкуватися в “Літературно-науковому віснику” (1922-1933), який під впливом Д. Донцова змінив свою концепцію й назву, трансформувавшись у “Вісник”. Поряд із точками торкання ліній світогляду й діяльності Донцова й “пражан”, були й принципові незгоди між ними, наприклад, у питанні покликання й функцій письменника. Показовою є позиція Є. Маланюка, який обстоював автотелічність мистецтва, яке не підлягає жодним законам й потребує для себе вільної свідомості творців і публіки. У статті “Думки про мистецтво” Є. Маланюк підкреслював визначальну роль “Самостійної Держави” в повноцінному розвитку національного мистецтва.

Є. Маланюк залишив проникливу літературно-критичну спадщину, яка утворила модерні критичні концепти. Сучасна дослідниця О. Омельчук, розглянувши літературознавчу й літературно-критичну спадщину Є. Маланюка, сформулювала низку актуальних для розуміння критичної діяхронії ХХ ст. тез [49]. Коротко прореферуємо їх тут.

1. Є. Маланюк добивався експресивності й “видовищності” вислову. “Засобом легалізації багатьох переконань в його роботах був прийом заперечення, тобто висловлювання “від супротивного” – не так поглиблена

передача власних літературно-теоретичних ініціатив, як опис неприйнятних канонів, ідей, міфів».

2. За жанром тексти Маланюка належать до “спостережень”, – суб’єктивних рефлексій, які не претендували на остаточність і наукову об’єктивність. Маланюк переконаний, що “явища ірраціональні в дійсності так тісно сплітаються з раціональними, містика так часто просякає реальність, що сумлінний дослідник як же часто мусить переконуватись в обмеженості т.зв. позитивної науки”².

3. Антипозитивістська тенденція літературознавчої практики Маланюка визначили “евристику, проблематику й риторичку” його праць. Яскравим прикладом цього є стаття “В пазурах раціоналізму (До трагедії Франка)” (1924).

4. Проголошуючи критерієм літературно-критичного аналізу пасіонарність (тобто активність, яка виявляється у докладанні зусиль і саможертвності заради досягнення окресленої мети), Маланюк вводить і використовує *антиформалістичний аналіз*. Прикладами Маланюкової критики такого роду є статті про Т.Шевченка (“До справжнього Шевченка”, 1937), неокласиків (“Переборення неокласики”, 1943), в яких *інтуїція* та *вчування* проголошені основою емотивно-змістового сприйняття.

5. Маланюкові властива увага до психології митця, що відбивається в художньому творі. Поціновується індивідуальний стиль, виразний голос літератора. Зокрема, у статті “Зовсім інші” (1947) висловлено думку про те, що “найбільш цікавим і характеристичним у творі є саме особистість автора (навіть і тоді, коли вона “відсутня”!), бо та особистість ніде так характеристично не проявляється, як саме в мистецькій творчості”³.

² Маланюк Є. Книга спостережень: У 2 т. / Гомін України. – Торонто, 1966. – Т.2. – С. 141.

³ Маланюк Є. Книга спостережень: У 2 т. / Гомін України. – Торонто, 1962. – Т.1. – С. 333.

6. Є.Маланюк неодноразово писав про *патологічне, розтерзане, хворе* мислення. Це зумовило використання ним спеціальних термінів (“психічна травма”, “психоз”, “психопатологія”, “комплекс великості”, “психоісторія”, “психонаціональна традиція” та ін.). Він акцентує на особливій ролі інстинкту Еросу для художньої праці, вважаючи свідому “відмову” від нього наслідком ущербності індивідуума чи страху перед людською “природою” (“Толстоевський”, 1935, “Поезія і вірші”, 1936, “Переборення неокласици”, 1943). Аксіологічно-методологічної ваги набувають слова-метафори “вогонь” та “кров”, що трактуються ним як синоніми творчого потенціалу та широти митця, – творча спромога порівнюється із екстазом, шоком, травмою, афектом, відповідаючи діонісійському типові митця.

7. Смерть людини Є.Маланюк трактує як кульмінацію життя, максимальне вираження Долі (звертаючись до постатей О.Блока, М.Гоголя, С.Єсеніна, Лесі Українки, І.Франка, М.Хвильового). Прикладом ніби запрограмованої смерті, а водночас культурно-громадянським міфом, в якому герой-воїн звершує свій шлях, стала для Маланюка смерть Г.Чупринки, якому присвячена стаття “Чупринка і проблема біографії” (1930). Відтак, життя митця він розуміє і як культурницький національно-виховний чинник, і як метафізичну ситуацію.

Отже, літературно-критична спадщина Є.Маланюка багатовекторна, придатна для конструювання різних методологічних схем. Його тексти є зразком суб’єктивного письма, монолітним (романтичним) поглядом на світ і культуру [49, с. 4-6].

“Нью-Йоркська Група” – ще один прецедент кодифікації назвою міста естетико-творчої платформи письменників в історії української літератури. Так само, як і у випадку “Празької школи” “нью-йоркчани” мешкали поза Нью-Йорком, але назва об’єднання була покликана вказати не на

географічну близькість митців, а на їхнє бурхливе бажання експериментувати, презентувати себе у сучасному світі хмарочосів і відстаней, поєднувати непоєднувані елементи, елементи різних культур, стилів художнього мислення задля досягнення карколомних творчих результатів. Ядро НЙГ – це Б. Бойчук, Ю. Тарнавський, П. Килина. Згодом до групи долучилися Б. Рубчак, В. Вовк, Е. Андіївська, Ж. Васильківська.

Непересічне значення для розуміння історії української літературної критики має літературознавчий і літературно-критичний доробок Б. Рубчака. Про нього предметно скажемо в наступному підрозділі.

Нижче наводимо ще один фрагмент мікроісторії Ю. Лавріненка-літературного критика, в якому розкрито роль євро-американських міст у формуванні гуманітарної критичної свідомості.

Австрія й Німеччина відкрилися Ю. Лавріненку тими містами, в окіллі яких розташувалися табори для переміщених осіб. Ляндек, Зальцбург, Інсбрук, Мітенвальд, новий Ульм, Мюнхен – для українських утікачів від радянського терору це були середовища культурної комунікації, де в інтересах культурних громад започатковувалися видавництва, виходили періодичні видання. Сам Ю. Лавріненко редагував та дописував до журналів “Літаври” (Інсбрук – Зальцбург), “Звено”, “Українські вісті” (Новий Ульм).

Нью-Йорк був останнім визначним містом на життєвому шляху Ю. Лавріненка. У 50-х рр. ХХ ст. тут сформувалася потужна літературно-мистецька спільнота. Ю. Лавріненко став одним із її ідейних генераторів. За його активної участі виникла унікальна письменницька організація в екзилі “Слово”, функціонувало безпрецедентне літературно-мистецьке міжконтинентальне видання – “Українська літературна газета”, відбувся цикл радіопередач

“Літературний світ”, де автор і ведучий Ю. Лавріненко продемонстрував володіння багатьма критичними підходами, зокрема зіставно-типологічним, культурно-історичним, феноменологічним, герменевтичним тощо. Критична діяльність, безумовно, була зумовлена перебуванням Ю. Лавріненка в мегаполісі світового значення.

Завдяки потужній урбаністичній харизмі, що притягувала нових емігрантів багатоликою можливістю реалізувати свої життєві мрії та таланти в мегацентрі вільного світу, це місто скупчило в собі та навколо значну кількість творчих особистостей кількох поколінь, у тому числі й учорашніх мешканців ДіПі-таборів, яким удалося уникнути примусового повернення до СРСР. Особливу ауру цього міста, його головної частини – Мангетену – символічно змалював У. Самчук: “Історія цієї феноменальної концентрації людських зусиль разючо виняткова в історії людства... Це повільне, послідовне опанування простору, це проникнення у домени чогось ще незнаного, це бажання досягнути нові обрії, це справді туга, мрія і жадова землі й земного хай навіть “раю”, але суворо накресленого мозолястою рукою людини”.

Як “компроміс з мітом” Мангетен, на думку цього письменника, ніби проростав у душі кожного прибулого сюди, щоб далі піднятися до неба разом із мріями людей. Ю. Лавріненко також пізнав цю містичну й мітичну силу міста, яке відкривало кожному емігрантові колосальний простір для реалізації саме його сподівань та прагнень. Поза тим він зрозумів і те, що “який би не був гарний міт універсальності еміграціонізму – він все ж таки лишається мітом”.

Розуміючи тут під мітом особливий стан свідомості, що відносить суб’єкта в простір його мрій та ілюзій, можна сказати, що Ю. Лавріненко відчуває себе одночасно причетним і критично дистанційованим щодо цього феномену. Підпадаючи під вплив міста, критик обирає для

себе неоромантичний (“романтико-вітаїстичний”) стиль мовлення про період свого життя в Україні (це стиль книжок “Чорна пурга та інші спомини”, “Мій сад в Арктиці”, “На шляхах синтези думки”, “Василь Каразін – Архітект Відродження”, “Зруб і парости”).

Усвідомлюючи ж риторичний характер очікування, породженого мітом, Ю.Лавріненко цілком у дусі “урбаністичного універсаму сучасності” тлумачить екзистенціалістський ключ української поезії “ньюйоркчанина” Ю.Тарнавського: “Перша вістка цього “герольда” – іде смерть! В ній нічого нового. Нове лише яскраве душороздираюче відчуття тієї смерти. Але саме це важливе в наші часи, коли людина так звикла до смерти, що не помічає навіть власного умирання” (про збірку “Життя в місті. Поезії”, 1956 р.).

Отже, місто визначає не тільки соціальні, а й психологічні, теоретичні, стильові особливості критичних текстів. Як штучно сконструйований людиною простір, воно великою мірою зумовлює критичну проблематику, аналітичний фокус, нарацію, концепцію письма, котрі, у свою чергу, імплікують атмосферу міського топосу, де створено текст.

3. Модерний критичний проект антології “Розстріляне відродження”

Антологія “Розстріляне відродження” була створена Ю. Лавріненком в організаційній співпраці з відомим польським культурним діячем Є.Гедройцем і видана польським еміграційним видавництвом “Культура” в 1959 р. Цей стратегічний культурний (літературно-мистецький, літературно-критичний, політичний, національно-історичний) проект був даниною пам’яті пригнобленим, репресованим, закатованим радянським режимом українським літераторам розвиненого модернізму 20-х – початку 30-х років і водночас

антиколоніальним виступом європейського масштабу. Літературно-критичний аспект видання представляли силвети про кожного з уведених до антології митців, добірка показових критичних виступів 20-х років, передмова автора-упорядника та його заключний есей “Література вітаїзму”.

Силветка – слово, позичене з польської мови (“sylwetka”), що означає “вигляд”, “силует”, “фігура”, “образ”. У листі від 1 січня 1959 р. Ю. Лавріненко повідомив Б. Рубчакові: “Останні місяці працюю над літературними портретами (силветами) репрезентованих своїми творами в антології авторів, а їх усього аж 40! Кожна силвета пересічно 4 стор. машинодруку” [Цит. за: 72].

Створені одним автором у межах одного літературознавчого завдання, не всі тексти про письменників слід тлумачити як силвети. Уже в статті “Від упорядника” вказано, що до творів частини письменників, творчість яких предствалено в Антології, додано тільки “біобібліографічну довідку”, що навіть її за браком відповідних матеріалів скласти було нелегко. Такі біобібліографічні довідки супроводжують твори Я. Савченка, Д. Загула, О. Слісаренка, М. Вороного та кількох інших митців.

Силвети являють собою більш широкі портретні характеристики митців доби Розстріляного відродження, об’єднані в певну жанрову єдність на конструктивних засадах. Цими засадами є конвенціалізація значної частини українських літературно-митецьких здобутків 20-х – початку 30-х рр. минулого століття на ґрунті відповідної ідеї. Крім того, маємо брати до уваги воління самого критика розрізняти в своєму доробку жанрові типи й виділяти силвету як таку. Якщо першу засаду ми сприймаємо як спільну проблемно-тематичну рису Лавріненкових текстів у “Розстріляному відродженні”, на яку вказують історико-культурні реалії модерної української нації та відповідні риторичні фігури в текстах, то друга спрямовує нас з’ясувати безпосередньо “зовнішні” прикмети критичного жанру, за

якими він індивідуалізований. Г. Шпет вважав, що справжня жива ідея має зримий зовнішній вигляд.

Усі Лавріненкові сильвети (тут і далі розглядаємо саме ті, що своїм обсягом і характером виходять за межі біобібліографічних довідок) є результатом духовно-інтелектуального бажання критика передати широкий життєвий матеріал у яскравому анонсі повернення в національну культуру неповторних талантів, фізично та творчо знищених тоталітарним режимом.

Життєписові передують теза-виклик, за якою в уяві читача постає рельєфне відчуття культурної біографії творчої особи. М. Йогансен презентований графічною технікою, штрихи силуету покладаються під різними кутами, а їхнє перехрещення утворює більш згущений простір зображення, на якому погляд спостерігача зупиняється довше й прискіпливіше: “...яскравий представник модерного романтизму 20-х років, поет, прозаїк, перекладач, теоретик літератури і цікавий мовознавець, – він був, з другого боку, людиною спорту (теніс), мисливства і мандрів. І все це химерно поєднав із своєю активною суспільно-літературною працею, ставши одним із фундаторів української радянської літератури, будучи при тому зовсім далеко від політики” [34, с. 156]. Теза-виклик у сильветі В. Свідзінського несе в собі загадку (до речі, автор посібника з літературної критики Н. Раковська виділяє “код загадки” в структурі критичної статті): “Поет, творчість і доля якого оповиті легендою, чекають свого розкриття. Рідко хто з його сучасників, маючи таке інтенсивне внутрішнє творче життя, так мало друкувався” [34, с. 190]. С. Бен відкривається читачам як “світючий приклад” творення “оригінальної духової культури”, вкоріненої в землеробський ґрунт [34, с. 308]. Перші рядки сильвети про М. Бажана закріплюють за ним поставу казкового богатиря поезії, що “вивершився” “за п’ять хвилин до “дванадцятої” (1928–1931)” [34, с. 316].

У всіх цих випадках та в ряді інших (сильвети П. Тичини, К. Буревія, Г. Косинки, І. Сенченка) Лавріненкова праця спирається на модифікації первинних, за М. Бахтіним, жанрів діалогу та загадки, що має на меті нове відкриття знайомого предмету. У першому реченні сильвети ім'я її героя може взагалі бути відсутнім, з'являючись тільки пізніше (“Іван Сенченко”, “Борис Антоненко-Давидович”), але й тоді, коли це ім'я звучить одразу, алюзія прихованого факту залишається. Ось початок сильвети про О. Влизька: “Філософ Юринець назвав був Влизька у 1929 році Веняміном української літературної сім'ї” [34, с. 374]. У цьому прикладі модифікація загадки переростає в притчеву ситуацію, яка в традиційних зразках теж прикметна розгадуванням її повчального для слухача змісту, схованого за символічними та алегоричними взаєминами: “Таке ім'я дав був Яків своєму молодшому синові: Бенямин – щасна дитина. Чи ж передбачав Юринець, що за пару літ Влизько стане Веняміном і в тому сенсі, який вклала в це ім'я дружина Якова Рахиль, перш ніж умерла в час важких родів сина: Беноні – болюча дитина?” [34, с. 374].

Атмосферу первинного жанру (загадка) зберігають і ті тези, що мають напозір алогічний характер. Приміром, сильвета про Остапа Вишні в перших рядках розгортає перед читачем салтиковський Глупів радянської дійсності, із якого гуморист потрапив на каторгу: “Письменник унікальної (не тільки для України) популярности, рекордних – мільйонових! – тиражів, твори якого знали навіть неписьменні, за що його деякі вибагливі критики виключали з літератури, а диктатори – із життя” [34, с. 614].

Ще один випадок – представлення на основі контрасту, який змушує шукати об'єднувачу лінію протилежних позицій висловлювання: “Павло Тичина, якого один поет назвав «князем української поезії», народився в родині сільського дяка...” [34, с.18].

Не будемо далі множити приклади типологічних різновидів вступу сильвет, хоча, безперечно, ми не охопили всієї кількості зразків. Зі сказаного випливає, що ці останні на основі авторських модифікацій одного з первинних жанрів мовлення (діалог, загадка, притча) передбачали створення такого комунікативного поля, де сприймаюча свідомість реагуватиме на тезу-виклик активним зацікавленням та потребою йти слідами затемненого авторським формулюванням (іронія, алогізм, сарказм, контраст) явища національної культури. Правомірність такого підходу потверджує й Р. Рорті, коли в праці “Історографія філософії: чотири жанри” підкріплює власні міркування висловом К. Скіннера: “Неможливо приписати комусь думки чи вчинки, якщо він сам не визнає це вірним описом того, що він сам мав на увазі чи зробив”.

Теза-виклик, як правило, веде до біобібліографічного блоку інформації сильвети, хоча в ряді випадків, як ми вже говорили, цей блок складає цілу сильвету (так є, коли в розпорядженні упорядника до відчаю мало матеріалів про письменника, а те, що вдавалося роздобути, становило коротку життєву довідку та перелік збірок, часописів, де містилися художні твори митця). Імовірно, віднесення в антології до сильвет стислих відомостей про письменника має дещо механічний характер, хоча, з іншого боку, тенденція єдиного жанрового простору, характерна для Лавріненкового авторського мовлення в “Розстріляному відродженні” (виняток становить есе “Література вітаїзму”, про яке мова йтиме згодом), специфікує його раз і назавжди та перенаправляє увагу читача на художні твори, які, власне, і були метою цього видання.

Істотною рисою викладу біографічного матеріалу є його концептуалізація в аспекті прочитання “внутрішньої біографії” [34, с. 190] митця. Саме вона й становить пріоритетну ланку жанрової функції сильвети. Творчість кожного письменника, закрученого в “чорній пурзі”

більшовицького терору, постає функцією його (митця) персонального “Я”, призначення творчості – утримати себе в точці перехрещення буття, у якій це “Я” стається. Мабуть, цим пояснюється запаморочлива спектралізація метафоричних характеристик доль зниклих письменників. Про М. Рильського сказано, що він “великим духовим зусиллям, що не раз обривалось одчаєм, виніс спокій із осердя бурі, солодкість світу – із його отруйної гіркоти, світло і ясність – із кромішньої тьми і хаосу, прозорість – із каламутної повені його доби, рівновагу – із катастрофи” [34, с. 64]. В. Свідзинський представлений як поет, що мав здібність “уйняти душею світло і темінь, ніч і день, життя і смерть” [34, с. 192].

Ніби давно зужиті в частому застосуванні їх людською мовою, ці метафоричні опозиції повертають собі силу свіжого вислову в наведеній упорядником антології цитаті з вірша поета: “так хочеться дохопитися рукою до гнізда, де блискавка лежить, як вовною обтулена змія” [34, с. 192]. Критик отримує свій досвід сприйняття художнього явища, але, переносючи його на письмі, він повертає собі фрагмент того контексту, що викликав це сприйняття.

Ю. Яновський крізь “манірність і хаос власних експериментувань” вийшов до “алмазних граней своєї високої патетики”, “доводить свою романтику до... шляхетного аттицизму” [34, с. 569]. Але останню відповідь на питання про його внутрішній простір полишено авторові “Чотирьох шабель” та “Вершників”: “Щоб створити і видати такі книжки, стоячи в осередді масового антиукраїнського терору 1930–35 років, треба було мати, як пише Яновський, “велику честь – стояти над власним життям” – не боятись смерти. Але цього мало – треба було вміти стояти і над власною смертю, коли вона бажана як єдиний засіб визволення від нестерпних мук” [34, с. 575]. “Лист у вічність”, на думку Ю. Лавріненка, якнайповніше описує “власну

ситуацію” і власне “останнє рішення” Ю. Яновського – романтика-відродження.

Фізична смерть літературно обдарованої особистості чи смерть самого обдарування на тлі фізичної присутності людини в житті становлять найпершу умову відбору персоналій для Антології. Сильвети промовляють за тих, хто після нелюдських випробувань сказати про себе вже не міг. В основі цілісної концепції видання лежить екзистенціалістська (сартрівська) ідея вільної людини, відповідальної за себе та інших. Це підтверджує й узагальнююче есе “Література вітаїзму”. Людська свідомість реалізується в пориві до світу, пережите, та разом із ним і смерть, укладаються в поле культурного досвіду й пам’яті нащадків, оскільки все, що лишається людині в силу трансцендентності свободи, – це робити вибір та діяти. Цей підхід має й феноменологічну підставу до існування. М. Фуко зводив досвід феноменології до “певної манери покласти рефлексивний взір на якийсь об’єкт з пережитого, на якусь минущу форму повсякденності – аби вловити їхнє значення”.

Якщо ж ставити питання про жанротворчий принцип сильвет, то тут на перший план виходить інша, протилежна Сартровій, ідея. Смерть стає креативною ідеєю жанру, у якому репрезентоване буття в смерті. Автор сильвет, малюючи портрети українських письменників, добирає ті засоби, які б наблизили читача до сприйняття творчої особи та її “внутрішньої біографії” на межі ймовірного, він тяжіє до того, що Ж. Батай назвав “мандрівкою на край людських можливостей”.

Цьому сприяє романтична тенденція в показі життя письменників. Вони опиняються сам-на-сам із системою, приречені на загибель, водночас, демонструють незбагненні для спокійної свідомості обивателя можливості власного духу, притаманні справжнім народним героям. Ю. Лаврінєнко не може втриматися, щоб не оповісти про “майже містичний образ” Чубєнка, створений Ю. Яновським,

що уособлює “чистий дух козака-невмирачки, дух одвічної української вітальності і витривалості” [34, с. 574]. Його оповідь має романтичне (точніше – неоромантичне) підсумування: романтик – “муза і душа українського відродження” – перемиг більшовизм тим, що зробив його “асимільованим аксесуаром долі незалежної трагічно-вільнолюбної козацької душі “роду Половців” [34, с. 574].

Як уже було сказано, у спектрі метафоричних характеристик “внутрішньої біографії” митців (це й їхній “внутрішній досвід”), що означений полярними межами (життя / смерть, схід / захід, античність / сучасність тощо) творча особистість перестає належати короткій соціоісторичній добі, смерть стає її буттєвим виміром. “Плужник несподівано вражає читача такою антично-прозорою і гармонійною лінією краси, якій позаздрив би і найбільший з неокласиків. І такою палаючою повнотою “жаркої, важкої і повної квітки», повнотою сили – якій позаздрив би і найвищий майстер подібного типу образів Микола Бажан. Як могло статися таке чудо у поета, якого дожирали сухоти і на якого чигала смерть від руки варвара-окупанта, чудо – зроджене у трупній атмосфері тотального голоду і терору?..”, – міркував та шукав відповіді на свої питання Ю. Лавріненко [34, с. 287].

Інтуїтивно він, здається, обирає лінію письма, яка веде туди, де життю місця не лишається. Назва книжки, якщо її розглядати поза потужним риторичним потенціалом (не в останню чергу він визначений книжкою А. Лейтеса “Ренесанс української літератури”, 1926 р.), також свідчить про це. Познайомившись зі стилем мислення Ф. Ніцше ще в уманський період біографії, Ю. Лавріненко міг відбити його собі в свідомості. В еміграції ж, коли з’явилася відповідна інтелектуальна питальність, пов’язана з модерною трагедією української нації, критична пам’ять відгукнулася на неї саме таким ходом розмислу.

Зрештою, жанр силвети прикметний особливою сугестивністю критичного висловлювання, яка, на нашу думку, прямо пов'язана з “бодем своїх хвилин” (Є. Плужник), що переносить Ю. Лавріненка в час і долю кожного митця. Так формуються тексти, що інтонаційно нагадують бесіду, розмову про наболіле, в якій неунікними є експресивні вислови й оцінки (силвета В. Підмогильного [34, с. 453]), алегоричні співвідношення та порівняння [34, с. 287], характеристики, якими критик намагається вхопити одразу кілька однокорених фактів, не переймаючись необхідністю забезпечитися багатьма аргументами. Прикладом цієї останньої риси може бути оцінка Ю. Лавріненком “Зозендропії” Едварда Стріхи (К. Буревія) як “многосторонньої” сатири [34, с. 395].

Водночас якщо вважати сугестивність конститутивною рисою Лавріненкових силвет, то, крім біобібліографічних довідок, з їх числа випадає, як мінімум, текст про Ю. Яновського, що ми б поставили ближче до “дослідних есе” – жанру, в якому Ю. Лавріненко-літературознавець працював продуктивно.

4. Інтелектуалізм як складник модерного урбаністичного критицизму (характер діяльності Юрія Шереха)

У загальному літературному сенсі інтелектуалізм – це “функція творчого розуму” [41, 402]. Українська ментальність характеризується підвищеною чуттєвістю. Ця риса настільки органічна для природного світовідчуття, що неодноразово ставала в центрі рустикально-народницької традиції літературної критики ХІХ ст. Наприклад, Г. Квітка-Основ'яненко, пишучи про вірцевий українськомовний твір, висуває до нього вимоги “звичайного”, “ніжненького”, “розумного”, “полезного”, а І. Нечуй-Левицький у статті “Сьогочасне літературне прямування” протиставляв чуттєвий

високопоетичний реалізм української літератури “ультрареальному”, прагматичному реалізму російської.

У ранньому українському модернізмі чуттєва домінанта українського сприйняття була скритикована. Серед перших речників нової модерної критики, яка міркувала не про відображальну (міметичну) чи дидактико-виховну функцію літератури, а розвивала думку про самочинність, об’єктивну естетичну вартість художнього слова були Іван Франко й Леся Українка.

20-і роки з новою силою підняли питання про інтелектуалізацію літератури й критичної рефлексії (“неокласики”, М. Хвильовий і ВАПЛІТЕ). На жаль, виступаючи проти сентиментальної чуттєвості сучасного письма, банальних образів, дрібних задумів той же М. Хвильовий для своєї літературно-критичної публіцистики обрав занадто емоційний, бурхливий тон, який закрив собою конструктивні ідеї його памфлетів.

Інтелектуалізм як норма літературно-критичного вислову утверджується пізніше. Конструктивність, доказовість, ерудиція, контекстуалізація, креативність (артистизм) та парадоксальність як складові інтелектуалізму орельєфнюються в критичних роботах українських гуманітаріїв від середини ХХ ст.

Одним із найпотужніших інтелектуалів у гуманітарній царині України ХХ ст. був Ю. Шевельов (Шерех) (1908–2002). Його літературно-критичний доробок складається з робіт, написаних у період ДіПі (друга половина 40-х років, Німеччина й Австрія) та в США. Він дотепер не втратив актуальності й заслуговує на уважне вивчення. Для цього слід розкрити суспільно-культурні погляди Ю. Шереха, що лежать в основі його праць.

Як показує епістолярна спадщина Ю. Шереха, він розглядав свою національну ідентичність серед інших ментальних і культурних факторів, що формують світ сучасної людини; національне начало лежить тільки в основі

піраміди, яка обернена верхівкою до іншої, більш універсальної складної й масштаб листі до свого сучасника Ю. Шерех розмірковував: “<...> я колись Вам говорив: що всі партії – партії. Але чи є чому радіти? Радше плакати треба”. Шерехів погляд на ситуацію зумовлений етичним прагненням дистанціюватися від морального й духовного ліліпутства як неспівмірного з поставою інтелігента й інтелектуала.

Вільно або ні цей внутрішній вибір сприяв відмежуванню від своїх найближчих сучасників з усіма їхніми вадами й проблемами та потроху перевів діяча в царину наукової лінгвістики. Фахова переорієнтація не була суто прагматичною, вона заторкувала екзистенційне начало особистості, зрячої на фальш і цинізм як пряму загрозу розумовому поступу суспільства. Розчарування згодом обернеться сакраментальним “Хіба вийти для оригінальності з МУРу⁴?”, а потім буде конструктивно подолане: “Ви можете запитати, чим же я займаюся. Мовознавством. Це для мене те, що для Вас городництво”⁵. Інтелектуал чистої води, він воліє реагувати на удари, що завдаються йому, інтелектуальним зусиллям. Ю. Шерех є вченим-самітником і об’єктивістом не лише в філологічних – критичних та лінгвістичних – студіях, а й в організаційно-літературних справах, де очікуваний результат визначається не так професійним сумлінням особи, як здатністю маневрувати й зводити до купи відмінні сили й таланти, не забуваючи жодного. Це, очевидно, зумовило глибоке розчарування Ю. Шереха, коли він побачив, що замислене ним об’єднання

⁴ Мистецький український рух – літературно-мистецька організація, що об’єднала українських митців, які в другій половині 40-х рр. ХХ ст. перебували в таборах для переміщених осіб Австрії та Німеччини. Ю. Шерех був одним із ініціаторів, очільників та ідейних натхненників МУРу.

⁵ Ю. Лаврінєнко за першою освітою був агроном. Завдяки цьому зумів вижити в каменоломнях Норильлагу, практикуючи вирощування зелені в умовах полярного літа.

письменників МУР не могло подолати внутрішніх конфліктів, образ, роздутих амбіцій тощо.

Напрошується думка, що Ю. Шерех почувається в Європі, а далі – у США як **інтелектуальний** емігрант, котрий кожним творчо-інтелектуальним та літературно-організаційним актом прагне до розбудови необхідного йому розумного середовища. Раз по раз наштовхуючись на нерозуміння й неприйняття, він відчуває розчарування й воліє дистанціюватися від розпочатого громадського проекту. Ю. Лавріненко добре зрозумів екзистенційну драму Шереха-інтелектуала: “Рудко прислав свою давно обіцяну серію статей (першу половину – 4 розділи). Пише, що праця над цією річчю вкинула його у відчай самотності і зневіри в наше суспільство. Галичани провалились, а “східняки” не вийшли з відповідною силою. Я написав йому, що ці нотки відчаю, самотності помітні в кращих наших людей – від Сковороди, Шевченка, Гоголя, через Франка, Хвильового, Зерова, Липинського – і аж до Шереха. І що це доля кожного, хто самотужки добувається до голих основ укр[аїнської] проблеми – і там почуває себе самотнім, бо завше бракувало рівних товаришів, гурту. Україна не могла дати більше як одиниці” [Цит. за: 72].

Життєвий вибір Ю. Лавріненка можна означити як позицію **ідейного** емігранта. Ув’язаний у листування з десятками людей, незчисленні організаційні, видавничі, партійні справи, він захоплений необхідністю діяти швидше всупереч деструкції (розладу), що загрожує заповонити людей у повоєнній непевності й “тимчасовості”. Визнаючи недосконалість мурівської організації, він водночас переконаний, що “МУР треба мурувати далі”.

На відміну від Ю. Шереха, який інтегрувався в Новий – у прямому й переносному сенсі – світ Північної Америки, Ю. Лавріненко був занадто українським, занадто пов’язаним із землею, на якій народився. Відтак уся його діяльність (тодішня й пізніша) мала виключно український контекст.

Ю. Лавріненко, працюючи в царині українства, сприймає це як спробу “затриматися на корені життя – українського життя, а, значить, і взагалі життя. Не датися, щоб вітер покотив тебе сухим і бездиханним листком по смітниках чужини”. Ю. Шерех інтуїтивно відчуває себе “людиною світу”.

Коли не прямим, то принаймні опосередкованим підтвердженням сказаного є й прив’язування себе названими особистостями до певного локусу бажаного існування, сказати б, їхній екологічний вибір. Ю. Шерех з листопада 1946 р. вже мешкав у Мюнхені, маючи змогу надолужувати культурний дефіцит, спричинений радянським життям і поневіряннями в II Світову війну: “Спонукало мене переїхати дві речі: тут університет, де я все-таки маю трошки лекцій, а головне, що тут культурне життя: театри, концерти, виставки. А то сидів у Фюрті й думав: Господи, не так багато років тому думав про Європу як про чудо, про міста європейські як про фантастичні назви, яких ніколи не побачиш, а тепер опинився тут – і коли пощастить звідси вибратися, то потім запитаєш сам себе чи люди, що бачив, то відповіси: руїни і касарні, в яких розташовані табори ДП. І так мені прикро стало, що переїхав до Мюнхену, що тепер дуже нелегко, і живу тут, що ще тяжче, і користаюся всякими досягненнями німецької культури досхочу” [Цит. за: 72]. Ю. Лавріненко ж, за всієї соціокультурної мобільності, довгий час мешкає на горі Більдштайн в Австрії, ніби й тут відчуваючи живодайність природного середовища й близькості до землі та прагнучи поділитися цим відчуттям з другом: “Німеччина мені смертельно надокучила за 2½ місяці – і я дивуюся на Вашій витривалості – воістину козацькій. Казав Вам і тепер кажу – приїжджайте в Австрію “на вакації”...» [Цит. за: 72].

У Мюнхені Ю. Шерех приймає рішення відійти від МУРу й загалом від сучасного літературного процесу: “Я безмежно втомлений, все мені надокучило, щоб щось зробити, я повинен змушувати себе. А найбільше набридли

мені люди <...>. Кожний говорить про себе і жде співчуття<...>. З редакції альманахів я вже вийшов, видам четвертий збірник, і на тому видання збірників, як уже ухвалено, закінчиться <...>. Діяльність ця абсолютно безпредметова. Я вже багато разів мав нагоду переконатися, що всі ці критичні писання ні до чого: люди не схоплюють жадної думки, а тільки: похвалив – вилаяв, на підставі цього складають своє “враження” і після того їм хоч кіл на голові теши. Глупо і непотрібно <...>.

Переконався, що і МУР увесь непотрібний, та і вийшло з нього зовсім не те, що хотілося. Все це пустопорожнє. Через двісті років філологи розкопають пам’ятки мертвої української мови і подумають: Господи, які вони були ідіоти і на що витрачали час і сили. А рацію мав Рільке: Ві кляйн іст дас, воміт вір рінген, вас рінгт міт унс, – ві іст ес грос. Чи це філософія серця?” (з німецької: “Наскільки те, що нас оточує, мале, настільки ж воно й велике”).

Інтелектуалізм Ю. Шереха – сильне й одразу слабке місце його позиції в еміграції. Мемуарна рефлексія Б. Бойчука про те, що Ю. Шерех утримувався від близькості з людьми й завжди тримав їх віддаль, “чи то раячи співбесідника інтелектуальним лезом, чи проколюючи його іронічними шпильками, чи, просто відпихаючи субтильним глумом” показує розчарування й непевність Ю. Шереха в людях. Притаманні особисто йому внутрішня дисциплінованість й самовимогливість не дозволяли йому зрозуміти й прийняти розхитаність, недисциплінованість української еміграційної громади. Цим зумовлене його бажання відійти в ту царину, де результати прямо залежать від його окремого сумління й зусилля. Це спроба утвердити себе поза еміграцією з її ідейною розмитістю, організаційною слабкістю, “націоналізмом”, “галичанством”, “східняцтвом” та іншими проблемами й комплексами.

Ю. Лавріненко, навпаки, є в українському середовищі, становить його частку, хоча й оцінює еміграцію як лихо, співмірне з тоталітаризмом: “Еміграція востократ страшніша кара, ніж Таймир – і “тоска безысходная”. Та от людина зформована так, щоб “змагатися” – і крутиться, крутиться...” [Цит. за: 72].

Тому Ю. Лавріненко назвав бажання Ю. Шереха відмежуватися від практичної української роботи позицією “розумного особняка” й зазначив, що обравши її для себе, його друг убезпечив себе від необхідності ризикувати й виявляти відвагу на користь інших. Різку Шерехову критику деструктивної діяльності українських партій на еміграції Лавріненко характеризує як не менш деструктивну, захоплюючи болючі питання ідейної еміграції українців в Західній Європі після Другої світової війни: “ <...> Ви ж знаєте, що всі видатні провідники думки (чи укр.[аїнсько]-ї, чи якої чужинецької) завше були не тільки її інтелектуальними творцями, а й організаторами (Костомаров, Драгоманов, Грушевський, Сріблянський, Хвильовий, і навіть Зеров) <...>.

Раз люди розумніші не хочять займатися політикою, то життя неминуче висуне на це місце пересічних, а то й зовсім примітивних. Але на кого тоді мають нарікати ті розумніші? Історія спитає саме з тих розумніших і виявить у них брак практичної політичної відповідальності”.

“Катастрофально тонка плівка” (Ю. Лавріненко) українських культурників, здатних об’єднуватися та об’єднувати конструктивними ідеями ширші кола емігрантів, становить для нього нагальне особисте питання, яке саме в такій якості ініціює широку суспільну діяльність. Словами Х.Ортеги-і-Гасета, “мета – це не те саме, що моя мандрівка, що моє життя; мета – це те, чому я присвячую своє життя, тим-то вона лежить далі, поза життям”.

Зрештою, Ю. Шерех (з огляду на перманентний інтерес до видання його праць та їхній критичний резонанс –

більшою мірою) і Ю. Лавріненко (значно меншою, оскільки з немалою літературного доробку в сучасний літературний дискурс увійшло хіба “Розстріляне відродження”) відкриті сьогодні як носії унікальних проєктів свого життя зі спільною результуючою стороною, що визначається цими проєктами й позаособистісними чинниками новітньої історії Європи. Це зумовлює націо- та історіософський компонент широкої літературознавчої проблематики їхнього доробку.

Програмовою у визначенні цілей, завдань, функцій літературної критики є стаття Ю.Шереха “Два стилі літературної критики”. Тут критика постає суб’єктивною діяльністю. Критик – це не тільки тлумач творів, що навмисне не демонструє власне “я”, щоб не затінити твір, а співтворець, без якого мистецтво лишається річчю в собі. Проміжне становище між письменником і читачем зовсім не загрожує йому втратою власної індивідуальності, навіть навпаки. (Аналогічної точки зору на критику дотримувався О. Вайльд). За Ю. Шерехом, для здійснення, розкриття твору потрібен читач. Саме він здатен продукувати смисли твору. Авторська інтерпретація зберігається доти, доки твір читає автор. Після оприлюднення твору його інтерпретація неминуче змінюється. У ньому з’являються нові смисли, відчитуються нові проблеми. Усі знайдені смисли становлять рамки твору. Таким чином, за Ю. Шерехом, смисли перебувають у творі в потенційному стані, кристалізуючись тільки завдяки участі читача. Тому смисл належить не лише творові та його автору, а й читачеві.

Усі ці положення стосуються виділеного Ю.Шерехом типу “критики вгляду” – вдумливої, глибокої, яка прагне якомога тіснішого знайомства з твором і якомога повнішого порозуміння. Проте існує тип “критики наглядю” – вузької, лицемірної, поліційно-обмежувальної, котру не цікавить феномен мистецтва в розмаїтті його проявів, а тільки відповідність позицій письменника і його твору офіційно-державній настанові.

Шерехове тлумачення інтерпретації, якою займається критика й кожен окремий читач, відповідає засадам феноменології та рецептивної естетики. Воно суголосне ідеям Р. Інгардена, В. Ізера, Г.-Р. Яусса і визначене впливом О. Потебні та О. Білецького.

Нині критична спадщина Ю.Шереха представлена в його книжках “Не для дітей” (1964), “Друга черга” (1978), “Третя сторожа” (1991), “Поза книжками і з книжок” (1998), “Вибрані праці. Кн.2. Літературознавство” (2009). У них увійшли майже всі критичні виступи Ю.Шереха, написані ним в 1940-х – 1990-х роках.

У передмові до книжки матеріалів до бібліографії праць Ю.Шереха сказано, що “найпривабливіша риса Ю.Шереха-критика – це якась дивовижна, абсолютно непідвладна рокам здатність і потреба додумувати до кінця свої думки, а все передумане висловлювати доказово, одверто і прямо, без евфемізмів. Він завжди уникає обтічності, приблизності як думки, так і висловлювання і, якщо чогось боїться, то тільки неправди” [73, с. 12].

Прикметними для літературного мислення інтелектуала називають відданість правді (“від фактичної достовірності до наукової істини”), критичність, що часто переходить у скепсис і – високий ідеалізм “донкіхотства” [73, с. 34]; крім того, Ю.Шерех-критик цінний для нас своїм баченням нагальних нез’ясованих питань української літератури й умінням їх поставити проблемно та широкомасштабно.

Добре ілюструє це стаття “Троє прощань. І про те, що таке історія літератури”. У її основі – усний виступ Ю.Шереха на симпозіумі “Традиція і новаторство” у 1964 р., зорганізованому об’єднанням українських письменників “Слово” у Нью-Йорку. Попри назву, що, здається, відводить у царину літературознавства як науки, виступ має літературно-критичний характер, бо ставить питання про новаторство естетичної платформи творчості члена “Нью-Йоркської

Групи” Ю. Тарнавського на прикладі його вірші “Прощання”. Прагнучи дати об’єктивну оцінку творові, Ю. Шерех створює для неї історико-літературний ґрунт, нагадавши слухачам ще дві поезії з аналогічною темою: вірш романтика Л. Боровиковського “Розставання” і вірш реалістки-народниці Олени Пчілки “Прощання”.

Запорукою успішного сприйняття аудиторією Шерехової праці є те, що автор знайшов і майстерно використав певну “тактику” представлення свого погляду на сучасну модерну поезію Ю. Тарнавського. Зокрема, він добирає, на перший погляд, еkleктичний, “несумісний” поетичний матеріал для зіставлення – твори дуже різних за талантом, добою, художнім темпераментом письменників. Наступний крок – він заспокоює “хвилювання” аудиторії тим, що нібито широко визнає принципову відмінність узятих художніх зразків: вона полягає у вмотивованості вчинку героя твору Л. Боровиковського й відсутності такої в героя Ю. Тарнавського, у домінуванні в романтичній поезії (Л. Боровиковський) прямого плану зображення, а в модерній поезії (Ю. Тарнавський) – символічного й метафоричного. Але в підсумку ця тактика дає критикові змогу зрушити стереотипне уявлення про карколомний художньо-естетичний стрибок угору поезії «ньюйоркчан» порівняно з досягненнями поетів більш ранніх літературно-мистецьких періодів. Наведемо промовисті цитати з виступу Ю. Шереха: «Відмінність, що здалася була найхарактеристичнішою, справді позірна. Обидві поезії заховали від читача мотиви поведінки дійових осіб. Заховали тому, що суть певних типів, певних стилів поезії – у недоговоренні. У тому, щоб читач підставляв свої враження, свій життєвий досвід, під те, на що натякнув, але чого недоговорив поет.

Друга відмінність або те, що здається відмінністю... Коли нам здалося, що тут [у поезії Л. Боровиковського. – Т.Ш.] дано реальний краєвид, це була помилка. Нам дано натяки, нам дано настроєві ключі, так само, як це зроблено в

поезії Тарнавського. Різниця, я б сказав, не якісна, а кількісна. У Боровиковського кількісно на першому плані реальна ситуація. У Тарнавського кількісно на першому плані розгортання метафор. Але настанова і принцип взаємодії двох складників поезії в суті речі однакові” [71, с. 747-748].

Вдаючись до тематично близького вірша Олени Пчілки, критик пише: “Вірш Олени Пчілки – це вірш, написаний між романтизмом Левка Боровиковського і романтизмом нью-йоркської групи поетів. Це вірш народницький. Для нас – застарілий.

Я не хочу сказати, ще цей вірш гірший. Мені він не промовляє до серця. Але може декому він здається найкращим з трьох. Це справа смаків, це також справа поколінь, і я цілком охоче припускаю, що за якихсь п’ятдесят років вірші Боровиковського і Тарнавського здаватимуться не віршами, а механічно-ритмізованою групою слів, бо смаки міняються, і міняються вони хвилями” [71, с. 749].

Зверніть увагу, шановні студенти, що запорукою успішного критичного виступу є ерудованість автора, інтелектуалізм його критичної позиції, розуміння літератури як феномену життя.

“Граючись” зі своєю аудиторією, завдячи їй на хибний шлях сприйняття показом розбіжностей у поетиці обраних віршів, а потім іронізуючи з цих розбіжностей, Ю.Шерех “олітературює” свою критику, бо створює її так, як це роблять сучасні письменники: “Я думаю, що новаторство – річ неминуча і що впливає воно з двох головних причин. Одна причина та, що мистецтво, крім усього іншого, є також гра, є також спорт.

...Уявм собі, що ми бачили вже сто, п’ятсот разів кінські перегони. Зрештою ми захочемо чогось нового. І коли нам скажуть, що сьогодні кінські перегони відбудуться з перешкодами, що коні мають стрибати через ці перешкоди, то напевне ми дістанемо більше приємності...

Новаторство з'являється насамперед як законне, нормальне ускладнення” [71, с. 750].

Друга, на думку Ю.Шереха, причина новаторства в літературі – це постійне бажання письменників віднайти найбільш художні й вірні способи передачі реальності. Кожна доба пропонує своє рішення, але наступна його заперечує, висуваючи на перше місце своє бачення життя й світу. Критик пише: “Вірш Тарнавського виріс на тому, що писали романтики, виріс із заперечення і з засвоєння цього – і з заперечення “народництва” в поезії...”

Підсумовуємо. Те, що я хочу сказати, дуже проста річ. Не *або* – *або*, а *і* – *і*. Традиція і модернізм.

Але і не в сенсі тому, що всі мирно живуть, і ніхто не критикує, і ніхто ні на кого не нападає, а в сенсі тому, що кожний критикує кожного. ... І так ми знаємо, що ми в русі, що ми не стоїмо на місці.

З цього погляду можна сказати, що історію літератури можна зформулювати як прекрасну повторність неповторного. Але, якщо хочете, можна її зформулювати, помінявши місцями слова, як... неповторність повторності. В обох випадках вона прекрасна.. звичайно, якщо ми її такою зробимо.

А реалізм? Його, звичайно, нема, ніколи не було й не буде. Але є прагнення його й до його” [71, с. 751-752].

Як бачимо, семантико-риторичний аспект критичного висловлювання ґрунтується на контрасті (нагадаємо, що в знаменитому трактаті з теорії критики “Із секретів поетичної творчості” І. Франко схарактеризував контраст як наймогутніший спосіб літературного мислення), який зумовлює ефект, так би мовити, “серйозного каламбура”, в якому зосереджена і гра, притаманна мистецькому слову, і вся серйозність життя, пізнати й виразити яку не під силу жодній окремії людині.

У1953 р. з'явилася стаття Ю. Шереха “Здобутки і втрати української літератури (З приводу роману Олеся

Гончара “Таврія”)), де добре простежується здатність критика розвінчувати соцреалістичний фальш у літературі й проникливо аналізувати вершинні твори радянської доби.

Гуманітарій сформулював критичну проблему як оцінку балансу здобутків і втрат української радянської літератури на матеріалі роману О. Гончара “Таврія”. Оскільки ця стаття майже не спопуляризована в останніх виданнях робіт Ю.Шереха, то прореферуємо тут основні її позиції й наведемо промовисті щодо характеру критичного мислення цитати.

Аналізуючи тираж цього твору – 50 000 – Шерех вважає, що це число свідчить про поразку багатолітньої політики русифікації в Україні; і це найбільший здобуток українських письменників доби соцреалізму. Проте “великий здобуток в’яжеться з великою втратою і купується нею”: ціною мови купується “правильний” зміст. Натомість відчувається дефіцит людської душі, коли ні автор, ні його герої “не сміють журитися й бути замисленими. Почуття розпуки й одчаю зараховане до капіталістично-занепадницьких... Ще гірше з думками. Авторіві й героям мусить бути все ясно. Жадних філософських проблем не існує, жадних дискусій не буває. Можна думати тільки про як і про *скільки*, але ніколи – про *що*, і *чому*, і *для чого*”. І це істотна, невивповнювана втрата національного письменства, яке непростою звузило життя людини, спрямило його ідеологічно.

“Радянський видавець робить диявольську трансакцію: він дає мову, – щоб убити думку і почуття. Розрахунок простий: коли думка й почуття будуть убиті, читач утратить смак і до мови”.

Твір не допускає почуття любові до України, але дозволяє любов “до левад свого села – нехай. ...Насамперед стверджено українськість південного нашого степу”, – і це здобуток письменника, вирваний у соцреалізму ціною втрати.

“Крізь увесь роман проходить один мотив – ми господарі своєї землі, але ми не вільні. Гордість і право на гордість – і фактичне приниження... Ми формулюємо цей здобуток так: почуття себе господарем, правним господарем своєї землі ще не вбите. Національна гордість живе...”

І цей здобуток зв’язаний з утратою. Своєю суттю гордість національна, але формою свого вияву вона народницька. Вона стверджує свою націю не як таку, а через її побут, через її природу, через її сентимент, а не через програму”.

Зрештою, критик показує, що втрати “Таврії” як літературного твору переважають здобутки. Серед головних утрат він називає: викреслення думки й філософських проблем з роману, розінтелігнення літератури, її відкидання в ХІХ століття. “Я не можу уявити собі в сучасному творові української радянської літератури дискусії на мистецькі теми. А вони ж були в українській літературі – у Коцюбинського, у Винниченка, у “Майстрові корабля” Яновського... Письменник не наважується говорити як інтелігент до інтелігента. Панує рівняння на нижчого. Те, що Хвильовий називав червоною просвітою”, – пише Ю. Шерех.

Наступна втрата – ізоляція від літератур Заходу: “Захід пройшов етап зухвалих літературних експериментів і тепер творить спокійну і певну синтезу на основі здобутків цих проб і дерзань. Гончар і його колеги не знають першого етапу і поняття не мають про другий. Заборона експерименту, брак контактів, панування некультурного критика й редактора (вся купа цензорів і редакторів і коректорів не спромоглася сказати Гончареві, приміром, що в Парижі нема *Jarden d’Acclimatation*, а є *Jardin d’Acclimatation*, – це не вигадка, див. стор. 269!) – все це веде до ще однієї втрати – втрати стилю взагалі”.

“І коли є в “Таврії” окремі талановиті сторінки (а вони є, головне в ліричних партіях), то вони тільки випинають разючу безстилевість цілого і, виказуючи талант автора,

викажують тим більше головну втрату української літератури під СРСР – втрату культури”.

Це стосується не тільки літератури, а й душ самих письменників: “Безкультурність виявляється не тільки в безстилевості, в утраті розуміння стилю. Вона виявляється в пануванні штампів, у зманеруванні літератури в найгіршому розумінні слова. У “Таврію” можна вставити що завгодно, і ніщо від цього не зміниться. Твір аморфний стилево й композиційно. Сьогодні в нього вставлений американський капіталіст і негр, тільки для того зрештою, щоб сказати про суди Лінча в Америці й показати ріноправність рас, поскільки йде про трудящих. Епізод з одруженням української селянської дівчини-наймички з Кременчуччини з негром *без єдиної думки* про те, як же вони зорганізують своє життя – абсурдний з усіх поглядів. Варт тільки собі уявити, що було б, коли б дівчина повернулася до свого села з таким чоловіком і що вони обоє робили б. На щастя, автор змусив свого негра повіситися за кілька годин після одруження і так розв’язав проблему.

У твір вставлена також виключно на вимогу пропаганди група російських наймитів-орловців, що в усьому ведуть перед і показують українським селянам, куди йти і як поводитися. Правда, посеред роману автор сам забув про своїх орловських Мокеїчів.

Звісно, всі ці речі вставлені на вимогу пропаганди, і це не вина автора, а його біда. Але питання має іншу сторону, і саме його я тепер підкреслюю: якщо в роман можна до смаку вставляти або виключати епізоди такого типу, це доводить, що він позбавлений стрункої композиції, що він розсипається, що він розхитаний, без стрижня, без міцних сюжетних ліній. І так воно й є. тут Гончар йде за найгіршою традицією російської прози... Грішна в цьому і українська проза, але “Повія” чи навіть “Хіба ревуть воли” – шедевр композиційної доладності супроти “Таврії”...

“Поява кожної української книжки – це гра позитивного і негативного. Було б далеко гірше, коли б українські книжки не появлялися. Але постання кожної такої книжки і сприйняття її – це бій, змагання, боротьба. Вона несе в собі не менше розкладових чинників, ніж будівних і творчих. Але вона спричиняє боротьбу цих чинників у душі свого, підрадянського читача. Вона активізує його. Вона притупляє, але вона і збуджує його свідомість. Вона псує його смак, але і виховує його. Це страшно складно. Що ж, таке життя.

І тому мають рацію ті, хто скаже, що роман Гончара – подвиг. Але матимуть рацію і ті, хто скаже, що це – злочин. Бо в радянських умовах подвиг не часто може проявитися без злочину, і злочин раз у раз має в собі частку подвигу” (стаття була надрукована в збірці “Друга черга. Література. Театр. Ідеології”, 1978).

Побудована на контрастах і антитезах, стаття демонструє глибоке зацікавлення предметом, добру обізнаність критика з його змістом, знання попередніх здобутків української літератури. Це дає йому змогу бути одночасно емоційним і виваженим, забезпечує доступність викладу, коли навіть різкі оцінки сприймаються як справедливі.

Ю.Шерех належить до тих літературних критиків, чие слово з часом не втрачає на об’єктивності й перспективності для нових дослідників. Про кого б він не писав – від Л. Барановича й Ф. Прокоповича, Т. Шевченка, М. Петренка, Є. Гребінки, І. Франка до О. Теліги, У. Самчука, О. Зуєвського, Ю. Клена, В. Барки, В. Домонтовича, О. Лятуринської, Л. Мосендза, Ю. Тарнавського, М. Зерова, В. Підмогильного, М. Куліша, О. Гончара, Ю. Андруховича й багатьох інших, – завжди утримував високий критичний рівень думки про літературу, віртуозно поєднуючи його з журналістською цікавістю їх подачі. Добре ілюструють це назви його статей, де контраст і каламбур сполучені з міцним

культурним ґрунтом (“Про дві українські літератури і про одну книжку поезій”, “Між минулим і нічим”), а також стилістичні прийоми. Загальновідомою серед фахівців є вчинена Ю. Шерехом у критичній збірці “Не для дітей” літературна містифікація – проголошення власної смерті як критика ще в 1956 р. “Літературне самогубство” було викликане розчаруванням у читачах, які не схоплювали думку, а тільки шукали похвальної чи розгромної оцінки твору. “Постання з мертвих” відбулося тільки в 1991 р., коли вийшла друком “Третя сторожа”, де Ю. Шерех у властивій йому іронічній манері представив себе читачеві таким, що ожив: “Літературна діяльність із позасвіття? Чи чудо воскресіння?”. Містифікація знову підштовхнула до інтелектуальної гри, а ігрове начало, як ми вже бачили, – це одна з прикмет критичного стилю Шереха, відображена в явищі псевдонімності, критичних зіставленнях предметів відмінних розрядів тощо.

Переживши тривалий гостро драматичний конфлікт із сучасністю, Ю. Шерех зумів подолати непорозуміння з сучасниками, що викликала бажання дистанціюватися від літератури, аж до містифікації своєї літературної смерті. На схилку віку він дійшов висновку, що попри все інтелектуал мусить сприяти накопиченню культури, прирощенню її багатств через власний і інтерес і творчість. Він нагадує нам працями і сьогодні, що виступати “треба не проти некультурности (картання не приносить користі), а незалежно від неї. Суверенно”.

5. Зрілий і пізній модернізм у літературній критиці ХХ століття й дотепер

Дослідники модернізму двох останніх десятиліть (Т. Гундорова, В. Моренець, Д. Наливайко, С. Павличко, В. Шевчук) виокремлюють у ньому три періоди: ранній (кінець ХІХ – перші два десятиліття ХХ ст. – коли відбулася

концептуалізація поняття українського національного мистецтва, інтеграція в західноєвропейський контекст шляхом свідомої психологізації літератури, збагачення стильової палітри, експериментів з художніми засобами), розвинений модернізм (20-і – 30-і рр. ХХ ст. – період формування модерного національного стилю з яскраво вираженою урбаністичною, філософічною тенденцією, явища “розстріляного відродження”, “празької школи”), пізній модернізм (50-і (феномен “Нью-Йоркської Групи” в США) – 60-і – 80-і рр. ХХ ст. – шістдесятництво, Київська школа, “вісімдесятники”).

Літературний процес пізнього модернізму в його мистецьких досягненнях вивчений недостатньо, а в критичних проєкціях – предмет майже цілковито новий для досліджень. Тож тут назвемо й схарактеризуємо критичну думку найбільш значних, на нашу думку, інтелектуалів середини й другої половини ХХ ст.

5.1. Екзистенціалістські риси критики Богдана Рубчака

Б. Рубчак – відомий поет, професор-емерит Ілінойського університету, що має в своєму доробку більше ста вражаюче глибоких і цікавих ідеями критичних студій та есе, розкиданих по різних збірниках та часописах. Довгий час Б. Рубчак співпрацював із журналом “Сучасність”.

2012 року Літературна Агенція “Піраміда” вперше в Україні видала збірку критичної есеїстики Б.Рубчака “Міти метаморфоз, або Пошуки доброго світу”. Як зазначила М. Ревакович, включені до збірки твори “становлять найбільш показові зразки його дослідницької активності”. Вони захоплюють зорієнтованого читача ерудицією, інтелектуальною насиченістю, несподіваними характеристиками й оцінками. Ця ж дослідниця вказала на широку контекстуалізацію літературних розвідок Б. Рубчака, яка полягає в сполученні уважного прочитання художніх

творів з теоретичним узагальненням, “за допомогою якого бачимо по-новому не тільки аналізовані тексти, але також й інтерпретатора, що стоїть за ними” [53, с. 8]. Українську поезію ХХ ст., що переважно й становить предмет критичних зацікавлень Б. Рубчака, недоречно розглядати поза ідейно-філософськими актуаліями цього століття. Тому критичний почерк Б. Рубчака увібрав у себе міфокритику, екзистенціалізм, феноменологію.

Знайомлячись зі збіркою, нагадуємо собі ще одну властивість літературної критики: вона виносить свої присуди й оцінки, не претендуючи на остаточність, хоча й прагне бути проникливою. Наприклад, есе про молодомузівців пропонує тлумачити молодомузівців як передсимволістів, натомість у сучасному літературознавстві це поняття майже не використовується в характеристиках галицьких поетів. Водночас це аж ніяк не применшує значення критичних виступів Б. Рубчака сьогодні, оскільки вони подосі виконують головну місію гуманітарного слова: розширюють інтелектуальну панораму світу, дають читачам зразок етики та естетики мислення, пропагують високу культуру інтерпретації.

При тому, що Б. Рубчак – університетський філолог, як і Ю. Шерех, його праці втілюють відмінну модель критичного мислення: назви робіт мають лірико-метафоричний характер, іронія з’являється тільки як предмет критичного роздуму (наприклад, студія “Шевченкові профілі й маски: іронічні ролі “я” у поезії *Кобзаря*”), а не відправна точка своєї думки; чітка порозділова структура; плекання *університетської, академічної* критики, зорієнтованої на освіченого читача, знайомого з певним понятійним апаратом філософії, філології, логіки тощо; конструювання захопливого дослідницького сюжету, посиленого культурологічною інтригою, прагнення врахувати різні точки на предмет і дати його синтетичну картину. Аналізуючи деякі з його творів,

розкриємо зміст уже названих прикмет літературної критики Б. Рубчака й, імовірно, знайдемо нові.

Робота “В колі Хорса” є розширеною версією доповіді, прочитаної Б. Рубчаком на літературному вечорі до 70-річчя Богдана Кравцева в 1974 р. Вона починається з розбору тези М. Дюфрена про два типи поетів: тих, що результат творчості ставлять у залежність від майстерності, володіння “технікою” творчості, і тих, хто цілком покладається на натхнення. “Саме ця дисципліна мистецтва, це прекрасне ремесло мистецтва, займає поета-майстра якнайбільше: вже з молодих років він виховує в собі замилювання структурами, коли натхненний поет культивує свою психічну сіть для виловлювання найделікатніших імпульсів, найдивніших почувань, найнезвичайніших переживань” [53, с. 167]. Теоретико-літературний вступ стає містком до прицільного розгляду національного письменства: “В нашій літературі до натхнених поетів можна зарахувати Шевченка, Тичину, Антонича, Голобородька, Тарнавського; до поетів-майстрів – барокових поетів, Куліша, Франка, всіх неокласиків, більшість вісниківців (крім Теліги), Бориса Нечерду, Калинця. Позірно-дивовижна пара “Голобородько-Тарнавський”, а “Шевченко-Тарнавський” і поготів – це тільки один приклад свіжих можливостей літературної історіографії, нарешті визволеної від хронології, які відкриває нам Дюфрен” [53, с. 169].

Зверніть увагу на схильність критика накреслювати нові перспективи філологічного дослідження в контексті сучасних ідей його доби. Зокрема, Рубчак вдається до “реконструкції” (сам він характеризує це поняття як “улюблене слівце французьких філософів найновішої моди”) хронологічної традиції літературознавства.

Однак дидактична лінія не є самостійною, вона служить ключем до критичної тези про одного з сучасних Рубчакові поета – Богдана Кравців. Кравців для Рубчака – поет-майстер, який сформувався в літературній традиції, постійно

виструнчуючи її в своїх творах. У пореволюційному українському літературному дискурсі 20-х років його б назвали вітаїстом, а в еміграції на заході – волонтаристом. Порив до волі, повстання супроти рутини в Кравціва символізує корабель. Цей образ розкриває ставлення поета до літературної традиції: “за цим явно “конкістадорським” символом корабля як засобу віддалювання свідомості від звичного – відкривається глибший, середньовічний, майже літургійний образ корабля: на непевному, бурхливому морі житейському корабель це знак спасіння людської гідності та людської величі в обличчі сліпих, немислячих загроз.

...Далі буде вже не молодіжне поширювання обріїв, а їх максимальне звужування до нутра, до центру, до серцевини мислей і речей. Але те друге, глибше значення символу корабля залишається... по сьогоднішній день: пережито-гуманна творчість Кравцева сама собою неначе корабель, що намагається врятувати людську гідність у морі, яке майже непомітно, з поезії в поезію, стає щораз більш ворожим” [53, с. 170]. Процитована інтерпретація не єдина в цій роботі. Рубчак – відомий поет, у середині ХХ століття – член “Нью-Йоркської Групи”, відтак його літературна критика суміщає в собі науковість, ерудицію й метафоризм, образність, зумовлені натхненням, що виникає в нього після знайомства з мистецьким фактом.

Натхнення народжує в критика немало цікавих образів, символічних кодів, інтерпретаційних метафор, які не руйнують відчуття цілісності поетичної творчості, як це часто буває в літературознавчому аналізі, а, навпаки, поглиблюють це відчуття.

Подумайте, який критичний ефект витворюється грою слів та міфологічними алюзіями в такому фрагменті: “Словом, Кравців іде від Влади до Лади, до тієї української Еллади, яку так картав-кохав ранній Маланюк...

Святий Юрій розганяє темні сили, як колись Ярило розганяв холодне марево Марени. І справді, рання поезія

Кравцева ясна, погідна: такі слова як “удень”, “сонце”, епітет “білий” – трапляються в ній щокрок. А коли і з’являються антитези “день-ніч”, “радість-смуток” – в таких протиставленнях плюсові елементи завжди перемагають” [53, с. 171].

Розгляд поетичних зразків критик здійснює ретельно, однак йому не властиве механічне розкладання літературних текстів на складові. Обравши певну теоретичну позицію за вихідну, критик концептуалізує її, проводить через увесь свій виступ не для демонстрації власної начитаності й ерудиції, а задля глибшого проникнення в природу поетичного таланту. Теза Дюфрена про типи поетів доречна, щоб показати, як в Кравцеві-поетові долається протиставлення “майстра” й “одержимого натхненням”. На думку Б. Рубчака, справжня поезія постає на перетині цих двох начал. І вона потрібна для збереження в людині гармонійної гуманістичної цілісності. Він пише: “Вже сам факт поезії у вільному світі – не “модерної” чи “консервативної”, а справжньої, як творчість Кравцева – це найуспішніший засіб протиставлення гидоті насильства думки, гидоті концтаборів і тюрем, тій гидоті, яка знов густою рідиною тече до нас із Сходу” [53, с. 196].

Згадайте, наскільки новим у теорії й історії української літературної критики є міркування про єдність конструктивного й інтуїтивного начал у досконалій творчості поета. У якій праці І.Франка йдеться саме про це?

Стаття Б. Рубчака насичена іменами поетів і мислителів, теоретиків мистецтва, назвами міфологічних персонажів та архетипними образами. Вони не становлять еkleктичного поєднання. Місце кожного оніма, кожної цитати, міфологічного фрагмента зумовлене інтерпретаційним задумом критика, підпорядковане йому, у підсумку, підтримує не лише хід інтерпретації, а й етичний та теоретико-методологічний вибір інтелектуала.

Звернемо увагу на статтю “Вирішальні зустрічі (Про творчість Богдана Нижанківського)”. Інтригу для сприймаючої свідомості створює апофатичний⁶ вступ: “Ця стаття не буде критичною статтею. В ній я не буду пробувати “об’єктивно аналізувати” творчість Богдана Нижанківського, обговорюючи форму творів, їх чисто літературну вартість, мову та інші їх елементи. Так само моя стаття не буде в якій-небудь мірі ретроспективною статтею, що мала б дати читачеві повний образ творчості письменника по сьогодні. Бо, перш за все, Богдан Нижанківський ще замолодий, щоб про нього таку статтю писати... а, крім того, для такої статті треба мати повне видання чи повну збірку окремих видань творів письменника, а я навіть не знаю, з яких позицій складається його творча й критична бібліографія” [53, с. 272]. Свій намір опрацювання творів Б.Нижанківського критик формулює так: “...я буду пробувати бодай фрагментарно (з думок, занотованих під час читання деяких творів) накинути перший обрис однієї з головних ідей цього вельми цікавого українського письменника – з надією, що повний образ його світогляду дадуть ті, перед ким на столі якоїсь української бібліотеки лежатиме все необхідне для такої роботи і хто матиме все потрібне інтелектуальне справилля, щоб таку роботу гідно виконати. І ще одне попередження: я буду конструювати ці свої зауваги на канві власних переживань і особистого тлумачення творів” [53, с. 273].

Отже, з одного боку Б. Рубчак уникає писати критичну статтю, а, з другого, – робить саме літературно-критичний опус “на канві власних переживань і особистого тлумачення творів”. Справа яснішає, коли згадати, що Б. Рубчак отримав західну освіту, де словом *критика* позначали літературознавчі, зокрема, історико-літературні дослідження, для якісного виконання яких справді потрібна достатня

⁶ Апофатика – поняття, запозичене з теології, яке означає характеристику якоїсь сутності через заперечення усіх відомих і можливих її характеристик. Прикладом апофатичного вираження думки є початок вірша П.Тичини «Не Зевс, не Пан...».

джерельна база й філологічна освіта. З точки зору Б. Рубчака, перед нами – імпресіоністичне *есе* про поета, з точки зору материкової української традиції літературної критики, яка надала останній право говорити про художній твір з позиції суб'єктивного переживання, Б. Рубчак якраз і пише літературно-критичну студію про Б. Нижанківського, забезпечивши її цілісність наскрізною ідеєю накреслити “перший обрис однієї з головних ідей” поета.

Есеїстичний характер цієї праці видає себе у роздумах критика про життя, свята, буденність, які згодом добре ляжуть на враження від творів Б. Нижанківського: “Наше життя, навіть і тоді, коли воно особливо блискуче, складається з понеділків, а неділі в ньому трапляються нечасто... Чи мусять вони бути приємні, ці свята? Ні. Бо людина найбезпосередніше відчуває своє існування не тільки в великій радості, але і в великому горі, в великому розпачі, в великому болі. Людина стає собою, коли вона з великою силою виштовхується з рейок буднів і зустрічається з границями свого буття. На межах свого існування людина знаходить свою людську автентичність” [53, с. 273].

Таким способом критик обумовлює екзистенціалістський світогляд у якості критичного корпусу *есе* про Нижанківського, а згодом апелює й до ідей К. Ясперса, котрий увів поняття “межової ситуації”. Людина може тільки пережити її, а не спостерегти, і Б. Нижанківський у своїх творах сміливо доходить меж ситуацій, бо, як пише критик, “йому, як і нам, що втратили батьківщину, що залишили могили батьків та друзів і що не можемо бути закутані в хутра традицій і оправдань, гостро й виразно накреслюються всі можливості та їх межі” [53, с. 275].

Це *есе*, як і інші роботи Б. Рубчака, багате на промовисті цитати-ілюстрації з художніх творів. Критик, маючи цілковите право на власну думку, пам'ятає про обов'язок давати адекватне розуміння й інтерпретацію художнього

слова, саме тому верифікує свої рефлексії ілюстраціями з творчості письменника.

Так здійснюється критичний розгляд книжки оповідань “Вулиця”: Б. Рубчак залишається вірним обраному фокусу роздумів і аналізує межові ситуації, пов’язані передусім зі смертю, щедро наділяючи свого читача цитатами з оповідань. Звернемо увагу, що цитати мають не лише ілюстративне значення, вони неодноразово дають поштовх розвиткові думки. Подавши фрагмент новели “Я вернувся до свого міста”, критик пише: “Цей майстерний пасаж має для мене важливе значення. В безсиллі туги, як каже Камю, криється величезна сила, сила життя. Несподіванки, які існують у самій людині, є власне ті її можливості, що безпосередньо зв’язані з її вирішальними зустрічами з собою” [53, с. 297].

Поезія Б. Нижанківського так само цілком відповідає обраному суб’єктивному фокусу розмови про межові ситуації. Їй присвячено розлогий п’ятий розділ есе. Критик у збірці “Вагота” виокремлює вірш, у якому, на його думку, “є кульмінація з’ясувань межової ситуації смерті... Про неї Юрій Шерех говорить: “Я не знаю, чи є не тільки в українській, а навіть у світовій поезії інша розмова з смертю, витримана на такому рівні гідності й погамованості”:

Пані, я спокійний перед тобою

Вічною. Як дерево корою,

Я обріс життям. Мої долоні

Квітнуть рясно, як дерев долоні... [53, с. 305-306].

Майстерність Б. Рубчака-літературознавця виявляється в утримуванні наскрізного критичного сюжету, що виявляється в композиційному обрамленні його есе. На завершення він пише: “Тепер належить повторити дещо з того, що я сказав спочатку. Можна було написати статтю про будувannya Нижанківським діалога (що він робить у більшості своєї прози з тонкою майстерністю), про поетичні образи в його прозі (які подекуди сильніші за поетичні образи в його поезії), про його зв’язок з Достоєвським (який існує, і то

навіть щодо теми цієї статті!) або навіть дуже спеціалізовану статтю про застосування образу склянки чаю в деяких його творах. Пишучи статтю про формальні аспекти творчості Нижанківського, я не ризикував би небезпекою неправильної інтерпретації, на яку я пішов у цій статті. Однак я не хотів писати “технічну статтю”. Я цілком свідомо хотів написати суб’єктивну статтю про один головний аспект творчості Нижанківського, як я його зрозумів.

Я хотів сказати, що в усій творчості Нижанківського – від одного з перших віршів, опублікованого 1931 року, до деяких гумористичних віршів Бабая, опублікованих 1960 року, червоною ниткою біжить тема вирішальних зустрічей людини з межами своїх можливостей, з межами світу й власними межами: з вибухами крайньої любові, ненависті, милосердя, з своїм минулим, з відповідальністю перед оточенням, зі своєю остаточною людською самотністю – і нарешті з найголовнішою межовою ситуацією: зі смертю.

Бо саме ці проблеми творчості Нижанківського роблять його одним з найцікавіших українських письменників нашого дня” [53, с. 306-307].

Сказане доречно нагадує, що успішність літературної критики у своїй основі забезпечується розглядом “плідних частковостей”, окремих аспектів художнього явища, суголосних життєвому й інтелектуальному досвіду читача, які переживаються ним як повернення до власних джерел. Такий розгляд не буває “технічним”, емоційно нейтральним, він обов’язково уводить літературного критика в певний настрій, орієнтує на певний порядок мислення.

5.2. Іван Світличний – натхненник критичної ревізії літератури в 60-их роках ХХ століття

Є.Сверстюк у нарисі “Шістдесятники і Захід” подав короткі, майже афористичні характеристики тих, хто зумовив собою шістдесятництво в Україні. Про І.Світличного було

сказано, що він “виводив соцреалізм на загальнолюдський простір і демонтував теорію партійної літератури”. Наскільки І. Світличний виконував роль ідейного натхненника українського літературного шістдесятництва, свідчать і інші характеристики: “архітектор шістдесятницького руху” (М. Горинь), “двигун руху шістдесятників” (Б. Горинь), “світло у темряві” (В. Вовк), «Його Світлість» (М. Косів). Найкраще ж пояснює роль І. Світличного у цей час В. Стус: “Тоді зайшов час молодого покоління – Іван чемно дав їм місце, як прекрасний зичливий критик-літератор. Він ініціював усіх усмішкою, тактом, добротою, людяністю, з того радіючи і тим живучи. Усе кращого в мені – це Іван. Усе кращого в багатьох інших від Івана... Іван – це моя любов найбільша”.

М. Коцюбинська згадувала: “Не володіючи таким ораторським даром, як молодий Дзюба, він якось непомітно і ненав’язливо опинявся в центрі кожної культурної акції. Був душею самвидаву, цього чи не найвидатнішого досягнення 60-х у суспільному поступі. Кожен більш-менш помітний факт національної художньої спадщини й тогочасного літературно-мистецького доробку Світличний намагався включити в життєдайний культурний кровообіг, оцінити його місце і значення. Ось лише один факт, одна деталь цієї щоденної непомітної роботи. У січні 1971 р. Світличний прийшов на обговорення поезії Миколи Воробйова до малого залу Спілки письменників з магнітофоном “Весна”. Записав усі виступи, передрукував найістотніше і поклав до окремої теки разом із віршами і листами Воробйова, завдяки чому все це, зокрема блискучий виступ Стуса, збереглося для історії. Тож не дивно, що багато хто з молодих, вибираючи дорогу в житті, вирішував, як зізнався у своїх спогадах А. Перепадя, “піти у той бік, де Світличний”. Завдяки І. Світличному з’явилися записи перших виступів Нечерди, Голобородька, Мамайсура, Воробйова й багатьох інших.

І. Світличний мав потужний аналітико-критичний талант. Під керівництвом академіка О. Білецького він написав

кандидатську дисертацію з теорії художнього образу, яку, однак, вважав за необхідне добре переробити. І як критик, і як літературознавець І. Світличний був носієм ідей харківської філологічної школи з її теоретичною спрямованістю. Повернення й посилення ідеологічного тиску на українське суспільство й культуру від осені 1962 р. не дало змоги цьому уважному, талановитому, високоерудованому філологу повністю розвинути свій професійний потенціал.

Розглянемо кілька критичних виступів І. Світличного. У 1962 р. з'явилася стаття “Письменник і критик... А читач?”. Автор висвітлює традиційний погляд на літературну критику як додаток до літератури (“критика для літератури, критика при літературі як Санчо Панса при Дон-Кіхотіві. Питання зводиться до теми: письменник і критик; а ще точніше: чого хоче письменник від критика”) й розкриває його неповноту, хибність (“Думка про критику як про залежну величину, що, як місяць, світить лише відбитим світлом, навіюється, очевидно, ще й тим, що критик пише головно про художні твори. Логіка така: не буде творів – не буде й критики. При цьому забувають, що критик може не обмежуватися ідейним багажем письменника, але, критикуючи, й сам творити” [55, с. 326].

Питання, підняте І. Світличним, було аж ніяк не рядовим. Підпорядкованість літературної критики письменникові несла в собі настанову на її ідеологізацію й формалізацію: критичні проєкції художніх творів неминуче передбачали “правильне” (на догоду авторові) потрактування змісту або ж зосередження на композиційних, стильових, граматичних, фонічних аспектах тексту. За такого критичного супроводу поза увагою залишається той, для кого власне й пише письменник, – читач. Критик мусить бути корисним письменникові не лише як реєстратор мовно-стильових та змістових художніх особливостей, а насамперед як виразник смаків та інтересів читача. Фактично, І. Світличний підняв питання про необхідність писати вдумливу, аналітичну,

суб'єктно зорієнтовану літературну критику. Тим часом, на його думку, описово-реферативна критика настільки заповнила собою літературну свідомість, що найбільш талановиті й новаторські виступи сприймаються як щось непрофесійне: "... статті І.Дзюби, сильні суспільним, а не так званим "художнім" поглядом на літературу, багатьом здаються незвичними і неповними. А в них же більше справді художнього (без лапок!) аналізу, ніж у більшості "наукових", "філологічних" опусів. Чи не тому це, що для І.Дзюби інтереси справи, інтереси читача важать більше, ніж вузькопрофесійні інтереси письменника?" [55, с. 328].

Переорієнтація критики з письменника на читача дасть змогу позбутися компліментарних характеристик та оцінок, навіть сприятиме виробленню в добре відомих письменників "іммунітету" до об'єктивної оцінки недоліків їхніх творів. Критик міркує: "З певної групи письменників створено своєрідну касту недоторканих. Цілком поза межами будь-якої серйозної розмови останнім часом знаходиться творчість і Тичини, і Корнійчука, і Гончара" [55, с. 329]. Інші приклади: "Відомо, наприклад, як хворобливо і болісно сприймає кожне критичне слово такий видатний художник, як М.Стельмах... І хіба тільки М.Стельмах? Багато, може, навіть більшість письменників, справжніх письменників, кожне критичне слово вважають для себе кровною образою" [55, с. 329], "Гостра розмова навколо рецензії І. Дзюби на збірку А. Малишка "Віщий голос" засвідчує це якнайкраще. Як же! Критик сміє бачити не лише достоїнства, але й вади іменитого поета. І на голову І. Дзюби посипалися звинувачення, які звичайно висувають проти класових ворогів: йому, мовляв, "однаково" до всього того, чим ми живемо, що ми любимо, що ми вважаємо своєю святинею". Тим часом, на нашу думку, вся "злочинність" І. Дзюби хіба що в тому, що тверезе, критичне слово нарешті сказане про А. Малишка і, на жаль, ще не сказане про інших "живих

класиків”, про яких говорити так є, може, більше підстав, ніж про А. Малишка” [55, с. 331].

Від необ’єктивного ставлення критиків до письменників страждає насамперед сама література та читачі. Щоб виправити ситуацію, слід припинити нав’язувати критиці роль служниці, помічниці й порадиці письменника й побачити в ній “самостійну силу, що допомагає читачеві розібратися в складних літературних і суспільних явищах навіть тоді, коли письменникові, навіть талановитому і впливовому, це не до вподоби” [55, с. 332].

Прикметним у критичному доробку І. Світличного є метакритичний підхід: філолог неодноразово аналізує нові літературознавчі праці як передумову адекватних характеристик та оцінок художніх надбань у ХХ столітті. У статті “Напередодні історико-літературного синтезу” знову постало питання про критерії критики та умовність і відносність критеріїв оцінки художності. Говорячи про появу протилежних за характером рецензій на поетичну збірку С. Данилейка “Неспокій”, І. Світличний розглядає небезпеку тенденційності й упередженості, поширених у літературній критиці, для здійснення ефективного наукового синтезу. “Компроміси” в літературознавстві прямо пов’язані з серйозними вадами літературно-критичної діяльності, бо саме критика створює основу для системного, серйозного, комплексного вивчення літературного процесу. Зразком такої високопрофесійної праці, зумовленої необхідністю об’єктивно зважити національні літературні досягнення є, на думку І. Світличного, “Нариси української радянської драматургії” Н. Кузякіної у двох частинах (1963). Важливо зрозуміти, що, радо привітавши появу “грунтовної синтетичної праці”, “одну з перших і серйозних спроб сучасного історико-літературного синтезу”, І. Світличний вказує на прорахунки й недотягнення цього дослідження для того, щоб розширити поле предметних спостережень, підказати авторці, іншим літературознавцям, собі як філологу

лінії посилення професійної уваги до художнього предмета. Критичний виступ прямо пов'язаний із актуальними завданнями наукового пошуку, адже Н. Кузякіна змушує замислитися: “Як будувати історію літератури? Які принципи синтезу літературної історії є доцільніші? Що краще: серія літературних портретів, розташованих хронологічно, чи жанрові або тематичні огляди літератури певних періодів?”. Чим більше фахівцями буде запропоновано спроб узагальнити здобутки літератури (як, приміром, “Нариси” Н. Кузякіної, “Поезія і революція” Л. Новиченка), тим якіснішого синтезу можна чекати. Метакритичний підхід І. Світличного до нагальних питань літературознавства сприяє вдосконаленню культури критичного мислення, зокрема це стосується високої вимогливості, яка може призводити до “жорсткого максималізму”, що нагадує ідеологічні “розвінчування” 30-х років ХХ століття. Звісно, літературний критик має керуватися високими естетичними нормами, але він же мусить постійно дбати про тактовне й толерантне застосування цих норм до художнього матеріалу, щоб воно не нагадувало трагічних “вироків”.

До метакритичних праць належить також стаття “Коментар критичний до коментаря наукового”, де здійснено доволі серйозний аналіз дослідження Ю. Івакіна “Коментар до “Кобзаря” Шевченка. Поезії до заслання” (1964). Відправною точкою статті служить думка, що “коментар – найбільш точна і найменш лірична галузь літературознавства”. Тому, з одного боку, І. Світличний вказує на неприпустимість довільних гіпотез щодо змісту Шевченкових творів у коментарі, але заохочує уведення Ю. Івакіним до свого коментаря думок і гіпотез інших дослідників у якості своєрідного полемічного матеріалу: “Виходить ніби коментар до коментаря, щось на зразок коментаря другого ступеню, причому цей коментар майже завжди різко полемічний. Це надає праці Ю. О. Івакіна помітної жвавості, по-своєму будить допитливу думку”.

Зверніть увагу, що позитивний акцент у метакритичному виступі І.Світличного не перетворюється на формальний комплімент, оскільки критик далі подає конструктивні зауваження (формулює умови), врахування яких може виправдати запропонований шевченкознавцем Івакіним «полемічний» формат коментаря.

У свою чергу сформульовані умови змушують І. Світличного ще уважніше придивитися до коментованої роботи й знайти нові дискусійні моменти цього тексту. Загалом, метакритичний підхід І. Світличного тяжіє до стереоскопічності, яка дозволяє максимально об'єктивно оцінити певний науковий опус.

Промовистими в плані розуміння характеру критичного проекту шістдесятництва також є праці “У поетичному космосі. Полемічні нотатки про поезію молодих”, “Гармонія і алгебра”, “Нові поезії” та інші. Про них мова йтиме на практичних заняттях.

5.3. Літературна критика Миколи Ільницького (ідея синтезу науки й мистецтва)

Микола Ільницький заявив про себе як про літературного критика в другій половині 60-х років ХХ століття, друкуючи в літературних виданнях рецензії й аналітику поточного літературного процесу. Характерною рисою його виступів був міжлітературний (міжнаціональний) контекст розгляду сучасної української літератури. “Пишучи про нові з’яви в українській літературі, він неодмінно виходить у широкий і актуальний “загально радянський” контекст. Коли йдеться про поезію, розмова від Ліни Костенко, Дмитра Павличка, Івана Драча, Миколи Вінграновського, Віталія Коротича або інших “шістдесятників” (а пізніше Володимира Затуливітра, Василя Герасим’юка, Станіслава Чернілевського, Ігоря Римарука, Оксани Забужко) раз у раз невимушено переходить до Едуардаса Межелайтіса, Ояра Вацієтіса, Андрія

Вознесенського, Давида Кугультінова, Расула Гамзатова...” [26, с. 4]. І. Дзюба відзначив талант М. Ільницького до вдумливого читання й “адекватного осягнення прочитаного”. Цей талант розкрився в рецензії на збірку В. Затулівітра “Теперішній час”, у статті про П. Скунця “Цілюща сила розрив-трави”. Проблематика критичних виступів М. Ільницького в 60-70-х роках така: “інтелектуальність поезії; «космізм» як подолання дрібнотем’я й вихід на універсальні мотиви; поєднання монументальності й локальності; естетичні можливості міфологізації й ліризму; резерви фольклорності в пошуках “поетичного стилю епохи”; стимули “химерної прози” як способу підриву канонів офіційно-реалістичного письма; спонуки нової історичної прози (в усіх радянських літературах) – звертання до національної пам’яті в зусиллях забезпечити національне майбутнє” [26, с. 6].

М. Ільницький був одним із перших літераторів, хто поставив питання про об’єктивне поцінування еміграційно-діаспорної літератури (“Празька школа”, “Нью-Йоркська Група”, В. Лесич, Б. Нижанківський та інші); критичні праці Ю. Шереха, Д. Гусара-Струка, Г. Грабовича, М. Павлишина приваблювали незалежністю міркувань, ґрунтовністю спостережень, актуальними контекстами.

Книга “Барви і тони поетичного слова” М. Ільницького ілюструє його критичний стиль 60-х років. Вона присвячена розгляду найновіших тоді подій в українській поезії крізь призму взаємин феномена художньої словесності з іншими видами мистецтва та наукою. Це зумовлює характер критичного викладу, в якому науковість стає об’єктом рефлексії (наукова тема в поезії), принципом сюжетно-композиційної будови книжки (популяризація положень теорії літератури та спроєктованість на них певних поетичних зразків) і її основним концептом (наскрізною темою). У зв’язку з цим нагадаємо, що 60-і роки знамениті не лише явищем шістдесятництва, але й поновленням суперечки між

“фізиками” та “ліриками”. Критичне мислення М.Ільницького пропонує побачити обидві царини як взаємодоповнювані, поновому розробляючи думку ще П.Куліша про науковий стрижень літератури.

Розділ “Пошук зводиться в закон” є важливим джерелом вивчення історії української літературної критики щодо критеріїв оцінки поезії, актуальних на той час. Звичними вже М.Ільницький називає “інтелектуальність та широту погляду на світ” і “асоціативність мислення”. Інтелектуалізм трактується як “схоплення і філософське осмислення складних соціальних зв’язків і явищ людського життя на рівні новітніх досягнень наукової думки про природу і суспільство”. Саме тому інтелектуалізм є базовим чинником не лише новітнього, а й письменства давньої та класичної доби, оскільки всі довершені твори від Данте й Шекспіра до Пушкіна й Франка характеризуються “насагою мислі”. Чи має інтелектуалізм сучасних поетів якісь особливі риси? Так. Це “розширення масштабів бачення світу” до появи *космічного* виміру й синтез “космізму” та суспільної питальності в суб’єктивному погляді поета. “Оце ставлення поета до предмета зображення, його суспільне й моральне кредо, з якого випливає і кредо естетичне, і є першорядним чинником при творенні сучасної інтелектуальної поезії та першочерговим критерієм її цінності” [26, с. 25].

Які ж шляхи проторовані в царині інтелектуальної поезії? Е.Межелайтіс крупними образними мазками охоплює величезні відстані (“думи – наче птахи на льоту” літають на тій висоті, де земне тяжіння відсутнє). Р.Гамзатов оригінально використовує антитезу, коли розкриває психологічний стан ліричного героя, що піднявся ракетою в небо. “Молодий український поет Василь Симоненко... Не подолання земного тяжіння прославляє він, а, навпаки, – славить силу притягання до рідної землі й рідного народу...” [26, с. 22].

Водночас критик застерігає, що порушення космічної (або іншої наукової) теми зовсім недостатньо для того, щоб вважати ту чи іншу поезію інтелектуальною, адже існує реальна загроза “модної” експлуатації космосу без “естетичного освоєння нових горизонтів” [26, с. 23]. Критик наводить приклади невдалого “космічного інтелектуалізму” в тодішній любовно-ліричній ліриці, тактовно вказуючи на елементи самопародіювання, властиві їй.

Далі розглядається асоціативне мислення сучасних поетів. Асоціація лежить в основі кожної метафори. До досягнень критика слід віднести вміння популярно викласти теоретико-літературну інформацію так, щоб вона не ускладнила сприйняття художнього матеріалу – віршів Е. Межелайтиса, М. Бажана, В. Коротича, І. Драча, В. Лучука. Асоціативність може бути легка, ефективна, спрямована на рельєфне виокремлення смислових векторів, а може бути штучна, надумана, цілком зовнішня щодо естетико-змістового потенціалу твору. М. Ільницький розглядає це питання так: “Часом наша критика не наважується закинути авторові незрозумілість його вірша. Ще подумують, що критик “відстав”, назвуть старомодним. Але ж дедалі більше нагромадження словесного плетива в нашій поезії кінець кінцем не може не прорвати цього “завороження новим”. Як-не-як, а мусить же критик зазирнути всередину дерев’яного коня, добратися до суті вірша. І що ж він бачить? Що, наприклад, містять у собі ось такі строфи Володимира Козака (збірка “Карби на граніті”): *Серця горять, серця палають! / Серця – сейсмографи Землі. / Серця також, напевно, мають / Потенціали немалі. / Залізний рев світи колише, / Червоний кратер креше гнів. Жаркою кров’ю серце пише / Кардіограму різних днів.*

Ось де, здавалося б, “сміливі” стики понять. Автор нестримно нагнітає абстракцію на абстракцію. Але де ж те вагоме узагальнення, яке має з цього випливати, де той

зримий образ, що має торкнутися наших почуттів, збурити наш розум?” [26, с. 27].

У другій частині книжки йдеться про художні способи представлення сучасності в літературі. Критик надає перевагу монументалізму як “особливій вагомості ідей та строгій формі” та вважає, що таке “друге дихання” монументалізму можливе на основі суспільного й технічного прогресу й спрямоване на показ величі людського духу.

Не можна не помітити, що автор книги балансує на межі соцреалізму, що підносить поступ радянського суспільства й літературу як його відображення, наголошує на вірності обраного шляху суспільного розвитку (“якщо монументальність стародавнього мистецтва пояснюється монументальністю мрії, то монументальність сучасного мистецтва викликана величчю звершення цих мрій” [26, с. 32]) й шістдесятництва, спрямованого на “шукування і звеличення людської суті”.

Зрештою, М. Ільницький обґрунтовує монументалізм як універсальний мистецький стиль сучасності, взаєморозкриваючи його вияви в поезії, скульптурі й живописі.

Згадайте, в якій студії І.Франка теж зіставляються способи вираження змісту в різних видах мистецтва. До якого головного висновку доходить автор студії?

Ширше це питання поставлене в розділі “Барви і тони слова”. Живописання й музичність – ось головні компоненти естетичного синтезу, властивого поезії. Це підтверджує творчість Т. Шевченка, П. Тичини, Б.-І. Антонича, І. Драча, Л. Коваленка, І. Жиленко й багатьох інших талановитих митців. “Як би ми не ставилися до різних теорій, – пише критик, – у творчій практиці взаємопроникнення мистецтв стало фактом. У поезії воно відбиває постійну тенденцію до збагачення метафори. Взявши усе багатство понять, термінів, що їх дав сучасний рівень розвитку людської думки, вона увібрала в себе і можливості “сусідів” – образотворчого

мистецтва і музики, водночас поділившись з ними своїми найновішими здобутками: потужним зарядом осмислення та інтелектуалізму. Можна прогнозувати, що розлучившись біля джерел людської цивілізації, мистецтва зустрінуться на її вершині, збагачені досвідом тисячоліть, сповнені людинолюбства і краси” [26, с. 58].

Розділ “Алгеброю звиривши гармонію” несе в собі метакритичну тенденцію: М.Ільницький розмірковує, наскільки плідними є спостереження критиків та літературознавців за розгортанням науково-технічних концептів та понять у літературі. Зокрема, В.Романенко в книжці “Правда життя” (1966) зібрав багатий матеріал, що доводить провіденційну здатність художньої літератури, коли вона своїми образами й ідеями випереджає певне наукове знання. Але, міркує М. Ільницький, не варто абсолютизувати наявні в творі “історичні факти, філософські висновки, наукові гіпотези, естетичні роздуми” в ролі головних чинників художньої вартості твору. “Усе це в літературному творі справді може бути, але мусить органічно входити в його художню тканину, а не підноситись у ньому до рангу самостійності” [26, с. 61]. Тому критикові слід глибше розуміти взаємини мистецтва й науки, не обмежуючись зовнішнім планом питання, адже інтелектуалізм, ерудиція в художньому творі добрі, якщо письменник у їхньому світлі уточнює свій “суспільний ідеал і засоби для досягнення цього ідеалу”. С.Наровчатов у поемі “Оза” відштовхнувся від ідеї зворотного руху часу, використав її як художній спосіб поетичного перевідкриття, “знаходить у науковій ідеї її психологічну, людинознавчу грань. Досягає цього він несподіваними зіставленнями понять, узятих із дуже різних сфер людського буття” [26, с. 67]. Цей же, описаний І.Франком спосіб поривання нашої уяви від звичайного до незвичайного використовує В.Лучук, А.Вознесенський (більш загострено й оригінально). О.Вацієтіс в “Ейнштейніані”

підносить ідею безсмертя розуму й знаходить у ній не зауважені ним раніше нюанси.

М.Ільницький у цьому розділі подав тематичний критичний огляд сучасної поезії в одному з актуальних напрямів її творення; метаколична ж лінія книжки продовжена в розділі “Критика поетичної критики”.

В інших розділах книжки критик розглядає питання неперехідного значення народної словесної культури для сучасної поезії (“Бачення й осмислення”), здійснює проблемний огляд поемного жанру в Р. Братуня, Б. Олійника, Р. Кудлика, В. Мисика, Б.Нечерди (“Живе дихання жанру”).

Цей огляд є зразком ефективного студіювання окремого жанру сучасного письменства в плані руху критичної думки від конкретного художнього матеріалу до теоретичного узагальнення. Розгляд поем 60-х років дав змогу виділити прикметні особливості жанру в цей час (“схрещення” в ньому поезії й прози, “різке зміщення часових площин і відгалуження ситуацій”, “гостра парадоксальність вислову”), але не догматизувати їх. Критик проти “жанрового кодексу”, він обстоює “збагачення жанру”, про яке можна говорити лише на підставі прицільного розгляду конкретних художніх творів.

Зверніть увагу, що визначення прикметних особливостей жанру слугує для критика не кінцевою метою, а способом поглибленої предметної розмови про художньо-змістовий рівень певної поеми, як, наприклад, теза про парадоксальність вислову змушує уважніше поглянути на поему Б.Нечерди “Марія”. Отже, критик тяжіє не до теоретичної сентенції, а до осмислення художнього твору з огляду на певний фрагмент теоретичного дискурсу.

М. Ільницький цілком свідомий критичного дискурсу своєї книжки, закінчуючи її словами: “Ми дивимося на літературу не з позачасової вежі чистого розуму, абстрактної філософії. Кожна тенденція, кожна нова проблематика виникла як духовна потреба. Завданням нашим було

спробувати з'ясувати бодай деякі з тих вимог і характер відгуку на них” [26, с. 170].

5.4. Феноменологічна й культурологічна критика Івана Дзюби

Іван Дзюба – інтелектуал-гуманітарій, культурологічні, мистецтвознавчі, літературно-критичні праці якого, так само як праці Ю. Шереха чи Б. Рубчака, належать до золотого фонду української модерної критики. Їхній літературно-критичний масив складається з рецензій, проблемних статей, літературних портретів. Сам І. Дзюба писав, що “для літературного критика найважливіше – зрозуміти світ письменника, пережити його разом з автором і спробувати адекватно інтерпретувати його в контексті суспільного і естетичного життя доби. Пишучи про когось, ти якоюсь мірою ніби перевтілюєшся в нього, збагачуєшся ним, “приростаєш” ним – принаймні, наскільки здатен на солідарний відгук. Навіть елемент протистояння має бути складником етосу осягнення. Принаймні, так я уявляю жанр літературного портрета – може, в недосяжному ідеалі” [16, с. 5].

Науково-критичний доробок І. Дзюби має своє коло дослідників. До тритомного видання його праць “З криниці літ” (2006) написав передмову М. Павлишин – діаспорний українознавець. У ній дається ґрунтовний аналіз творчого шляху гуманітарія з огляду на загальноприйняту періодизацію його критичної діяльності. Перший період – пізні 50-ті роки – “час віртуозних критичних етюдів у межах марксистсько-ленінської та радянської ортодоксальності”. Другий – 60-ті роки – “коли Дзюба своїми виступами, статтями та текстом “Інтернаціоналізм чи русифікація?” робить внесок у золотий фонд українського шістдесятництва”. Третій період – 1973-1985 (приблизно) – притлумлення вільної гуманітарної думки державою – час

компромісних виступів. Четвертий – з 1986 року й дотепер – “повернення до оборони української культури й українства”, продовження лінії думки другого періоду [15, с. 18].

Перший період характеризує книжка, складена з чотирьох статей, “«Звичайна людина» чи міщанин” (1959). У ній відбилася тодішня дискусія про героя радянської літератури – характер, який найкраще надихав би читача на боротьбу за комуністичне майбутнє. Розвиваючи усталену критикою тему, Дзюба доходить висновку, зумовленого його вдумливим підходом до життя: якщо література очищує, “ідеалізує” звичайну людину, малює пересічних “героїв”, то вона втрачає на життєвій правді, бо “звичайна людина” швидко перетвориться на “міщанина”, супроти якого обернене вістря борців за новий прогресивний лад.

І. Дзюба-молодий критик вихідною позицією своїх міркувань вважає ідею побудови досконалого суспільства, а літературу називає “підручником життя”. Саме тому уважно розглядає й твори низького художнього рівня та естетичної вартості – залишившись непоміченими, вони загрожують деформувати весь художній ландшафт радянської творчості. Висвітлення низькосортного письменства має директивно-повчальний характер, виносить різкі оцінки, наприклад, “казенний, нехудожній опис”, “сумнівний мелодраматизм і пов’язаний з ним несмак...”.

У другому періоді Дзюба опинився в осерді руху шістдесятництва. І. Жиленко писала, що “він був володарем дум і звістовником правди. Він був кришталево чесним і повністю позбавленим честолюбства, пози, чи самозамилування...” [15, с. 20]. Шедевром цього періоду вважається публіцистичний виступ “Інтернаціоналізм чи русифікація?”. М. Павлишин вказав на притаманну цьому періоду “блискучу полемічність”, “гостроту формулювань, ризикованість яких і сьогодні здатна схвилювати читача”, відхід від марксизму-ленінізму, зосередження на цікавих сильних творах і, навпаки, ігнорація критиком випадкових і

нецікавих, зміна повчально-дидактичної лінії критики на вдумливо-пізнавальну [15, с.19-20]. Усі ці риси відображені в рецензії на збірку В. Голобородька “Летюче віконце”. Назва рецензії “У дивосвіті рідної хати” та епіграф “Кілька слів про поета, який щойно починається” створюють ефект присутності при народженні поетичного феномена. Вступ – чіткий, констатує появу поета через появу його збірки у видавництві “Молодь”. Презентація поета будується на контрасті масштабності космічно-інтелектуально-громадянської тенденції молодшої поезії, до якої В. Голобородько не належить, і прадавньо-анімістичного й міфологічного світу творчої уяви, який несе своїм читачам митець. У чому ж сучасна питальність ожилої давнини? – “Світ цей являється від Голобородька не в літературних ремінісценціях, не в філософській системі і навіть не як “тіні забутих предків”, але як жива реакція отак ускладненої душі на цілком сучасну навколишню дійсність” [15, с. 459].

Далі настає час для аргументації критичної тези. Дзюба формулює три “моменти”, які розкривають цінність “наївного” підходу сучасної поезії. Вони зводяться до думки, що поезія ніби вгадує розвиток нових стосунків між людиною й природою, що будуть плідними на тлі грандіозних цивілізаційних зрушень. “Це і є те широке і загальнозначуще, що стоїть, зокрема, і за багатьма моментами й характеристиками поетичного світосприймання В. Голобородька... А безпосередньо це може братися в межах стилістично-образних шукань та психологічних підходів, з яких ми і почнемо конкретнішу розмову...” [15, с. 461].

“Конкретніша розмова” відкриває справжній “дивосвіт”, оскільки незвична образність тоді молодого поета не лише дивує, вчаровує, але й викликає сумнів та іронічну посмішку у “матеріалістично вихованих” читачів. Аби розвіяти їхню недовіру до нового таланту, критик зіставляє Голобородькову образність з образністю парагвайського поета Елвіо Ромеро, наводить авторитетне наукове твердження німецького

естетика Р. Мюллера-Фрайєнфельса, згадує зулуського поета Б.В. Вілаказі, який вважав, що в серці справжнього поета поселяються “навіки нетлінні душі дерев, звірини і землі”, розхитує усталені уявлення про етичне й неетичне апеляцією до міркувань фізиків Р. Корнфорта та А. Ейнштейна. Широка ерудиція І. Дзюби не відволікає від предмета рецензії, навпаки, всі посилання не є випадковими, вони вкладаються в струнку систему доказів та ілюстрацій дивовижного новаторства В. Голобородька, яке постає зі старої народної традиції.

Поетичний погляд В. Голобородька представлений критиком із розумінням, пошаною, радістю відкриття вищих вершин слова. Для цього він зіставляє тему втрати руки (рук) у творах Василя Голобородька, Матея Бора, Миколи Холодного. Але Дзюбин метод уводить мистецьке явище до значно ширшого контексту антропоцентричного світу. Зацитуємо показовий фрагмент з приводу вірша “Голова”, де критик відкриває “узагальнену поетичну філософію людської смерті взагалі, смерті як феномена”: “...є такі таїни чисто людського характеру, феномени духовності, що приступ до них має тільки мистецтво.

І в цьому разі, мені здається, варто мати на увазі ось що. Кожну мить на землі, навколо нас, народжуються і вмирають люди. Для більшості з нас це звичайна статистика. Але в якісь хвилини ми можемо ніби відчути, що живемо в атмосфері, густо насиченій біопсихічними імпульсами народження і вмирання, зойками матерів і вдів, пересмертними корчами і останніми благальнонерозуміючими поглядами скляніючих очей, і під цей нечутний і для нас неіснуючий, однак реальний і непозбутній акомпанемент ми спимо, їмо, сміємося, любимо і зачинаємо нові життя, – і є в цьому щось страшне, щось таке, з чим не може примиритися людська совість, людський інстинкт життя й біологічної солідарності. Ось чому в поета через наші благопристойні будні й короткозору заколисаність добропорядними справами

котиться кривава людська голова і так недоречно хляпає своїми синіючими вухами” [15, с. 467-468]. Інтерпретації Дзюби вражають ясністю, простотою, яка, проте, ніколи не буває банальною. “Симпатизуюча” критика другого періоду спрямована на те, щоб засвідчувати багатство дійсних життєвих зв’язків людини, схоплене письменниками.

Характеристичною є доля цієї рецензії. Вона була написана на збірку, що існувала в рукописі, який затаврували органи цензури й зикрили дорогу в світ (пізніше збірку було надруковано в США). На рецензію ж Дзюби (ж-л “Дніпро”, 1965) майже одразу з’явилася негативна реакція у вигляді статті І. Дзеверіна “В удивительном мире критических импульсов” (“Литературная газета”) та статті Д. Сєдих “З дивосвіту тісної хати у світ широкий” (“Літературна Україна”).

І. Дзюба працював у властивих літературній критиці жанрах: літературний портрет, нарис, рецензія. Відповідна критична мова знаходиться для рецензії малохудожніх, примітивних творів. Сатиричний диптих статей “Як у нас пишуть” має епіграф “Нотатки майже фейлетонні, а також серйозні”. І. Дзюба використовує іронію, сарказм, нагромадження штампів та характеристик, риторичні й саркастичні запитання як спосіб викриття вад у літературних зразках. Предметом рецензії стала повість П. Автономова “Щастя дається нелегко”. Критик висміює банальність назви: “Зізнаюся одверто: дуже люблю отакі афористичні та романсово-пісенні назви: “Коли розлучаються двоє”, “Коли зустрічаються двоє”, “Ходить щастя недалечко”... Можна ще порадити такі, приміром: “Шумлять верби коло греблі” (роман про суцільну електрифікацію), “Ой, дуб-дуба-дуба” (роман про лісорозробки)..., “Слухняне телятко двох маток ссе” (героїко-романтично-виховна повість), “Взяв би я бандуру” (повість про потребу суцільної музичної освіти)...” [15, с. 417].

Сміх – найсильніший засіб показу проблеми й боротьби з хибамі. Саме сміх запобігає перетворенню рецензії на набір нудних повчань і банальну моралізацію. Засобами комічного розкриваються недоліки проблематики: “Мало не на кожній сторінці повісті схоплюються бульбашки всіляких “проблем”, щоб зразу ж і шезнути” [15, с. 418]. Вузькість і заштампованість міркувань, псевдоерудиція письменника, несучасність його задуму, міщанський дух – усі ці хиби повісті в сатиричному фокусі набувають дуже серйозного характеру. Розвінчувальними щодо художньої недосконалості є рецензії “Ми самі списателі”, “На рівень нових вимог, або Самокритика на марші (З історично-фантастичного циклу “Підпарнаські придибенки”)” та інші. Для таких виступів Дзюба мав псевдонім Хома Скептик.

Цілком відмінний тон у рецензії “Скіфський степ під небом України (Борис Мозолевський)”. Предметом розгляду тут стала російськомовна й українськомовна поетична творчість. Загалом Дзюба багато писав про митців тодішнього СРСР. Рецензія починається одкровенням: “Читаю Бориса Мозолевського... І бачу Особистість, бачу поета, в якого є біографія – те, по чому так тужить не перший рік уже критика. Не та особистість, що приміряє до себе епоху як тло, як декорацію, а та, що виступає в неї краплею поту на чолі або краплею солі на шкірі” [15, с. 486]. Критика приваблює чистота й щирість поетичного голосу, “антиміщанський пафос”, “специфічний інтелектуальний арсенал”, “полемічність” і “грозовий романтизм”. Ця порівняно пізня рецензія (1984) показує, що критик залишився палким прибічником індивідуальності в літературі. Бачачи в Мозолевському оригінальну творчу особистість, І. Дзюба виявляє до його доробку повагу інтелектуала. Вона розкривається в готовності вчитися й набиратися знань, що допоможуть зрозуміти світ поета. Критик пише: “Свого часу, рецензуючи “Скіфський степ”, я, природно, вирішив насамперед ознайомитися з літературою

про Скіфію. Дещо, для початку, знайшлося в особистій бібліотеці” [15, с. 490]. Знання, набуті з наукової літератури, викликають міркування про письменника та його творчий задум. Згодом, І. Дзюба показує, як узгоджується Мозолевський-дослідник і Мозолевський-поет та прозаїк: “Якась легка, невимушена картинність панує в описах скіфського кочового побуту, соціальних відносин, суспільного і державного устрою, хоч автор нічого не спрощує, може, тільки уникає професійної деталізації, неможливих тут аналітичних заглиблень... Композиція книжки бездоганна в своїй простоті й прозорій логічності... Кондицій “читабельності” в поданні багатого інформативного матеріалу допоміг досягти й особливий “новелістичний” характер викладу...” [15, с. 493].

Рецензія зрештою переходить свої жанрові рамки, перетворюється на цікаву аналітико-синтетичну розвідку. Вказівки на успіхи й недоліки книжки Мозолевського вплетені у її фаховий розгляд.

Особистість автора й індивідуальність його творчого почерку – ось базові мотивації І. Дзюби при написанні рецензій та передмов до творів Г. Пагутяк, Б. Харчука, Б. Олійника, Л. Костенко, Ю. Логвина та багатьох інших.

Перу гуманітарія належить близько 30 літературних портретів. Як видно з уже наведеної характеристики цього жанру І. Дзюбою, названа форма, на відміну від рецензії, давала, крім іншого, змогу встановити розмаїті контексти, у яких художні феномени найкраще розкривали особливості естетики, смислову глибину, мистецьку життєздатність. Як сказав М. Павлишин, “контекст в Івана Дзюби – річ вертикальна й горизонтальна... Він досліджує вглиб і вишир, подає факти в переконливій рясності. Всезнання тяжіє до всепрощення. І це є ще однією причиною толерантності Івана Дзюби. Характерні [для І. Дзюби. – Т.Ш.] й тенденція уникати передчасних чи таких, що абсолютизують, суджень, обережність і виваженість тверджень, увага до винятків,

підкреслення умовностей та обмежень гіпотез, прийом зрівноваження негативів позитивами. Однак під такою зовнішньою м'якістю завжди відчутний твердий кістяк чітких принципів, з яких походять не менш чіткі критерії оцінки, ввічлива, але рішуча нормативність. У цьому можна вбачати й коріння тенденції до полемічності. Вичерпність у працях І. Дзюби пов'язана з його пошаною до факту (того, що є) чи, обережніше висловлюючись, явища (того, що уявляється свідомості). Нормативність випливає з його відданості ідеї того, що повинно бути” [15, с. 10-11]. Віра й запал – так окреслюють головні імперативи Дзюбиної критики. Ці тези знаходять підтвердження і в літературних портретах В. Чумака, М. Йогансена, В. Земляка, М. Вінграновського, О. Бердника та багатьох інших. Портрет В. Земляка нагадує картину в картині: критик не відмовляє собі в задоволенні ще раз піддатися враженню від “Лебединої зграї” та “Зелених млинів”. Його розповідь про діалогію – невимушена й теж має в собі художній потенціал. Однак інтриги для читачів вона не порушує, бо спогадами і враженнями критика зміст творів не вичерпується: “...І ще багатьох і дивних, і дужих, і химерних, і загребистих, і безсрібників, і помітних, і звіруватих, і безпорадних, але ніколи не нікчемних навіть у власній нікчемності своїй чоловіків та жінок побачимо ми в цій невичерпно обдарованій людськими хистами громаді вавилонській...” [15, с. 482]. Подальше “портретування” В. Земляка узгоджене з фактурою художнього предмета. Про химерну прозу сказано, що вона “дивовижна”, “спогадальна”, “обворожить”, “звідомляє”, споріднена з “химерією” попередників XIX ст., але “по-сучасному скупіша і стриманіша і не так творить образ світу, як долучається до його “рекомендованої” інтерпретації” [15, с. 483].

Портрет В. Земляка яскравий, художній, але й точний не лише в показі успіхів письменника, але й певних недотягнень: “присутнє неабияке чуттєве і враженнєве багатство світу авторової пам'яті”, авторові міркування про людей –

бездоганні, а сюжетоскладання, наприклад, залишає бажати кращого. Головним же в творі залишаються люди, змальовані з увагою, любов'ю й співпереживанням. Контексти аналізу для Землякового твору дібрано відповідально й доречно. Наприклад, соціально-політичний (коли сказано, що химерна проза “езопівською мовою” висловлювала те, що не можна було сказати прямо, історико-природничий (“мурашині війни” й мурашина ієрархія, цап / козел / осел в оповідях річних часів і культур, Вавилон і його історія), літературно-мистецький та філософський (відсилання до М. Шолохова, Ч. Айтматова, Г. Матевосяна, С. Залігіна, Ж.Б. Боссюе, А. Міцкевича, Лесі Українки, Генрі Торо, Іво Андрича та інших). Усі контексти не ворогують між собою. Вони покликані висвітлити певні боки художнього феномена В. Земляка, який створив Вавилон рідного світу.

Скажемо про ще один літературний портрет – “Різьбяр власного духу (Василь Стус)” (1991). Він був написаний у четвертий період критичної діяльності І.Дзюби. Чіткі, суворі, “карбувальні” інтонації вступу якнайкраще відповідають інтенсивному творчому феномену В. Стуса: “Стусова непоступлива (але зовсім не донкіхотська!) віра в моральний абсолют виявилася прозирливішою, ніж розпачливе “примирення з дійсністю” багатьох із нас. І сам він вернувся до свого народу, поезія його залунала на Україні, її почули, в неї вслухаються” [16, с. 603]. Однак гордість за присутність поета в культурній свідомості України не закриває собою проблем актуального сприйняття його творчості. Справа в тому, що слава, закріплена за значною людиною, створює навколо неї масив в'язких штампів, стереотипів, які заважають ближчому, “інтимному” знайомству з поезією. “Свого часу ще Дені Дідро зауважив, що видимість відомого є найбільшим ворогом пізнання. Ця закономірність особливо наочно виявляється на прикладах ставлення читацької маси до видатних явищ літератури, зокрема поезії. Ми всі “знаємо” Шевченка, Франка, Лесю Українку (чи, скажімо, Пушкіна,

Лермонтова, Міцкевича, Гете, Байрона, Гюго), і це звільняє нас від необхідності пізнавати їх постійно й “інтимно”, самостійно – не лише через їхню репутацію в громадській думці.

У випадку ж таких доль і таких поетів, як Василь Стус, ця небезпека ілюзорного знання набирає ще й специфічного характеру: поверхове – не з текстів, а зі слави – сприйняття спокушує моделювати образ поета за власною світоглядною чи політичною потребою. Редукувати складний поетичний світ до небагатьох із громадськи акцентованих формул” [16, с. 603].

Згадайте схожі висловлювання М. Євшана про оцінки загальновідомої класики, зокрема Т. Шевченка. У чому, на думку цього критика раннього модернізму, полягає справжня небезпека некритичного сприйняття загальнозначущих особистостей громадою, суспільством? У яких своїх міркуваннях критики схожі між собою, а в яких – відмінні?

Так витворюється головна настанова літературного портрета: розкрити унікальність і глибину поетичного “я” В. Стуса, що вибудовувалося з усвідомлення трагізму неволі. “Одна річ – філософські муки вільного творчого духу в недосконалому, але все-таки вільному (хай і відносно) суспільстві, і зовсім інша річ – муки думки і совісті людини в такому суспільстві, де і їй самій, і всьому народові зав’язано рота, де гвалтують з кляпом у роті (не кажучи вже про страждання від концтабірних знущань). Тому трагізм поезії Василя Стуса не лише психологічно “наочніший”, а й надзвичайно інтенсивно забарвлений соціальними й національними тонами, і не тільки індивідуалістичний, а й “колективістичний”: єднає його з безліччю відомих і невідомих йому людей, охоплених тим самим станом духу; єднає з цілим народом, навіть коли народ ще не усвідомив трагізму свого становища” [16, с. 604-605].

Наступний важливий бік Стусового феномену: мала батьківщина. І. Дзюба – один із небагатьох інтелектуалів, хто

розкрив роль Донбасу як середовища формування стійких особистостей – борців за волю, людську честь, національну гідність. І. Дзюба пише: “Не випадково ж саме Донеччина дала і Івана Світличного, і Василя Стуса, і Василя Голобородька, і Миколу Руденка, і Олексу Тихого, а раніше – Володимира Сосюру та Миколу Скрипника. І багатьох інших” [16, с. 606].

Переїзд Стуса до Києва – вузловий момент творчої біографії в літературному портреті. Київ 60-х – місце гуртування свіжих мистецьких і наукових сил, старшого (Б. Антоненко-Давидович, Г. Кочур, М. Рильський, П. Тичина, М. Стельмах, О. Гончар, Л. Первомайський, М. Бажан) й молодшого (В. Симоненко, М. Вінграновський, І. Драч, І. Світличний та багато інших) покоління, у яких визрівав дух оновлення й відродження. “Яким було місце Василя Стуса у тодішньому колі молодих порушників державного спокою? Тут треба почати з його вдачі. Він не належав до людей, легких у спілкуванні. Небалакучий, але напружений не лише у слові, а й у мовчанні, він не надався ані до беззмистовних розваг, ані до патріотичної риторики та усілякої необов’язковості взагалі. У всяку справу вносив серйозність і, сказати б, невисловлений моральний ригоризм... Постійна моральна наелектризованість Василева була б вельми обтяжливою для оточення (яке і в найкращому разі потребує чургування хвилин напруги з годинами відпруження), якби не його бездоганний внутрішній такт і делікатність. Навіть великодушність – адже немилосердна вимогливість його була націлена на самого себе, а не на інших” [16, с. 610].

Громадянський, соціально-політичний, біографічний аспекти феномену поета акумулюються в темі творчості. “Можливо, назва збірки (ідеться про “Зимові дерева”) мала звучати як символічне означення стану нашої духовності: замороженість, завмерлість, але й уперте протистояння зимі та назбирування сил для весняного пробудження. У всякому

разі – мотив стійкості супроводжував головну тему збірки: пошук самоозначення. Пошук цей мав відбуватися у широкому просторі духовності людини ХХ століття” [16, с. 611]. Далі тема творчості й тема життєвої долі йдуть поряд. Поступово критик все більше заглиблюється в перипетії життя Стуса, в якому поезія й невідворотність покарання за цілісність і безкомпромісність творчої особистості нероздільні: “Поетичне Слово стало причиною Василюві біди, за Слово його тяжко покарано. Але воно ж, Слово, віддячилося йому тим, що додавало сили і гордості за найтяжчих умов” [16, с. 618].

Ядром критичної концепції літературного портрету є не лише переконливе своєю фактичністю й філологічною ерудицією міркування про Поета, а й моральний катарсис, який від критика йде до читачів: “Коли пишеш про таких людей, як Стус, мусиш насамперед поставити собі запитання: чи маєш моральне право? Це стосується кожного, а мене – якщо йдеться про Стуса – особливо. Я не одразу зважився...

До 1972 року в мене були близькі дружні стосунки з Василем. Після арешту, його і мого, наші дороги розійшлися. Бо все-таки ми були різними – не лише вдачею, а й поглядами. Я обрав шлях компромісу, він – непримиренності. 1975 року він написав “Відкритого листа до Івана Дзюби”. Як розповідав мені син його, Дмитро Стус, він пізніше жалкував, що написав цього листа і що його опубліковано. Як на мене – дарма жалкував. Сказав те, на що мав право і що повинен був сказати. Я міг би щось заперечити, щось пояснити, але сам собі я говорив більше і тяжче.

Однак знаю й інше. Знаю свідчення його найближчого друга по табору Михайла Хейфеца в його книзі “Українські силуети” про Василеве ставлення до мене вже в ті табірні роки. І пам’ятаю останні рядки з того Василевого “відкритого листа”: “...я й сьогодні не можу відвернути від тебе свого погляду”.

Він не воював зі мною. Він говорив до мене. І це дає мені право говорити до нього. І не лише словами, а й ділами. Закінчиться ж наша розмова аж там, де ми знову зустрінемося” [16, с. 629].

Таким чином, в історії української літературної критики ХХ століття І. Дзюба розвивав етичний і культурологічний модули критики. Його праці несуть потужну інтелектуальну тенденцію, яка привчає читача оперувати багатьма фактами, робити плідні зіставлення, оцінювати несподівані контексти художнього явища; їм притаманне влучне висловлення думок, близьких багатьом людям, утворення етичного імперативу, який означає внутрішню узгодженість критичної рефлексії з чесною позицією самого критика.

5.5. “Орнаменти” літературної критики Олександра Астаф’єва

Олександр Астаф’єв належить до того покоління української інтелігенції, що постало й формувалося в, здавалося б, безнадійних для української культури, умовах концтаборів новітньої російської імперії СРСР. Син репресованих батьків, він вважав свою долю однією в довгій шерезі тих, що дісталися Василеві Герасим’юку, Надії Кир’ян, Василю Куйбіді та багатьом іншим: “«Розірваним» можна назвати ціле моє покоління, котре через відомі соціально-історичні причини стало «мігрантним», відчуженим від землі батьків, проте не асимілювалося, не втратило почуття Батьківщини й ідентифікує себе з українством як титульним етносом”⁷. Стійкість і утриваленість української ідентичності відбилася на літературній діяльності О. Астаф’єва, який прищеплював різнобічне уявлення про українську літературу слухачам

⁷ Астаф’єв О. Орнаменти слова : Розвідки, статті, рецензії / Олександр Астаф’єв / Упорядкування, післямова М.І.Зимомрі. – К – Дрогобич : Посввт, 2011. – С. 377.

своїх лекційних курсів в університетах Варшави, Ченстохови (Полонійська Академія, Польща), Сорбони, Паризького Інституту східних мов і цивілізацій (Франція), Грайфсвальда, Люнебурга (Німеччина), Будапешта (Угорщина) тощо. Теоретик літератури, поет і прозаїк, у літературно-критичному дискурсі О. Астаф'єв є автором успішних метааналітичних студій – рецензій, оглядів, проблемних статей, викликаних серйозним осмисленням величезної кількості сучасних наукових праць про українську літературу та її зарубіжні зв'язки. Вперше зібрані в книзі “Орнаменти слова” (2011), для сучасних філологів вони складають зручний критико-бібліографічний довідник, необхідний на підступах до різноманітних актуальних дослідницьких тем. Під критичним бінокуляром О. Астаф'єва перебувають нові дослідження біблійної теми в українській літературі, жанрового дискурсу української прози 60-80-х років ХХ століття, проблем міфології, фольклору, української фольклористики, російської літератури та її зв'язків з українською, інтертекстуальності української літератури, а також предметні дослідження творчих феноменів І. Франка, В. Винниченка, Б. Лепкого, М. Бажана, П. Тичини, Є. Маланюка, Ю. Лавріненка й багатьох інших.

Прикметні особливості критичного стилю О. Астаф'єва розкрив відомий вчений М. Зимомря. Він наголосив на “переорієнтації аналітичної уваги з постаті творця на його критичний текст”, високий евристичний потенціал метааналітичних виступів, коли виділяється “найбільш важливе на рівні засади, тенденції, закономірності”⁸ (с. 382), будиться творча думка, осмислюється семіотична природа мистецтва.

⁸ Тут і далі цитуємо передмову О. Астаф'єва до видання: Поети «Нью-Йоркської групи». Антологія / Упоряд. текстів О.Г. Астаф'єва, А.О. Дністрового ; Передм. О.Г. Астаф'єва. – Харків : Веста : Видавництво «Ранок», 2003. – 288 с.

Урбаністична тенденція української літератури властива нарису-передмові О. Астаф'єва до антології “Поети «Нью-Йоркської групи»”. Прецедентним є застосування структурно-семіотичного підходу до критичного осмислення унікального феномена української урбаністичної літератури. Наведемо цитату: “Важливо збагнути генезу “Нью-Йоркської групи”. Звичайно, можна б послатися на випадок і сказати, що її виникнення – явище випадкове, спалах сліпих, несвідомих сил природи; однак правомірніше припустити, що поряд із випадковістю тут виявляє себе необхідність, яка виражає причини історичної, соціальної, психологічної позачасовості цього літературного угруповання і, головне, показує зв'язок між двома суперечливими тенденціями соціального мислення епохи – з одного боку, колективістською, а з іншого – індивідуалістською. Згадана поетична група, як і зрештою, вся наша література, обертається довкола осі “особистість – маса”; ця вісь є однією з найактуальніших у сфері післявоєнної суспільної свідомості” (с. 3). О. Астаф'єв доводить, що “Нью-Йоркська група” поєднує “тяжіння до стилізації і свідомий нахил до сюрреалізму”, на перетині цих тенденцій постає “поетія думки” (Р. Якобсон), у якій домінує не денотація, а конотація – сенс, схоплений читачем. Для сприйняття художніх творів НЙГ О. Астаф'єв моделює читача, який здатен пройти шлях “від витоків історії і культури до сучасності з її проклятими пекучими питаннями. Саме в такій системі художніх координат постає наш нинішній час як особливий темпоритм історії” (с. 42).

5.6. Філософія літератури в критичному мисленні Володимира Моренця

Володимир Моренець – критик, літературознавець, перекладач. Випускник Київського держуніверситету ім.Т.Г.Шевченка (відділ славістики, польська та українська

мова і література). Дебютував у пресі як критик 1974 р. Автор літературознавчих та критичних праць “Джерела поетики Константи Льдефонса Галчинського” (1986), “На відстані серця” (1986), “Борис Олійник” (1987), “Володимир Сосюра” (1990), “Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща” (2002), “Оксиморон” (2010), проблемно-оглядових студій української поезії у колективних монографіях “Бій ішов святий і правий” (1985), “Діалектика художнього пошуку” (1989), багатьох літературознавчих та критичних публікацій у пресі. Науково-критичним працям дослідника притаманна аналітичність суджень, особлива увага до естетичної специфіки художніх (переважно поетичних) явищ, феноменологічної природи образного мислення, яскравий індивідуальний стиль викладу. Багатьма оглядовими та портретними розділами В. Моренець узяв участь у створенні “Історії української літератури ХХ ст.” (1993-1995) та виступив співредактором (разом з В. Дончиком та В. Мельником) її другого, скороченого та виправленого видання 1998 р. У докторській дисертації “Сучасна українська лірика: особливості розвитку і логіка саморуху” (1994) описав модель еволюції жанру в синхронній взаємодії іманентних йому стильових напрямів (або ж – найширше – духовно-інтелектуальних станів). Лауреат Державної премії України ім. Т.Г. Шевченка 1996 р. Автор деяких художніх перекладів з польської літератури ХХ ст., а також фундаментальної наукової праці А. Валіцького “В полоні консервативної утопії: структура і видозміни російського слов’янофільства” (1998). У 1982-1996 роках – науковий співробітник Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, від 1996 р. – завкафедри літературознавства Національного університету “Києво-Могилянська Академія”, також від 2003 р. – віце-президент із науково-навчальних студій НаУКМА. Викладав українську літературу в Оттавському університеті (Канада, 1990), досліджував польську поезію ХХ ст. як стипендіат Каси М’яновського

(1997); як стипендіат Фулбрайта працював у Колумбійському університеті (США, 1999 та 2007-2008 рр.). Від 1983 р. – член Спілки письменників України. Один із ініціаторів створення у 1996 р. Асоціації українських письменників, віце-президент АУП з 1997 по 2004 рр. У 1999 – 2009 роках постійний член Конвенту Європейського Колегіуму Польських та Українських Університетів у Любліні.

Студії В. Моренця прикметні поєднанням глибокої аналітики й суб'єктивного переживання художнього явища, філологічним запалом, що виявляється в емоційному відкриванні перед читачами найтонших нюансів художніх творів у їхньому смисловому й поетологічному вимірах. Книжка цього автора “Оксиморон”, до якої увійшли його критичні студії та есеї 1996-2008 років, побачила світ у 2010 р. Вона дає виразне уявлення про літературний темперамент цього інтелектуала.

Насамперед впадає в око парадоксальна динаміка його думки. “Відаваторська” передмова становить самостійну автокритичну тезу, значення якої для історії української літературної критики ХХ ст., крім іншого, полягає в здатності критика посісти сторонню позицію щодо книги загалом, наданих письменницьких характеристик, оцінок тощо. Відсутність амбіцій всезнавця на тлі глибоких знань, лінгвістична іронія, що зачіпає важливі для сучасного інтелектуала (та й загалом для людини) питання, неумишене оперування поняттями, сучасними “науково-урбаністичними” метафорами, іменами письменників, філософів – усе це створює невимушений і продуктивний діалог між автором та читачем на рівні знань, культури, життєвого досвіду, духовної атмосфери.

Наведемо тут тільки один авторський аргумент на користь “оксиморонної” характеристики зібраних у книзі робіт: “Поезія нині? Кого це обходить? Який прагматичний сенс у медитаціях над віршами, коли ціна банківського кредиту зростає, рештки недорубаних карпатських лісів

разом з ґрунтом сповзають людям на голови, а чужий флот веде воєнні дії з території суверенної України? Ніякий. ...З другого боку, якщо не буде ладу в головах і душах, то звідки він візьметься на землі, в суспільній дійсності?..

Так само, як провідні феноменологи і герменевти ХХ століття (Е.Гуссерль, М.Гайдеггер, Р.Інгарден, Г.Г.Гадамер, П.Рікер, М.Мамардашвілі) я трактую думку, мистецтво і, зокрема, поезію як єдиний спосіб повсякчасного людиноздійснення, без чого неможливе ані розумне “здобування хліба насущного”, ані, тим паче, жодна міра його “достатності”... Там, де закінчується поезія, починається Ніщо, й історія ХХ століття це потверджує. Отже [поезія. – Т.Ш.] – безпридатно доконечна, а це – оксиморон” [41, с. 6-7].

Ця критика передбачає читача, готового до відкриттів нових просторів світу й думки про нього. Якщо літературну критику І. Дзюби характеризує культурологічний та етичний підходи, то В. Моренець створює критику філософську, таку, що єднає екзистенційний і онтологічний плани життя. Добре ілюструє цю думку – після розгляду Дзюбиної рецензії на поезію В.Стуса – звернення до тематично схожої критичної студії В.Моренця “До питання модерності лірики Василя Стуса”. У ній – протягом по-хорошому прискіпливого, поглибленого аналізу поезій – критик зазначив: “...лірика Стуса має свою власну, відмінну од загальносуспільної, категоріальну сітку, морально-етичні координати і символи, розуміння яких дозволяє збагнути смисл його вірша в особливій трансцендентній спрямованості останнього” [41, с. 109]. І далі: “Вічний слід” посередині між “корінням” і “кровою” [щодо вірша “За читанням Ясунарі Кавабати”. – Т.Ш.] – колискою і могилою, земне буття як “вертикальна труна” – ці образи сповнені зрозумілого онтологічного смислу й передбачають щось інше, осяйніше, неперехідне, до чого тяжіє душа, лише почасти прив’язана до землі, “на якій лиш ночує”. Духовний всесвіт – відгомін цього ірраціонального простору в ліриці Стуса дає про себе знати

навіть орфоепічно, через углиблення у внутрішній образ слова, в якому буквально і фігурально відлунується до часу недосяжне людині: “тлін тліну тлін”, “полон у полоні”, “до серця серця”, “в тиші тиш”, “рух руху рух” тощо.

...Коли ж узяти до уваги, що з бігом часу поетистична⁹ манера бере гору в творчості поета, очевидним буде й посилення молитовного характеру його лірики” [41, с. 109-110].

Інтелектуальні зусилля й почуттєві імпульси критика, зумовлені “переживанням” лірики В. Стуса, приводять до підсумкової тези: “...перемістимо акцент з етичної площини (де місце вірі) на онтологічну, де і відбувається повсякчасне ставання, здійснення людини як істоти мислячої і духовної. Утривалена словом повсякчасна процесуальність цього дива і є, на нашу думку, головною суттю поезії В.Стуса, її пафосом, свідченням і мірилом її безсумнівної модерності... [Стус] зумів побачити й відбити у своєму слові обриси нового, безкінечного духовного простору, дарованого кожному як імовірність” [41, с. 118-119].

Зі сказаного випливає висновок: критика цього інтелектуала зростає на академічному ґрунті, її очікуваням об’єктом, безперечно, виступає освічений і начитаний реципієнт. Об’єктивний характер критичних рефлексій забезпечується широкою ерудицією автора, його вільним оперуванням теоріями й методологіями, логічністю викладу, баченням та витлумаченням парадоксальних колізій у художньому явищі. Натомість суб’єктивний – не менш важливий для розуміння їхнього змісту. Він забезпечений прагненням і готовністю разом із письменником “вчуватися”

⁹ Під “поетистичністю” Ю.Шерех розумів “непохопний духовний зміст лірики, що не піддається вичерпній понятійній ідентифікації і сигналізує про себе поетичним словом, на відміну від поетичності як словесно-літературної форми, що може доносити той зміст до реципієнта, а може (за відсутності даного змісту) й просто лишатися як завгодно значимим художнім відповідником цілком конкретного почуття, явища або тези” [41, с. 99].

в життя, міркувати й дискутувати про нього, не ховаючи свого емоційного ставлення до того суттєвого, що містить у собі художній твір. Можна сказати, що в критичному доробку В. Моренця інтелектуалізм увібрав у себе почуттєву культуру, завдяки чому смисли критики в пізньомодерну набули особистісно зорієнтованої глибини й значущості.

В. Моренець є автором ряду інших критичних студій та есе. Це “Дві ноти про Миколу Вінграновського”, “Диптих про Тараса Федюка”, “Прощання з ідеологічною вічністю (погляд на українську поезію 80-90-х років)”, “Слово, що випало з мовчання філософів (Київська школа поетів: Михайло Григорів)”. Літературно-критичні нариси “Архітектура світла” та “Хранитель променів і ожини (Микола Воробйов)” мають у собі виразний імпресіоністичний складник.

Якого б поетичного явища не торкалася думка науковця, наочним є трепетне ставлення до поезії як світу манливого, який відкриває себе назустріч цікавому читачу, але ніколи не зливається з його сприйняттям, належить усім і одразу нікому. З цього випливає принципове розподібнення літературознавцем творчо-поетичного й критичного акту: “...природне людське жадання раціонально прокоментувати поетичний твір, “переповісти” поетичну думку, що в принципі неможливо: вона є сама по собі, а все, що ми відносимо до розряду її коментарів, інтерпретацій і тлумачень, є іншим. Безумовно важливим, ба навіть абсолютно доконечним для історичного життя твору, але – іншим” [41, с. 9].

Із глибокого усвідомлення буттєвої природи поезії випливають міркування, характеристики, оцінки. Відкривається – по-людськи просто – естетика феноменального й зовсім нерационального в поезії М. Вінграновського: “Мазниці густо сплять, і кругло сплять колеса”. Так, це неправильно – це гарно” [41, с. 129]. Освітлено “потрясаючу, магічну перспективу ясних

талалаївських картин”: “Мамо, не плачте часто, / Приїду до вас весною, / Постоїмо біля щастя, / Як біля води швидкої” [41, с. 157]. Привітано Трансністрію Т.Федюка – “заобрійну і позачасову територію поетів-вигнанців” – “бережно, любовно, талановито виписаний екзистентний топос без чітких обрисів і хронологічного осердя, які й не потрібні, бо вся ця ойкумена (простір, земля, країна, історія, життєве середовище, подієвий ландшафт, – небесне тіло!) нікому і нічому не передовіряється. Автор і так знає, звідки вона починається і на чому приблизно завершується. А всім іншим – навіщо?” [41, с. 179] і т.д.

Критик, як бачимо, пише про те, що цікаво йому самому, цікаво настільки, що викликає багато запитань. Необов’язково ці останні будуть сформульовані в есе чи статті. Головне – вони викликають подив і бажання розуміти. Спробою свого розуміння критик і ділиться з читачами.

6. Урбаністична література як предмет модерної літературної критики

Назагал, коли йдеться про урбаністичну літературу, звертаються до художніх творів, що експлуатують міську тематику, проблематику, образність, несуть у собі модус існування й культурної рецепції індивіда, сформованого в місті. Літературно-критична рефлексія не як супровід до інтерпретації певного художнього твору, а як самостійний предмет вивчення урбаністичної культури опанована незрівнянно менше. Нашою метою тут є розкрити формування в модерній критичній свідомості типу, характеру, вектора розгортання інтерпретаційних кодів літературного поля урбаністики. Під *літературним полем*, слідом за П. Бурдьє, будемо розуміти “поле сил, що діють на кожного, хто заступає на нього, по-різному, залежно від зайнятої ним позиції... Водночас літературне поле є й полем конкурентної боротьби, спрямованої на консервацію чи

трансформацію цього поля сил” (Цитуємо з електронного ресурсу за адресою <http://novruslit.ru/library/?p=64>).

На думку П. Бурдьє, у літературному полі наука про мистецькі твори має розглядати не лише матеріальне, але й символічне виробництво – тобто виробництво цінності твору, – або, іншими словами, виробництво віри в цінність твору. У таке символічне виробництво включені не лише митці, але й інтелектуали та інтелектуальні середовища, в яких формується «публічна репутація» мистецького твору. Сюди належать критики, історики мистецтва, видавці, ...канонізуючі інстанції (салони, академії, журі конкурсів, відомі інтернет-сайти тощо).

Ім'я П.Бурдьє та його праця про літературне поле згадані не випадково. Саме цей інтелектуал в актуальній дотепер теоретичній студії назвав плідний для розуміння літературно-критичної динаміки шлях, на якому взаємодіють об'єктивні відносини між творами, письменниками, критиками, з одного боку, та між інтерпретаціями й вартостями, які здійснюються в ході цих відносин. Нижче наведено спробу досягнути літературне поле в його критичних модусах на конкретних прикладах критичного мислення.

6.1. Міф природи в урбаністичному просторі (студії Богдана Рубчака)

Про сина лемківського священика, який юнаком втрапив до Львова й зробив його географічним і смисловим центром зрілої поезії, Б. Рубчак написав прецікавий есей “Міти метаморфоз у поезії Антонича”. Цей виступ лежить в основі багатьох сучасних розвідок про поета. Критик повів мову про діалектику села й міста в Антонича-поета, артикулювавши ряд важливих нюансів проблематики народження модерного поета.

На першому місці в поезії Антонича відпочатку стоїть природа. Вона буяє своїм первісним неспокоєм і таємничістю. “Сповнений образів натхненної лемківської

природи, що змалку чарували його і назавжди проникли в найглибші і найтонші фібри його душі, цей заворожений, заслуханий в пісню трав і в пісню власного серця юнак цілком природно, майже інтуїтивно, ввів у свої твори міти метаморфоз” [53, с. 202]. Однак за всієї щільності зв’язку поета з природою, він – носій раціонального погляду, етики й естетики, які не зливаються з природою, а ніби збоку характеризують її “несучасність”. Природа марнотратна: її щедрі форми характеризуються як “безумні”, а багатство таким, що “призначене для мар”. У цих образах імпліковано відстань між поетовим “я” й природою – явище, котре звично пов’язується з впливом міста на *габітус* (система вироблених схильностей, первісні настанови, в межах яких формується соціальна практика індивіда) модерної людини. Але критик дивиться на нього в тривалій культурологічній діахронії й приходить до висновку, що людина чи не від самого початку несе в собі код відчуження (відстані, дистанції) від природи. В протиставленні себе їй, раціоналізації своєї позиції стосовно неї виявляється *природа людини* – і рустикальної, і модерної, – про яку повідомляють і міфи. Критик пише: “Де б людина не була, навіть у найглибших нетрях природи, вона завжди відчуватиме, що вона – непотріб, і що її присутність тільки заважає інстинктивним процесам проростань. Такий стан відчуження помітний зрештою і в стародавніх мітах: ні Клітія, ні Дафна¹⁰ не могли зійтись у справжнім, природнім коханні з богом, що – в ролі сонця – був серцем і джерелом усієї природи” [53, с. 209]. Безнадійність опановує людину пропорційно до того, як вона все більше віддаляється від “своїх коренів, від свого справжнього призначення”. Антонич створює поезію на ґрунті міфу, щоб осамітнена від початку людина відчула в його творах “безмежні життєдайні сили”,

¹⁰ Есей Рубчака починається переповіданням міфологічного сюжету про Клітію, перетворену Аполоном на соняшник за безмежну любов до нього, й Дафну, що стала лавром, не відповівши на любовний потяг до неї цього бога.

“вічну хвилиnnість існування”, такі важливі в плінї цивілізованого життя:

Вростем у землю, наче сосни
(лопоче лісу коругов).

Наллється в наші жили млосний
Рослинний сік – зелена кров.

Корінням вгрузнуть ноги в глину.

Долоні листям обростуть.

А бджоли до очей прилинуть

І мед, мов з квітів, питимуть.

Уже не кров – важка олія

В затвердлїх ядрах набряка.

Немов малина, спіє мрія

Солодка, пристрасна, п’янка.

У цю мрію повернути людині прасили буття вписане ставлення поета до села, що є в нього часткою природи (це видно в багатьох молодих творах Антонича, зокрема й у поемі “Елегія про перстень молодості”). Але ось поет прийшов до Львова. “Перед ним розкинулось велике місто, що жило своєрідним і незвичайним життям, цілком протилежним до життя джерельно-свіжої і джерельно-чистої гірської природи. Побут гамірної міської вулиці різко відрізнявся від казкового побуту лемківського села. Замість зелених стін кущів і віт, поет зустрів сірі мури; замість м’яких килимів молодї трави – одноманітний брук; замість із дитинства знайомї говірки лемків – жаргон львівського “люмпенпролетаріату”; замість мелодійної народної пісні на церковному майдані – туманний романс у закуреному кафе” [53, с. 214]. Антонич у цьому нововідкритому просторі швидко відчув і новий дух, для якого одразу знайшлися позитивні конотації в перших циклах львівських віршів.

Б. Рубчак спостерігає, що поет “або поверхово зв’язує його [місто] з всеохоплюючими мітами природи, або трактує його в собі і для себе, і створює йому окремиї, цілком уже міський міт”. Він наводить приклади різних типів міських

поетичних сюжетів у Антонича. В одних природа стає ландшафтним концептом:

Тече весна й бадьорі сажотруси,
Мов щиглі на дахах і мла зелена.
Дівчина, що кохає полісмена,
Співа на площі, де їй серце вкрав,
А капельмейстер кучерявих авт
Тримає в білих рукавичках кусень сонця...

В інших – місто, вже позбавлене традиційної поетичності (її ознаками служили тропи, римування), вибухає “високомайстерним верлібром” й аж ніби неоготичною мистецькою енергетикою:

Ледве запалиться світлом світання,
На вулиці хлопець у дірявих черевиках
Продає газети.
Вигукує:

- Японський міністр заповідає війну!

Місто – сонет з каміння, цегли й скла [53, с. 215].

Зрештою, з’являється й людина міста, яка конструює його міф, такий несхожий на міф природи:

Червоні куби мурів, кола жовтих площ, квадрати скверів.

Людино, думки циркулем відмірюй зорі і міста!

На брилі брила, коло в колі, вікна понад вікна й двері,
Стає на мідних сходах сонце, мов статуя золота.

Згодом Антонич-поет втрачає відчуття гармонії існування людини в місті. Б.Рубчак пише про втрату мирного співіснування *міста й підсвідомості людини*. “Поет починає щораз глибше переконуватись, що штучно створене місто шкодить справжньому людському існуванню” [53, с. 215].

Поглиблюючи цю критичну тезу, Б. Рубчак звертає увагу на метаморфозу еротичних мотивів поета, які, замість підносити щастя кохання, продовження себе в іншому, виражають “протест проти антилюдськості й антисексуальності міста”, бо це останнє породжує “порожню

сексуальність”, непродуктивну. Ось змуджені один одним коханці востаннє переживають статево близькість, щоб в екстазі прийняти смерть – “спалитися” – вчадіти від газу; одностатева любов, у якій “чесноти квіття” перетворюється на “простирадла плями”; купівля сексуального задоволення (“Мужчини в сивих пальтах із кишень виймають зорі / і платять їх паннам за п’ять хвилин кохання”) [53, с. 216]. Усе це вирок місту, винесений не лише свідомістю поета, а, справді, радше підсвідомістю людини, яка, хоч і живе в місті, але сприймає його як певне відхилення, хворобу свою й свого часу.

Тут на якийсь час залишимо тему поезії Антонича й подивимося, як критик, зобов’язаний великим американським містам своєю освітою, творчістю, професійною кар’єрою, вибудовує нарративну стратегію тези. Насамперед вона має відкривавчу цінність, оскільки есей містить у якості ілюстрацій невідомі й неопубліковані твори Антонича. Сама теза має чітку формальну (почастинну) й змістову структуру. Ця остання створює ясний сценарій: 1) генеральний концепт міфу означено паратекстуально (назва та епіграф до есею) й композиційно (есеї обрамлений міфологемами Аполона, Клітії, Дафні); 2) приділено увагу “міфотворчості” як основі всякої поезії й показано, що Антонич “був поет перш за все міфотворчий”; 3) розкрито домінування міфу первісної природи, її буяння та життєдайного божественного хаосу в поезії Антонича; 4) показано, що Антоничів ліричний герой прагне відійти від “плинності і безформності існування вічного чужинця” в місті, перетворившись “у конкретні форми природи, рослини” (знайдено аналогію в категоріях існування Е. Гартмана); 5) Антонич – це творець щасливого міфу українського села, який перемагає “неплідний”, деструктивний міф міста: місту / людині міста загрожує “зелений” апокаліпсис (“зелений потоп”); 6) міфічна зелена метаморфоза відкриває людині її власну сутність, істинні прагнення: “тому що її підсвідомість злучилась із збірною

підсвідомістю світу – з природою, вона може радіти тим новим спокоєм, тією новою рівновагою навіть у ворожих природі обставинах міста”; 7) “зелена метаморфоза” охоплює головні складові життя людини – кохання й мистецтво, – які стають “благословенною”, “інтимною частиною природи”; 8) думка про Велику Ідею, або Бога приступна вченим тільки в частковому вияві, а в поета вона явлена цілком у його творіннях, де Бог означає натхнення, спів душі, творчість; 10) людина, “відтята від природи цивілізацією”, не має надії на духовне життя: воно “зів’яне і вмере, як стеблина при тротуарнім бруку”; 9) Антонич – не імажиніст і не сюрреаліст, “він був геніальним спадкоємцем романтиків і символістів”, бо не втомлювався доводити своїми творами, що досягнення цивілізації завжди дрібніші і дріб’язковіші за “світ природи і підсвідомість”.

Складати сценарій певного критичного виступу важливо на початкових етапах опанування студентами зразків української літературної критики ХХ ст. Він вчить бачити перебіг думки літератора, поступову кристалізацію його критичної концепції, шлях інтерпретації художнього явища. Набувши такого досвіду, Ви поступово зможете відходити від еkleктичного переказування критичної тези, розрізняти етапи формування думки критика й не змішувати їх із власне характеристиками та оцінками творчості письменника, а згодом – бачити прорахунки критичної тези (наприклад, відсутність або розмитість ідеї критичного виступу, демагогію, повтор однієї й тієї ж думки, непослідовність викладу, суперечливе трактування одного й того ж самого художнього рішення, недоречні приклади з художніх творів, фактичні помилки тощо) й пропонувати конструктивний шлях їхнього подолання.

Приміром, у світлі сконструйованого сценарію есея Б. Рубчака на тлі загалом успішної критичної концепції в суперечність входять 6-та й 10-та позиції. Спочатку критик пише про “зелену метаморфозу” міста, коли у “ворожих

природі обставинах” людина зможе віднайти спокій і рівновагу, а потім твердить, що цивілізація цілком відриває людину від природи, прирікаючи її на духовну смерть. Рядок Антоничевої поезії “І жовті квіти – людські мізки в черепах, як в глеках”, наведений есеїстом у якості ілюстрації останнього міркування безнадії, очевидно, потребує іншого критичного супроводу, який би не руйнував цілісність тези.

Звідки ця непослідовність міркувань в есеї? Однієї відповіді немає. Критик міг непоборно піддатися естетичному впливові поезії, на якусь мить перестати позиціонувати себе як сторонню поетичному предмету свідомість, піти тим напрямом «творчого почування», який надав йому окремий поетичний образ, проігнорувати наукову логічність свого викладу. Не зайвим буде згадати, що Б.Рубчак сам у першу чергу високоталановитий Поет, який добре знає й уміє викликати потужну поетичну сугестію. Його творчість немислима поза модерністським контекстом з його психологічними екстремумами, гіпертрофією межових станів, естетизацією неунікності.

Критик міг прагнути застерегти сучасний йому урбанізований соціум від занадто легковажного ставлення до матері-природи й для цього «згустити барви» небезпеки відриву від неї.

Зрештою, помітно, як час від часу в есеї взаємонакладаються критичний та поетичний модули. Під час сприйняття есею часом важко вловити, де перебуває критик: у самому середовищі Антоничевої поезії чи поза ним, у той чи інший момент розмови про вірші він моделює намір поета написати саме так, а не інакше, чи висловлює своє ставлення до Антоничевого тексту як до доконаного літературного факту. І дати такому стану речей категоричну оцінку – добру чи погану – неможливо. Важливим, на нашу думку, є утвердження критиком такого інтерпретаційного підходу, коли поезія стає імпульсом до розмови про світ, спосіб життя, його переваги й небезпеки, про гуманітарний ландшафт

століття й нагадує людям про їхні витoki й шляхи. І в цьому унікальне й неперехідне значення критичних рефлексій Б. Рубчака.

Концепт міста з'являється в критичних працях Рубчака не один раз. У “Вирішальних зустрічах (Про творчість Богдана Нижанківського)” місто відчуте й інтелектуально артикульоване як категорія минулого – “вирішальна зустріч героя з минулим” [53, с. 292]. Місто позбавлене тягlosti, свого “вчора”, його реальність така ж пливка: “вона була, але вже немає” [53, с. 295], тому “минуле” в місті – це сон або навіть смерть. І в одному, і в другому випадку реальне поступається місцем ірреальному, яке показується в діалогах, ситуаціях, образності. Наприклад, критик наводить діалог у новелі “Я вернувся до свого міста”: “– Я вернувся. – Вернулися? Вітаю, вітаю! Яке враження? – Дивно. Весь час сипле рожевий пил. – Рожевий пил? – Так. Ви не бачите? – Це ви вернулись, а не я” [53, с. 295]. Вдало підібрана Б. Рубчаком літературна ілюстрація містить алюзію самотності людини – «вічного мандрівника», вказує на світ особистого переживання, без якого людина не може обійтися, й одразу іронізує з його дрібної частковості, запобігаючи суцільній містифікації світу.

У статті “Поезія антипоезії (загальні обриси поезії Юрія Тарнавського)” місто стає символом бунтарства, відкриття (критик відзначив революцію в українській поетичній мові, коли Ю. Тарнавський заговорив у збірці “Життя в місті” “новою українською мовою про речі цілком позаукраїнські, але проте не менш рідні” [53, с. 316]) й символом всесвіту [53, с. 313]. Зрештою, Б. Рубчак прокреслює діалектику ідеї міста в творчості Ю. Тарнавського, чого йому не давав зробити жоден інший художній матеріал: “Майже соціологічний протест проти *Життя в місті* замінюється [в “Споминах”] цілковитою осмозою міста в клітини власного, внутрішнього світу поетового. Так стається своєрідне заклинання жаху і міста, і

всесвіту, заперечення його конкретних стін. Від абсурдності зовнішнього міста, від його твердої конкретності – автор імігував у внутрішнє місто спогадів” [53, с. 321].

Важливо, що критик встановлює відповідність між формальним та екзистенційним профілем збірок: “Подорож від міста збірки *Життя в місті* до міста книжки *Спомини* відбулася цілком закономірно і ступенево, через синтаксичну вибагливість *Пополуднів у Покінсі* та образну вибагливість *Біографії*. Ніяких творчих зривів не було. Але коли взяти два протилежні міста цієї подорожі і поставити їх разом – яка між ними величезна різниця! Від стакатності речень до безконечного потоку сурядних і підрядних фраз, що гіпнотизують читача, немов тихо нашіптувана інкантація. Від чітко різьблених образів до складних спіраль асоціацій, що обертаються довкруги себе, знову і знову повертаючися до постійних лейтмотивів. Від струнких колонок вільного вірша до скомплікованих прозових абзаців. Від безпосереднього шокуванню образом до субтильного чарування образом. Від вертикальності до горизонтальності, від структури до потоку” [53, с. 321].

Місткість і точність критичних характеристик є результатом тривалого зацікавлення художніми творами, уведення їх до певної системи поглядів, які засвідчують тривалу вартість художнього явища. Недаремно Б. Рубчак завершує цю студію побажанням собі й читачам дочекатися, щоб нові опубліковані твори Ю. Гарнавського “влежалися” в сприйнятті кожного. Поза цим невидимим, індивідуальним для кожного читача процесом неможливо проблематизувати художнє явище, побачити його мистецьку перспективу, разом із автором пройти шлях оновлення свідомості: “Якщо читач не поставиться до цих творів з якнайбільшою увагою та прихильністю – для нього з двох елементів поетичного образу не створиться в хімії уяви якість третє, цілком нове, буття, а ці два елементи будуть неначе випадково поставлені один біля одного” [53, с. 320].

Усе це свідчить, що Б. Рубчакова літературна думка, безперечно, уособлює урбаністичний фокус критичного мислення. Проте наскільки він (фокус) може бути “чистим”, незалежним від попередньої традиції співвідносити людський і природний світ в якості вихідної настанови? Метакритичний розгляд есе про Антонича, де ми побачили, як критик збивається на безрефлексивний осуд міста слідом за поетом, доводить, що урбанізована свідомість імплікує в собі рустикальну складову.

6.2. Урбаністична тема критики Івана Дзюби

Предметна акцентуація міської тематики властива рецензіям І. Дзюби “Хроніка забутого міста” Юрія Щербака” та “Палітра “міської” повісті (Нотатки про творчість Ніни Бічуї)”. І в першому, і в другому випадку критик вказує на серйозну прогалину в українській культурі 60-х рр. ХХ ст., зумовлену “недостатністю “міського” елемента, “міського” чинника в багатьох ланках української культури, зокрема в літературі і особливо – в прозі” [15, с. 478]. Це схиляє його уважно розглядати нові з’явища літературної урбаністики. Водночас жанр рецензії за своїми аналітико-інтерпретаційними можливостями обмеженіший за статтю чи есе, він переслідує відмінні цілі. Завдання рецензії переважно полягає в інформуванні читачів про появу книжки й досвід першого знайомства з нею. Ширша літературна чи загалом культурна проблематика, як правило, в рецензії не заторкується, можливе її пунктирне прокреслення шляхом алюзій, побіжних зіставлень чи напозір принагідних зауважень. Наприклад, зацитоване тут міркування рецензента про недостатній розвиток “міської” тенденції української літератури (це в той час, коли вся Європа й Америка сформували урбаністичний дискурс своїх літератур у характеристичних зразках) не лише констатує факт начебто відсутності письменників відповідного характеру й рівня

таланту в Україні, а й метонімічно вказує на колоніальний статус української культури в СРСР, її неповноти, “домашньої вжитковості”, проти якої, як пам’ятаємо, українські інтелігенти виступили ще в 70-х рр. XIX ст.

Головна питома вага рецензії зумовлена міркуваннями критика про плюси й мінуси тематично новаторської “Хроніки забутого міста”. У підсумку, змодельований критиком творчий задум письменника виглядає як “ілюзія химерного історичного дійства”, “зчеплення билиць і небилиць..., історичних реалій і довірливих фантастичних конструкцій – викладене в найповажнішій (стилізованій!) літописній манері, за якою ховаються усміх, іронія, часом елементи пародії, і яка все-таки водночас хоче бути і всерйоз епічною, трохи навіть патетичною оповіддю, бо ж її предмет – історія в своїй величі та своїй мізерії” [15, с. 479]. (Таке судження теж не з розряду пересічних чи описових: тут і володіння рецензентом художнім і теоретико-літературним матеріалом, і талант оглядача, і філософічний підтекст). До досягнень Ю. Щербака критик відносить “густоту і впевненість” зображення побуту, багатство лексики і спеціальної термінології, “яка входить у вжиток міської молоді”, значні узагальнення (Ярополь – вся Україна), потужну фантазію.

Віддаючи належне схопленій митцем урбаністичній перспективі, І. Дзюба з професійною сумлінністю вказує на недоліки її конкретного втілення. Цим пояснюється використання виразів на кшталт “автор хоче” або “автор хотів”, “автор прагне”, “якщо ми правильно зрозуміли автора, то він хотів...”, “такий, мабуть, був “максимальний” задум – принаймні, його можна припустити” [15, с. 478-479]. Відтак критик мусить співвіднести твір Ю. Щербака як те, що “хотів” сказати автор, і текст “Хроніки” – те, що сприймає читач. До “недосягнень”, що відкриваються під час читання – одноплосинна (“неметафорична”) реконструкція минулого, тривіальне використання історичних прецедентів,

“раціоналістична фантазія, що постає швидше з з умоглядної придумки, ніж з розкошування чуттєвої і пластичної уяви”, використання штампів та кліше, поверхове охоплення теми, дисгармонійне поєднання стилізованого та стандартизованого викладу, немотивовані зміни оповідацького фокусу.

Висновок рецензії виглядає скороченим, оскільки обмежує розглянуті критиком питання художності “Хроніки” тільки міркуванням про необхідність для письменника серйозніше ставитися до завдання стилізувати минуле.

Праця про Н. Бічую, хоч і надрукована в першому томі робіт І. Дзюби в розділі “Рецензії. Передмови”, має характерний для літературного портрету зміст. Гадаємо, доречно було б схарактеризувати “Палітру “міської” повісті” саме як начерк літературного портрету. Він характеризується, порівняно з попередньою рецензією, більшим обсягом, досить виразним емоційним тоном (втіха від відкриття таланту), зосередженням на гуманістичному ядрі творчості Н. Бічуї, апеляцією до вічних питань людини від дитинства. Характерною рисою таланту Н. Бічуї критик назвав делікатність проникнення письменниці в натуру людини (“будні людської душі”).

До здобутків критичного мислення в цій праці слід зарахувати вміння робити огляд творчості, окреслювати поетологічну й змістову квінтесенцію окремих творів. Це стосується повістей “Килим на три квітки”, “Ковалі і карбівничі”, “Репетиція”, оповідань “Буєсть Митуси”, “Сотворення тайни”, “Дрогобицький звіздар”. Про глибоке осягнення творів, бачення їх у більш широкому життєвому контексті свідчить метафоричний, але від того не менш точний висновок І. Дзюби: “...коли бачиш неабияку формальну “енергоозброєність” повістярки, арсенал її засобів та прийомів, що виглядають у її руках досить звичними, впокоренимими.., то залишеться враження, що художні конструкції Н. Бічуї змайстровані “на виріст”, що вони здатні витримати більший, вагоміший зміст” [15, с. 572]. Це справді

вузловий фрагмент нарису, оскільки згодом автор повертається до нього і пояснює свою думку: “хотілося б, щоб письменниця долала відчутну поки що дисгармонію між формальним умінням і обсягом духу, гіпертрофію, перевагу форми, арсеналу формальних прийомів та засобів – над вагою висловлюваного” [15, с. 573]. Подібні побажальні висновки в критичних працях – річ важка й з’являється в результаті серйозного осмислення “тематичних горизонтів” письменниці та “перспектив заглиблення” в них. Урбаністичні твори Н. Бічуї мають тривале культурно-історичне й історико-літературне значення, а рецензія окреслила їхні важливі (у тому числі й ціннісні) риси, завдяки яким і оформилися пізніше ці значення.

У доробку І. Дзюби урбаністична тема звучить комплексно, вона зумовлена постійною увагою інтелектуала до сучасного світу, у якому місто визначає життя модерної людини.

**Завдання для самостійної роботи
при підготовці до практичних занять
та контрольних модульних робіт**

Практичне заняття № 1

**ЛІТЕРАТУРНИЙ КРИТИЦИЗМ ТА ЛІТЕРАТУРНА
КРИТИКА В УКРАЇНІ 10-40-х рр. ХІХ століття**

План:

1. Періодизація української літературної критики.
2. Періодика першої третини ХІХ століття, її значення для літературної критики. Перші спроби осмислення її суті.
3. Взаємодія і зміна літературних напрямів як чинник літературної критики. Елементи літературної критики в “Руській трійці”.
4. Роль Г. Квітки-Основ'яненка в розвитку критичної свідомості української літератури.
5. Внесок харківської школи романтиків у розвиток української літературної критики. Критичні погляди М. Костомарова.

Література:

1. Гром'як Р. Історія української літературної критики / Роман Гром'як. –Тернопіль: “Підручники & посібники”, 1999. – 224 с.
2. Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія: У 3 кн. –К. : Либідь, 1996-1998. – Кн. 1[Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.litmisto.org.ua>.– Заголовок з екрана.
3. Шкандрій М. В обіймах імперії : Російська і українська літератури новітньої доби / Мирослав Шкандрій. – К.: Факт. – С. 208-219.

Вказівки для підготовки:

1. Опрацювати відповідні параграфи посібника Р. Гром'яка (див. на сайті кафедри української літератури та методики її викладання).
2. За названою хрестоматією (дивись названий електронний ресурс) опрацювати статті Розумника Гонорського (“От издателей”, “Сочинения Акима Нахимова”), В.Масловича (“Несколько слов об одном из “Двух опытов в словесности”), П. Гулака-Артемовського (усі наявні в хрестоматії), І. Срезневського (“Несколько замечаний о критике”), Г. Квітки-Основ'яненка (“Супліка до пана іздателя”, [Письмо к издателем “Русского вестника”], уривки з листів Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки (“Малороссийские повести, рассказанные Грицьком Основьяненком”), членів “Руської трійці” (на вибір), М. Костомарова (“Обзор починений, писанных на малороссийском языке”, “Кобзарь Тараса Шевченко. 1860”, “Народні оповідання” Марка Вовчка”).
Бути готовими характеризувати проблематику та актуальні для авторів критерії критики.
3. Складіть у тезах план названого розділу монографії М. Шкандрія (див. на сайті кафедри). Будьте готові зробити усне повідомлення за складеним планом.

Практичне заняття № 2

ПАНТЕЛЕЙМОН КУЛІШ – УКРАЇНСЬКИЙ ПРОФЕСІЙНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ КРИТИК

План:

1. М. Драгоманов, І. Франко, М. Коцюбинський, С. Єфремов, М. Зеров, В. Петров, Ю. Шерех, Є. Маланюк та інші про роль П. Куліша в українському письменстві та критиці.
2. Роль журналу “Основа” в утвердженні й розробці теоретичних засад літературної критики. Проект П. Куліша “Записки про Південну Русь”.

3. Стаття “Характер та завдання української критики” як своєрідне узагальнення художньої, культурологічної, літературно-критичної діяльності П. Куліша. “Об отношении малороссийской словесности к общерусской”.
4. Кулішеві підходи до аналізу й оцінки українського письменства. Статті “Простонародность в украинской словесности”, “Перегляд українських книжок”, “Передне слово до громади. Погляд на українську словесність”.
5. Творчість Т. Шевченка як ферментуючий фактор критичної думки і зміни критеріїв оцінки художніх явищ. П. Куліш і Т. Шевченко.

Література:

1. Гром'як Р. Історія української літературної критики / Роман Гром'як. –Тернопіль: «Підручники & посібники», 1999. – 224 с.
2. Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія: У 3 кн. –К. : Либідь, 1996-1998. – Кн. 1[Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.litmisto.org.ua>.– Заголовок з екрана.
3. Шкандрій М. В обіймах імперії : Російська і українська літератури новітньої доби / Мирослав Шкандрій. – К.: Факт. – С. 219-236.
4. Мазуркевич О. П. Куліш в оцінці М. Коцюбинського // Рідна школа. – 1996. – № 9.
5. Маланюк Є. В Кулішеві річницю // Дивослово. – 1994. – № 8.
6. Наукові читання присвячені П. Кулішу // СіЧ. – 1995. – № 5-6.
7. Нахлік Є. Проблема “Україна – Захід” в інтерпретації П. Куліша // Сучасність. –1997. – № 6.
8. Нахлік Є. Українсько-російська двомовність у творчості П. Куліша // Вітчизна. –1997. – № 6.
9. Погрібний А. Класики не зовсім за підручником. – К., 2000.

10. Скрипник М. П. Куліш як речник консервативної духовної традиції в Україні // Сучасність. –2003. – № 5.
11. Федорук О. “Осно́в’янський” період діяльності Куліша... // Мандрівець. – 2000. – № 3-4.

Вказівки до підготовки:

1. Опрацюйте відповідні параграфи посібника й рекомендовану літературу. Будьте готові усно відповідати на питання плану практичного заняття.
2. Опрацюйте статті П. Куліша, названі в плані. У зошитах запишіть план цих статей, проблематику, перерахуйте актуальні для автора критерії критики та критерії оцінки книжок.
3. Порівняйте оцінки творчості І. Котляревського, що дали їй М. Костомаров і П. Куліш. Випишіть характеристики “Енеїди” від Ю. Андруховича, В. Неборака, В. Шевчука (матеріал на сайті кафедри). Зробіть висновок про критерії оцінки художнього твору, якими послуговуються ці критики.
4. На основі відомого вам з «Історії української літератури» та матеріалу монографії М. Шкандрія запишіть тези про роль і значення феномена Т. Шевченка для розвитку критичної свідомості української літератури.

Практичне заняття № 3

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИЙ ДОРОБОК І. ФРАНКА

План:

1. Стан української культури в 70-90-х років XIX ст. Роль М. Драгоманова в розвитку української літератури. Проблематика й перебіг літературної дискусії 1873 – 1878 років.
2. Етапи світоглядної еволюції І. Франка. Перші праці естетичного та літературно-критичного спрямування (“Поезія

та її становисько в наших временах. Студіум естетичний”, “Література, її завдання та найважливіші ціхи” тощо).

3. Вітчизняний літературний процес в оцінці І.Франка (“Слово про критику (наша белетристика)”, “Старе й нове в сучасній українській літературі”, “Принципи і безпринципність”, “Маніфест “Молодої музи”, “Привезено зілля з трьох гір на весілля”, “Давнє і нове” тощо).

4. Естетичний трактат “Із секретів поетичної творчості” в теорії літературної критики.

5. Національна домінанта зрілого критицизму І.Франка (“Що таке поступ?”, “Поza межами можливого”, “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах”).

Література:

1. Гром’як Р. Історія української літературної критики / Роман Гром’як. –Тернопіль: “Підручники & посібники”, 1999. – 224 с.

2. Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія: У 3 кн. –К. : Либідь, 1996-1998. – Кн. 2

3. Євшан М. Мих. Драгоманів як літературний критик / Микола Євшан // Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. – С. 64-70.

4. Луцишин О. Літературне покоління у науково-критичному потрактуванні І. Франка // Дивослово. – 1997. – № 3.

5. Мельник Я. З останнього десятиліття Івана Франка. – Л., 1999.

6. Салига Т. І. Франко. Погляд із третього тисячоліття // Науковий світ. – 2001. – № 12.

7. Федченко П. «Апостольські» послання М. Драгоманова // СіЧ. – 1998. – № 7.

8. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. – Т. 31, 34, 35 (названі в плані праці) або ці статті за будь-яким іншим виданням.

Вказівки до підготовки:

1. Опрацювати відповідні параграфи посібника Р. Гром'яка та рекомендовану літературу.
2. На основі монографії Я. Мельник зробити повідомлення про роль М. Драгоманова в житті І. Франка.
3. Дайте своє розуміння «наукового реалізму».
4. Перерахуйте етапи світоглядної еволюції І. Франка й схарактеризуйте особливості кожного.
5. Зробіть висновок про те, що обстоює І. Франко в роботах “Маніфест “Молодої музи” й “Привезено зілля з трьох гір на весілля”.
6. Випишіть головний висновок, зроблений І. Франком у трактаті “Із секретів поетичної творчості”, а також письмово перерахуйте тези й аргументи, що висуває автор, підводячи читача до цього висновку.

Практичне заняття № 4

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИЙ ДОРОБОК РАНЬОГО УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ: М.ЄВШАН, ЛЕСЯ УКРАЇНКА

План:

1. Роль “Української хати” в формуванні критичного канону українського модернізму.
2. Контекст сучасності в інтерпретації М. Євшаном феномена Шевченка (“Шевченко і ми”, “Тарас Шевченко”, “Шевченко і Куліш”).
3. Сучасний літературний процес в критичному осмисленні М.Євшана (“Поезія безсилля”, “Пісня про Мойсея (Студія над твором І. Франка)”, “Куди ми прийшли?”).
4. Метакритичні студії М. Євшана (“Листи з Галичини. II.Зразок літературної критики”, “Антін Крушельницький. Літературно-критичні нариси”, “Добролюбов і його критична школа”).

5. Неоромантизм у художній і критичній спадщині (“Малорусские писатели на Буковине”, “Новейшая общественная драма”, “[Володимир Винниченко]”).

Література:

1. Гром'як Р. Історія української літературної критики / Роман Гром'як. – Тернопіль, 1999.
2. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. (книжка є в бібліотеці ім. М. Горького).
3. Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія: У 3 кн. – К., 1998. – Кн. 2.
4. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999. – С. 127-162.

Вказівки до підготовки:

1. Опрацюйте відповідні параграфи посібника й названі критичні праці.
2. Зверніть окрему увагу на літературну характеристику “Тарас Шевченко”. Знайдіть полемічні тези, поміркуйте над тим, як полемічність і тенденційність у літературній критиці слугують актуалізації сучасних смислів і орієнтирів літературного процесу.
3. Прокоментуйте переваги й недоліки метакритичних виступів М.Євшана.
4. Перерахуйте риси неоромантизму й поясніть, як вони відбиваються в критичних студіях Лесі Українки.

Практичне заняття № 5

ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА ЯК СУСПІЛЬНЕ ЯВИЩЕ ТА НАВЧАЛЬНА ДИСЦИПЛІНА В ХХ СТОЛІТТІ

План:

1. Визначення літературної критики. Завдання, функції, предмет, об'єкт. Літературно-критичні жанри.

2. Спільні та відмінні риси літературознавства та літературної критики.
3. Поняття методу критики. Рівні методу. Перерахуйте відомі Вам класифікації методів літературної критики.
4. Опрацюйте та законспекуйте розділи монографії В. Брюховецького “Специфіка літературно-критичної діяльності” (К., 1986) “Психологічні основи” (С.80-121), “Гносеологічні можливості і функції” (С. 122-140). Зробіть висновки про ці аспекти природи літературної критики.
5. Із критичних виступів, опублікованих останнім часом (3-4 останні роки) в часописах „Критика”, „Кур’єр Кривбасу”, газетах „Літературна Україна”, “Українська літературна газета” випишіть приклади застосування критичної образності й прокоментуйте її відповідність перерахованим у лекції рисам.

Література:

1. Баранов В., Бочаров А., Суровцев Ю. Літературно-художественная критика. – М., 1982.
2. Борев Ю. Роль літературної критики в художественном процесі. – М., 1979.
3. Бочаров А. Жанри літературно-художественної критики. Лекції. – М., 1982.
4. Брюховецький В. Критика в сучасному літературному процесі. – К., 1986.
5. Бурляй Ю. Основи літературно-художньої критики. – К., 1985 (С.5-73, 107-162).
6. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник. – К., 2001.
7. Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997.

Вказівки до підготовки:

1. Принесіть на заняття приклади критичних виступів різних жанрів. Обґрунтуйте жанрові ознаки анотації, рецензії, огляду, проблемної статті тощо.

2. Поясніть, як Ви розумієте метод літературної критики та його рівні.

Практичне заняття № 6
ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА СПАДЩИНА
“РОЗСТРІЛЯНОГО ВІДРОДЖЕННЯ”

План:

1. Українська літературна ситуація 20-х рр. ХХ століття (характеристика критичної платформи організацій).
2. Літературно-мистецька та критична періодика: стан, характер, проблематика.
3. Літературна дискусія 1925 – 1928 рр.: основні питання, хід, наслідки.
4. Особливості критичного стилю М. Хвильового.
5. Критичні студії М. Зерова-неокласика.

Література:

1. Баган О. Місія неокласики / Олег Баган // Зеров М. Українське письменство ХІХ століття. Від Куліша до Винниченка: Лекції, нариси, статті. – Дрогобич: Відродження, 2007. – С. 545-564. (Режим доступу до електронного ресурсу: <http://www.vidrodzhenia.org.ua/zerov.htm>).
2. Зеров М. До джерел [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.utoronto.ca/elul/history/Zerov/Zerov-Do-dzherel.pdf> <http://www.utoronto.ca/elul/history/Zerov/Zerov-Do-dzherel.pdf> - Назва з екрана. (статті “Поезія Олеся і спроба нового її трактування”, “Літературний шлях Максима Рильського”, “І. Європа — Просвіта — Освіта — Лікнеп”, “ІІ. Євразійський ренесанс і пошехонські сосни”, “ІІІ. “Зміцнена позиція””)
3. Шерех Ю. Літ Ікара / Юрій Шерех // Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т. 2. – Харків: Фоліо, 1998. – С. 136-184.

Вказівки до підготовки:

1. Складіть план статті О.Багана у тезах.
2. Прочитайте кілька памфлетів М.Хвильового (“Листи до літературної молоді”: “Про “сатану в бочці”, або про графоманів, спекулянтів та інших “просвітян”, “Про Коперніка з Фрауенбургу, або абетка азійського ренесансу в мистецтві” (доступні в 4-томному виданні творів М.Хвильового, а також на сайтах “Літературне місто”, “Український центр” та інших). Поясніть їхні ідеї, стиль, роль у літературній дискусії, спираючись на студію Ю. Шереха «Літ Ікара».

Практичне заняття № 7

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИЙ АСПЕКТ ДІЯЛЬНОСТІ “ШІСТДЕСЯТНИКІВ” (перше заняття)

План:

1. Стан і характер громадсько-культурного життя в кінці 50-х та в 60-х роках ХХ ст.
2. Літературна критика І.О. Світличного (“Письменник і критик... А читач?”), “Напередодні історико-літературного синтезу”, “Коментар критичний до коментаря наукового”, “Боги і наволоч” та інші).
3. Літературні портрети І. Дзюби: критичний ракурс, жанрові особливості, прикмети стилю.

Практичне заняття № 8

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИЙ АСПЕКТ ДІЯЛЬНОСТІ “ШІСТДЕСЯТНИКІВ” (друге заняття)

План:

1. Літературні дискусії 60-х років минулого століття.
2. Студії В.Дончика про вітчизняний літературний процес.
3. Риси критичного стилю М.Ільницького.
4. “Шістдесятництво” як феномен національного життя.

Література:

1. Гундорова Т. Методологічний тиск // Критика. – 2002 (грудень). – ч. 12 (62)
2. Дзюба І. З криниці літ : У 3 т. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006-2007. – Т. 3. Літературні портрети., 2007. – 880 с. (“Василь Симоненко”, “Ліна Костенко”, “Микола Вінграновський”, “Народжуйте себе допоки світу...” (Іван Драч)”, спогад “Душа, розпластана на пласі” (І.Світличний)”).
3. Дончик В. З потоку літ і літпотуку . – К. : СтилоС, 2003 . – 556 с. (книжка наявна в бібліотеці імені М.Горького).
4. Іван Дзюба очима шістдесятників (Є. Сверстюк, М. Коцюбинська, ...) // СіЧ. – 2001. – № 7.
5. Ільницький М. На перехрестях віку : у 3-х кн. / М. М. Ільницький. – К. : Києво-Могилянська академія, 2008 (книжка наявна в бібліотеці імені М.Горького).
6. Наєнко М. Історія українського літературознавства. – К. : Академія, 2001. – С. 266-314.
7. Павлишин М. Явище і норма: Іван Дзюба – критик // Дзюба І. З криниці літ : У 3 т. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – Т. 1. – С. 7-35 (книжка наявна в бібліотеці імені М.Горького).
8. Світличний І. Серце для куль і для рим: Поезії; Поет. переклади; Літ.-крит. ст. - К.: Рад. письменник, 1990. – 581 с.
9. Світличний І. О. З живучого племені Дон Кіхотів / І. О. Світличний, Н. О. Світлична ; уклад.: О. І Неживий, М. Х. Коцюбинська . – К. : Грамота, 2008 . – 816 с.

Вказівки до підготовки:

1. Опрацюйте названу літературу.
2. Зі статті М. Павлишина випишіть риси критичного силю І.Дзюби та знайдіть ілюстрації до них у статтях І. Дзюби.
3. Схарактеризуйте сатиричний аспект критичних фейлетонів І. Світличного.

4. Схарактеризуйте проблематику критичних виступів В. Дончика.
5. Проаналізуйте науково-літературознавчий і суб'єктивно-критичний аспекти праць М. Ільницького.

Практичне заняття № 9
ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА 40-50-х РОКІВ ХХ
СТОЛІТТЯ В ЕМІГРАЦІЇ
(перше заняття)

План:

1. Дискусії про перспективи й напрямки розвитку української літератури в МУРі.
2. Ю. Шерех – ініціатор та ентузіаст літературно-мистецької дійсності в еміграції.
3. Проблематика літературно-критичних праць Ю. Шереха (“Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі?”, “Шоста симфонія Миколи Куліша”, “Людина і люди (“Місто” Валеріана Підмогильного)”, “Трунок і трутизна (Про “Палімпсести” Василя Стуса)”).
4. Характерні особливості стилю та викладу критичних праць Ю. Шереха. Інтелектуалізм як прикмета урбаністичної критики.

Література:

1. МУР. Збірники літературно-мистецької проблематики. Зб. 1 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://homes.chass.utoronto.ca/~tarn/courses/1412-read.html> (виступи Віктора Бера, І.Багряного, О.Грицяя, Ю.Шереха).
2. Шерех Ю. МУР і я в МУРі // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : У 3 т. / Юрій Шерех. – Т. 2. – Х.: Фоліо, 1998. – С. 296-323 (також критичні статті, названі в плані за цим та іншими виданнями).
3. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К., 1999. – С. 279-322.

Вказівки до підготовки:

1. Опрацюйте рекомендовану літературу, щоб бути готовими відповідати на питання плану.
2. У виступах, надрукованих у Збірнику МУРУ, знайдіть та випишіть спільні погляди та принципові розходження в баченні перспектив розвитку української літератури.
3. Випишіть риси критичного стилю Ю. Шереха.
4. Зробіть повідомлення про перебування Ю. Шереха в Німеччині та участь в організації МУРУ.

Практичне заняття № 10
ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА 40-50-х РОКІВ ХХ
СТОЛІТТЯ В ЕМІГРАЦІЇ
(друге заняття)

План:

1. Поняття мікроісторії української літературної критики на прикладі Ю. Лавріненка.
2. Діяльність Ю. Лавріненка в “Українській літературній газеті”.
3. Жанр силвети в літературно-критичному доробку Ю. Лавріненка (антологія “Розстріяне відродження”).
4. Метакритичні студії Г. Костюка (“Михайло Драгоманів і українська літературна критика”, “На шляху до верховин (Юрій Шевельов-Шерех як літературний критик)”, “Піднятися вище і літати швидше (Іван Світличний як літературний критик)”) і про нього (Баштова Н. “Критик-гуманіст”).
4. Урбаністична складова критичної студії Б. Рубчака «Поезія антипоезії».

Література:

1. Костюк Ю. Літературно-мистецькі перехрестя (паралелі) / Григорій Костюк. – Вашингтон-Київ, 2002. – 416 с. (названі статті).

2. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження / Юрій Лавріненко. – К. : Смолоскип, 2003 . – 984с. (критичні сильвети).
3. Рубчак Б. Міти метаморфоз, або Пошуки доброго світу / Богдан Рубчак. – Л. : ЛА “Піраміда”, 2012. (названі статті).
3. Шестопалова Т.П. На шляхах синтези думки (теоретичні засновки спадщини Юрія Лавріненка) / Т.П.Шестопалова. – Луганськ, 2010. – С. 112-112, 180-198.

Вказівки до підготовки:

1. Опрацюйте рекомендовану літературу.
- 2.Оберіть кілька сильвет і проаналізуйте їхні жанрові характеристики, у зошитах запишіть побачені вами риси жанру та ілюстрації з текстів Ю. Лавріненка (орієнтуйтеся на аналіз сильвет у посібнику й монографії “На шляхах синтези думки”).
3. Знайдіть інформацію про українські періодичні видання з назвою «Українська літературна газета» (де й коли видавалися). Які ви знаєте ще періодичні видання літературно-мистецької україніки в Україні та за її межами?
4. Пригадайте, як Г. Костюк пов’язаний із Луганськом. Знайдіть один-два цікавих факти життєвої й культурної біографії Г. Костюка за книгою “Зустрічі і прощання”.

Практичне заняття № 11

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА 70-80-х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

План:

1. Стан і динаміка літературно-критичної дійсності в 70-80-х рр. XX століття.
2. Проблематика критичних праць В. Стуса.
3. Літературні портрети В. Моренця “Володимир Сосюра”, “Борис Олійник”.

4. Актуалізація питання про рустикальний і модерний типи поезії в критиці 80-х років ХХ століття.

Література:

1. Моренець В.П. Володимир Сосюра / В.П.Моренець. – К., 1988.
2. Моренець В.П. Борис Олійник / В.П.Моренець. – К., 1989.
3. Стус В. Феномен доби (Сходження на Голгофу слави) / Василь Стус. – К., 1993.

Вказівки до підготовки:

1. Розгляньте композицію нарисів В. Моренця, на прикладі його книжок розкажіть про спосіб створення літературних портретів.
2. Уважно прочитайте розділ “Де сходяться земля і небо...” з нарису “Борис Олійник”, розкажіть про обраний критиком спосіб аналізу художності.
3. Розкрийте символіку назви студії “Феномен доби (Сходження на Голгофу слави)”, з тексту доберіть необхідні аргументи та ілюстрації.

Практичне заняття № 12

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА 90-х – 2000-х РОКІВ

План:

1. Причини й прояви зміни критичної парадигми літератури в означений час.
2. Літературно-художня критика, її представники та друковані осередки. Есеїзм як одна з прикмет сучасного критичного стилю.
3. Наукова критика, перспективи розвитку (напрацювання О. Забужко, Т. Гундорової, Н. Зборовської та ін.)

4. Характеристика матеріалів літературних сайтів (“Літакцент”, “Читомо”, “Буквоїд”). Аналіз критичних матеріалів.

Література:

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / За ред. М.Зубрицької. – Л., 1996.
 2. Зборовська Н. Літературний процес і завдання критики / Ніла Зборовська // СіЧ. – 2004. – № 4.
 3. Фізер І. До джерел кризи сучасної критики / Іван Фізер // Сучасність. – 2000. – № 3.
 4. Фізер І. Критика літературна / Іван Фізер // Сучасність. – 2000. – № 6.
- Шумейко Т. І мертві, і живі, й напівнароджені // Критика. – 2001 (липень-серпень).
5. Матеріали сайтів “Буквоїд”, “Літакцент”, “Читомо”.

Практичне заняття № 13

ГОЛОВНІ КОНЦЕПТИ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ ХІХ СТОЛІТТЯ

План:

1. Концепт мови в критичних працях В. Масловича, Є. Гребінки, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша.
2. Концепт характеру в роботах М. Костомарова.
3. Антиколоніальні ідеї в феномені Т. Шевченка.
4. Концепт “літератури для домашнього вжитку” в роботі М. Драгоманова про “чотири літератури” та в літературній дискусії 1873-1878 рр.
5. Концепти реалізму, нації, психологізму та естетизму в критичному мисленні І. Франка.

Вказівки до підготовки:

1. На основі опрацьованих критичних джерел та метакритичних студій підготуйте обговорення питань плану в мінігрупах (4-5 студентів).
2. Повторіть вивчене на попередніх практичних заняттях. Будьте готові до аудіювання відомих вам критичних праць.
3. Самостійно знайдіть у літературно-критичних працях дві три ідеї, що перейшли з XIX століття у XX-е.

Практичне заняття № 14
ГОЛОВНІ КОНЦЕПТИ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ
XX СТОЛІТТЯ

План:

1. Концепт національної літератури в літературно-критичній спадщині М. Євшана.
2. Концепти модернізму та неоромантизму в розробці Лесі Українки-критика.
3. Проблема урбаністичної свідомості української літературної критики XX століття. Кореляція понять “рустикальний” / “модерний”.
4. Концепти європеїзму, азіатського ренесансу, романтики вітаїзму, розстріляного відродження.
5. Інтелектуалізм критичного мислення в XX столітті.
6. Філософські аспекти літературної критики.
7. Психоаналіз та міфокритика в сучасних літературних студіях.

Вказівки до підготовки:

1. На основі опрацьованих критичних джерел та метакритичних студій підготуйте обговорення питань плану в мінігрупах (4-5 студентів).
2. Повторіть вивчене на попередніх практичних заняттях. Будьте готові до аудіювання відомих вам критичних праць.

3. Підготуйте словник із 10-20 понять, визначення яких ви дізналися або поглибили для себе в курсі історії української літературної критики.

Практичне заняття № 15
**ЗАХИСТ ІНДИВІДУАЛЬНИХ ПОШУКОВО-
НАВЧАЛЬНИХ ПРОЕКТІВ З ІУЛК**

Вказівки до підготовки:

1. З переліку тем для самостійної роботи оберіть одну й підготуйте повідомлення на 5 хвилин, використавши кілька науково-критичних джерел.
2. У своєму виступі визначте головні факти, судження, оцінки. Подумайте, як краще наголосити ці моменти (зробити їх наочними) під час виступу на практичному занятті. Забезпечте свій виступ необхідною наочністю й ефективно застосуйте її.
3. Продумайте кілька можливих питань до виступів своїх одногрупників.

Теми для самостійної роботи студентів

1. Формування критичної свідомості української літератури в зверненнях та епістолярії Г. Квітки-Основ'яненка.
3. Розмаїття критичних інтерпретацій “Енеїди” І. Котляревського.
2. Критична рецепція феномена Т. Шевченка в діяльності П. Куліша.
3. “Хутірська філософія” П. Куліша.
4. Основні положення теорії критики І. Франка.
5. Шевченкознавчі студії І. Франка.
6. Головні концепти статей І. Франка “Література, її завдання і найважливіші ціхи” та “Старе й нове в сучасній українській літературі”.

7. Неоромантична ідея в літературно-критичних працях Лесі Українки.
8. Шевченкознавча тема М. Євшана.
9. Літературно-критичні нариси М. Зерова “До джерел”.
10. Ю. Меженко-літературний критик.
11. Літературно-критичні нариси А. Ніковського.
12. Сучасні підходи до вивчення літературної дискусії 1925-1928 рр.
13. Памфлети М. Хвильового: проблематика, стиль, засоби виразності.
14. Літературна критика доби проголошення соціалістичного реалізму (30-і рр. ХХ ст.).
15. Мистецький Український Рух.
16. Ю. Шерех – літературний критик.
17. Ю. Лавріненко – літературний критик.
18. Г. Костюк – літературний критик.
19. Б. Рубчак – літературний критик.
20. Урбаністична тема літературної критики в еміграції та діаспорі.
21. Літературні портрети І. Дзюби.
22. Критична свідомість І. Світличного.
23. Міжнаціональний компонент літературної критики М. Ільницького.
24. Літературно-критичні праці В. Стуса.
25. Літературні портрети письменників В. Моренця.
26. Урбаністична тема української літературної критики 60-80-х рр. ХХ століття.
27. Особистий топ-10: українські художні твори, які раджу прочитати сучасникам.
28. Презентація доробку літературного критика, чий погляд й оцінки мені близькі.

Підготовка до контрольних модульних робіт

1. **КМР № 1** має тему **“Зародження й формування літературного критичтицизму на українських територіях у XIX столітті”**. Вона буде проведена у формі письмової контрольної роботи за 15 варіантами. Кожен варіант складатиметься з двох питань. Перше питання покликане виявити знання студентами першоджерел (критичні праці, які зазначені в планах практичних занять). Друге питання – оглядове – має на меті оцінити вміння студентів узагальнювати вивчений критичний матеріал (приміром, “Періодизація української літературної критики”, “Літературна дискусія 1873-1878 рр., роль М. Драгоманова в ній”, “Позитивістський етап розвитку критичної свідомості І.Франка” тощо).

2. **КМР № 2** має тему **“Здобутки української літературної критики в XX столітті”**. Форма проведення – аналогічна першій.

Перелік оглядових питань для КМР №1, №2

1. Літературна критика. Предмет, завдання, функції. Метод літературної критики.
2. Зв'язок літературної критики з іншими дисциплінами та науками. Предмет історії літературної критики.
3. Періодизація української літературної критики. Українські альманахи і періодика 40-х років XIX століття.
4. Харківська школа романтиків в історії української літературної критики. М. Костомаров-критик.
5. Творчість Т. Шевченка як ферментуючий чинник української критичної думки.
6. Діяльність П. Куліша-літературного критика.
7. Валусьський циркулярі зміна форм літературно-критичної діяльності українців.

8. Роль М. Драгоманова в літературній критиці.
9. Позитивістський етап світоглядної еволюції І. Франка.
10. Національно-психологічний етап світоглядної еволюції І. Франка.
11. Літературна дискусія 1873 – 1878 рр.
12. Літературно-критична думка на межі XIX – XX століть (Леся Українка, В. Стефаник, М. Коцюбинський, П. Грабовський, Б. Грінченко).
13. Соціальна заангажованість літературної критики П. Грабовського.
14. Б. Грінченко – літературний критик (характеристика критичної позиції, статті, участь у дискусіях).
15. Головні здобутки української літературної критики в 40-90-х рр. XIX століття.
16. Роль журналу “Українська хата” в становленні модерністської літературної критики. Загальна характеристика діяльності М. Євшана.
17. Літературна дискусія 1925 – 1928 рр. М. Хвильовий та його критична спадщина.
18. Періодичні видання з літературно-критичною складовою в 20-х рр. XX століття. Літературні угруповання цього часу.
19. Літературно-критичний аспект діяльності “неокласиків”.
20. Соцреалізм в українській літературній критиці.
21. Загальна характеристика літературної критики Ю. Шереха (назви робіт, проблематика, характеристика стилю).
22. Загальна характеристика літературно-критичної діяльності Б. Рубчака.
23. Поняття мікроісторії української літературної критики (на прикладі Ю. Лавріненка).
24. Критичний аспект антології Ю. Лавріненка “Розстріляне відродження”.
25. Літературно-критичний аспект “шістдесятництва”.
26. Літературна критика 70-80 рр. XX ст.
27. Стан і характер сучасної літературної критики.

28. Урбаністична концептосфера української літературної критики ХХ століття.
29. Проблематика сучасних літературно-критичних досліджень.
30. Огляд інтернет-ресурсів української літературної критики (сайти, автори, теми, стиль, критичний ракурс).

Критерії оцінювання роботи студента з “Історії української літературної критики”

Оцінювання здійснюється за 100-бальною шкалою.

Для студентів спеціальності “Українська мова і література” бали розподілено наступним чином: на практичних заняттях студент може набрати 30 балів. Максимальна кількість балів за одне заняття – 4. Така кількість балів – 30 – відведена з огляду на те, що основна мета практичних занять все ж таки не контролююча, а навчальна. На практичних заняттях студенти зможуть отримувати більше необхідних пояснень складних питань, вступати в діалог з одногрупниками та викладачем, щоб краще засвоїти тему, не переймаючись необхідністю набирати бали кожного заняття.

КМР № 1, КМР № 2 можуть бути оцінені по 25 балів. За відвідування лекцій та самостійну роботу (практичне заняття № 15) студенти отримують по 10 балів.

Для студентів групи “Українська мова і література. Мова і література (Англійська)” бали розподілено наступним чином: за практичні заняття можна отримати 20 балів (на занятті можна набрати до 4 балів, принцип набирання балів той самий, що і в студентів спеціальності “Українська мова і література”).

КМР № 1, 2 – по 25 балів. За самостійну роботу та відвідування лекцій студент отримує відповідно 20 і 10 балів.

Контрольні питання для перескладання курсу невстигаючими студентами дублюють питання КМР № 1,

КМР № 2

ДОДАТОК

Тест для самоперевірки знань

1. Літературно-критичні оцінки творів XIX – XX століть для сучасного історика літератури є

- А) джерелом вивчення давно написаних та опублікованих творів;
- Б) зразком для сучасної інтерпретації давно написаних та опублікованих творів;
- В) джерелом сучасних оцінок давно написаних та опублікованих творів;
- Г) непотрібною інформацією, що давно втратила свою актуальність.

2. Закінчить висловлювання О. Білецького “Доводити зараз, що історія літератури не тільки історія письменників, а й історія читачів, що без маси, яка сприймає художній твір, немислима сама творча продуктивність, ...”:

- А) означає вламуватися у відчинені двері;
- Б) це першочергове завдання літературознавства;
- В) це сизифова праця;
- Г) це неймовірно важке завдання.

3. Художня практика і науково-навчальна діяльність І. Величковського, Ф. Прокоповича, Г. Кониського, Г. Сковороди була

- А) відкрита для західноєвропейського досвіду й водночас закорінена в потреби вітчизняної культури;
- Б) відкрита для західноєвропейського досвіду, але байдужа до потреб вітчизняної культури;
- В) спиралася на фольклорні надбання українців, давнє письменство Київської Русі, відмовляючись від західноєвропейського досвіду;
- Г) позбавлена будь-яких впливів, існувала як герметичний інтелектуальний продукт індивідуальної свідомості.

4. Слово “критика” (у французькому варіанті), яким українські діячі науки й літератури Центральної та Східної України позначили свої читацькі характеристики й оцінки художніх творів, з’являється 1739 р. в

- А) російськомовній періодиці;
- Б) українськомовній періодиці;
- В) польській періодиці;
- Г) німецькій періодиці.

5. Кому з українських літераторів ХІХ ст. належать слова та назва якого його твору пропущена в цитаті: “Защищая как-то достоинства языка малороссийского, я вызвался заставить рассказом своим плакать – не поверили, я написал “...”, и когда убеждали меня печатать, то я, боясь опять цеховых скалозубов, написал для них “Солдатский портрет”, чтобы оградить себя от насмешек их и чтоб они поняли, что сапожнику не можно разуметь портного дела”?

- А) Г.Квітка-Основ’яненко, “Маруся”;
- Б) І.Котляревський, “Наталка Полтавка”;
- В) Т.Шевченко, “Марина”;
- Г) П.Куліш, “Оріся”.

6. Г. Квітка-Основ’яненко на сучасному йому етапі розвитку української літератури визначив її сутність як

- А) “...як говоримо, так і писати треба”;
- Б) “Зачим печатать, кагда ніхто не “розуміє”;
- В) “Кавика не там! Оксія не туди! Хвалш”;
- Г) “може б, треба і для нас що-небудь, щоб і ми... знаєте, не усе, а так... дещо... потроху... дечого знали”.

7. Г. Квітка-Основ’яненко у “[Письме к издателям “Русского вестника”]” обстоює

- А) ідейно-естетичну самодостатність художніх творів, необхідність давати їм критичну характеристику, не торкаючись особи автора;

- Б) багатий літературно-мистецький потенціал української мови;
- В) зумовленість змісту художніх творів життєвим шляхом автора;
- Г) необхідність друкувати українськомовні твори в російськомовних збірниках мовою оригіналу.

8. Хто з сучасників Т. Шевченка дозволяв собі втручатися в “родині справи... фантазії та творчості” поета, вважаючи, що його твори після публікації належать “усій Україні й будуть говорити за неї вічно”:

- А) П. Куліш;
- Б) Марко Вовчок;
- В) М. Костомаров;
- Г) П. Житецький.

9. Назвіть письменника, який своїми творами відкинув міф про цивілізаційну роль імперії щодо підкорених народів та виявив антиколоніальну свідомість, на яку рівнялися наступні покоління митців та дослідників літератури:

- А) Т. Шевченко;
- Б) Г. Сковорода;
- В) Г. Квітка-Основ'яненко;
- Г) П. Куліш.

10. Термін “відрубність української літератури”, уведений львівським часописом “Правда” в 1868 р., позначав <...> і апелював до творчості <...>:

- А) позначав самостійність української літератури (передусім від російської) і апелював до творчості Т. Шевченка;
- Б) позначав роз'єднаність давнього й нового етапів розвитку української літератури й апелював до творчості латиномовних письменників;

В) позначав відмову української літератури від традицій західноєвропейського письменства й апелював до творчості Г. Квітки-Основ'яненка;

Г) позначав фольклорну домінанту української літератури й апелював до творчості українських романтиків.

11. Назвіть метод літературно-критичної діяльності П. Куліша:

А) психолого-естетичний;

Б) фольклорно-етнографічний;

В) порівняльно-історичний;

Г) психоаналітичний.

12. Хто є автором характеристики Марка Вовчка як письменника: “Велику робить нам він підмогу, очищаючи смак рідної мови од Польщизни на Волині й Подоллі, од Московщини й школярства на Подніпрянщині. Його гарні, теплі етюдики з натури дають нам спосіб придивитись якнайближче до народного обличчя... [побачити] глибину народного нашого духу...”?

А) П. Куліш (“Передне слово до громади”);

Б) М. Костомаров (“Обзор починений, писанных на малороссийском языке”);

В) Т. Шевченко (“Панове субскрибенти!”)

Г) І. Франко (“Принципи і безпринципність”).

13. Яка з критичних праць П. Куліша має підзаголовок “Епілог до “Чорної ради”?

А) “Об отношении малороссийской словесности к общерусской”;

Б) “Передне слово до громади”;

В) “Характер и задачи украинской критики”;

Г) “Простонародность в украинской словесности”.

14. Яке завдання ставить П. Куліш перед українською літературною критикою?

А) перевіряти художні твори своїм естетичним смаком та розумом, що добре знає українську народність;

Б) оцінювати художні твори винятково за їхньою мовою;

В) підтримувати й популяризувати будь-які художні твори, написані українською мовою;

Г) вивчати й оцінювати художні твори згідно тих історичних обставин, у яких вони (твори) виникли.

15. Читацьку реакцію на який твір української літератури алегорично виразив П. Куліш: “...той регіт був – найстрашніша проба нашому писаному слову українському. То було все одно, як родиться дитина серед п’яних баб, да ще й сама сповитуха вп’ється”?

А) “Енеїду” І. Котляревського;

Б) “Пана та Собаку” П. Гулака-Артемовського;

В) “Бджолу та Шершня” Г. Сковороди;

Г) “Вечори на хуторі поблизу Диканьки” М. Гоголя.

16. Кому належить характеристика “Енеїди”: “Енеїда” добра, а все-таки сміховина на московський кшталт”:

А) Т. Шевченку (“[Передмова до нездійсненого видання “Кобзаря” 1847 р.]”);

Б) М. Костомарову (“Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке”);

В) П. Кулішу (“Об отношении малороссийской словесности к общерусской”);

Г) М. Євшану (“Козаччина в українській поезії”).

17. Хто з українських інтелектуалів схарактеризував початок нової української літератури з огляду на “Енеїду” І. Котляревського як “веселий, ігровий і піратський”?

А) Ю. Андрухович;

Б) В. Шевчук;

- В) В. Неборак;
- Г) М. Євшан.

18. Що означає в сучасній українській критичній думці вираз “міфологема Енеїда” (В. Неборак)?

- А) показ у літературі небезпеки знекорінення й розсіювання нації в світі;
- Б) літературну ситуацію, що показує, як герой-мандрівник має навчитися чути голос бога й підкорятися йому;
- В) фрагмент міфу про Енея;
- Г) втілення в літературному сюжеті будь-якої тривалої подорожі, пов’язаної з пошуком певної території.

19. Оберіть варіант, у якому вірно зазначено всі риси творчої манери “молодих” письменників (митців раннього українського модернізму), про які писав І. Франко в статті “Старе й нове в сучасній українській літературі”:

- А) митці зосереджують увагу на душі людини, надають перевагу внутрішньому еству об’єкта, а не зовнішньому оточенню, уникають довгих описів, схильні до ліризму, прагнуть ритмізувати оповідь та наснажити її музикою;
- Б) митці зосереджують увагу на душі людини, показують типових людей у типових обставинах, уникають довгих описів, схильні до ліризму, прагнуть ритмізувати оповідь та наснажити її музикою;
- В) митці зосереджують увагу на душі людини, надають перевагу внутрішньому еству об’єкта, а не зовнішньому оточенню, подають довгі повчальні монологи та авторське моралізаторство, схильні до ліризму, прагнуть ритмізувати оповідь та наснажити її музикою;
- Г) митці зосереджують увагу на душі людини, надають перевагу внутрішньому еству об’єкта, а не зовнішньому оточенню, уникають довгих описів, схильні до епічного, панорамного зображення, прагнуть ритмізувати оповідь та наснажити її музикою.

20. У чому полягає принципова творча позиція кожного письменника (стаття І. Франка “Принципи і безпринципність”)?

- А) “бути дзеркалом часу, малювати чоловіка в його суспільному зв’язку і в тайниках його душі”;
- Б) відкривати в суспільстві “певні хиби та подавати певні рецепти на їх лічення”;
- В) “піддержувати в суспільстві “той живий, бадьорий настрій, котрий є необхідною умовою руху вперед”;
- Г) “висвітлювати суспільні рани, подавати таке чи інше їх пояснення”.

21. Назвіть головну рису літературної критики, як її визначає І. Франко в трактаті “Із секретів поетичної творчості”:

- А) естетичність;
- Б) утилітарність;
- В) соціальність;
- Г) філософічність.

22. У чому полягає секрет краси художнього твору, за І. Франком (трактат “Із секретів поетичної творчості”)?

- А) у враженні, яке робить твір на читача, та способах його (враження) створення;
- Б) в матеріалі та в моделях, які обирає автор для свого твору;
- В) в усвідомленій автором актуальній суспільній ідеї його твору;
- Г) в оригінальній ритмічній організації художнього твору.

23. Окресліть завдання, що вирішується в статті Лесі Українки “Малоруські письменники на Буковині”:

- А) на прикладі буковинських письменників довести, що український народ має колосальні творчі сили;
- Б) показати, як майстерно буковинські письменники змальовують специфіку побуту своєю краю;

- В) наголосити, що буковинські й центральноукраїнські письменники цілком відмінно змальовують життя людини;
Г) на тлі доробку двох письменників-чоловіків виділити й піднести жіноче письмо О. Кобилянської.

24. Чим, за Лесею Українкою, характеризується неоромантична “новітня суспільна драма”?

- А) ствердженням суспільства як союзу самостійних особистостей;
Б) перевагою особистої драми над суспільною, вивищенням героїв над натовпом;
В) драматичною переробкою натуралістичних романів;
Г) сумішшю етнографії й маскараду, позбавленою будь-якої тенденції, а водночас ідеї.

25. На думку М.Євшана, українську справжню народну (національну) літературу на противагу українофільській творили:

- А) Леся Українка, О. Кобилянська, М. Коцюбинський;
Б) М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький;
В) І. Нечуй-Левицький, Б. Грінченко, Панас Мирний;
Г) М. Старицький, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий.

26. Назвіть культурного діяча, виступом якого розпочалася літературна дискусія 1873 – 1878 рр.

- А) М. Драгоманов, стаття “Література російська, великоруська, українська і галицька”;
Б) І. Нечуй-Левицький, стаття “Сьогочасне літературне прямування”;
В) І. Франко, стаття “Література, її завдання і найважливіші ціхи”;
Г) Г. Цеглинський, стаття “Шевченко і його сучасні критики”.

27. Яке питання обговорювалося на початку літературної дискусії 1925 – 1928 рр.?

- А) небезпеки масовізму в літературі;
- Б) українсько-російських літературних взаємин;
- В) дефіциту молодих талантів;
- Г) революційного стилю пролетарської літератури.

28. Назвіть вчених, які довели, що латино- і польськомовні твори в Україні XVI – XVIII століть є часткою українського літературного канону, який виявляє свою тяглість протягом багатьох століть:

- А) Д. Чижевський, Л. Ушкалов, О. Пахльовська;
- Б) І. Фізер, Т. Гундорова, М. Павлишин;
- В) О. Білецький, А. Шамрай, М. Зеров;
- Г) М. Костомаров, П. Куліш, М. Драгоманов.

29. Назвіть літературні надбання XVI – XVIII ст., що належать до українського літературного канону:

- А) твори І. Вишенського, Г. Сковороди, Ф. Прокоповича;
- Б) “Повчання дітям” Володимира Мономаха, “Слово про похід Ігорів”;
- В) твори Т. Шевченка, І. Франка, Б. Грінченка;
- Г) твори В. Домонтовича, О. Довженка, Григора Тютюнника.

30. Чим зумовлена необхідність нового історико-літературного синтезу в 60-х роках XX ст.?

- А) введенням до широкого читацького обігу заборонених раніше художніх творів;
- Б) появою значної кількості перспективних історико-літературних досліджень;
- В) подібним кроком російського літературознавства;
- Г) запровадженням у цей час нової літературознавчої методології.

31. Слова А. Камю “Кожен митець, що хоче бути в суспільстві знаменитий, мусить знати, що знаменитий буде не він, а хтось інший із його ім'ям. Він урешті-решт від нього

вислизне і, можливо, колись уб'є в ньому справжнього митця” стали епіграфом праці

- А) В. Стуса “Феномен доби”;
- Б) В. Моренця “Борис Олійник”;
- В) М. Ільницького “Барви і тони поетичного слова”;
- Г) Ю. Шереха “Літ Ікара”.

32. Назвіть українську літературно-мистецьку організацію в Німеччині після II Світової війни, ініційовану Ю. Шерехом:

- А) Мистецький Український Рух;
- Б) Молода Муза;
- В) Ланка-МАРС;
- Г) Слово.

33. Рисами індивідуального критичного стилю Ю. Шереха є:

- А) заперечення стереотипів, іронічне підважування звичних поглядів, “патріотичних” фікцій; інтригування читача грою;
- Б) заперечення стереотипів, цілковита відсутність іронії в спростуванні хибних ідей, відмова від компаративного підходу;
- В) зосередження уваги на добі давнього українського письменства, здійснення порівняльних студій українських і західноєвропейських здобутків цієї доби;
- Г) широке застосування патріотичних гасел, обстоювання ідеї соціально-політичної заангажованості літератури та літературознавства.

34. Хто вказав на відсутність стратегії творення величного націостверджуючого міфу в літературі й критиці як рису літературного процесу на межі XX – XXI століть?

- А) Н. Зборовська;
- Б) І. Фізер;
- В) Т. Гундорова;
- Г) В. Моренець.

35. Світоглядний хаос, втрата духовних традицій, стирання індивідуальності, ринкова залежність – це

А) проблеми сучасного літературного процесу, у тому числі й критики;

Б) ознаки модерного етапу розвитку літератури;

В) ознаки народницько-реалістичного етапу української літератури;

Г) ознаки оригінальності сучасної літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баранов В. И. Литературно-художественная критика / Баранов В. И., Бочаров А. Г., Суровцев Ю. И. — М. : Высш. шк. , 1982. — 207 с.
2. Барт Р. Две критики / Ролан Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика ; [пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. — М. , 1989. — С. 262 — 268.
3. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе [Электронный ресурс] / Михаил Берг. — М. : Новое лит. обозрение, 2000. — 352 с. — Режим доступа : <http://www.mberg.net/litkrat/>
4. Брюховецкий В. Критика в сучасному літературному процесі. — К., 1985.
5. Брюховецкий В. Специфіка та функції літературно-критичної діяльності / В. С. Брюховецький. — К. : Наук. думка, 1986. — 171 с.
6. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе [Электронный ресурс] / Михаил Берг. — М. : Новое лит. обозрение, 2000. — 352 с. — Режим доступа : <http://www.mberg.net/litkrat/>
7. Ванхузер К. Искусство понимания текста. Литературоведческая этика и толкование Писания : [пер. с англ.] / Кевин Дж. Ванхузер. — Черкасы : Коллоквиум, 2007. — 736 с.
8. Гайдеггер М. Дорогою до мови / Мартін Гайдеггер ; [пер. з нім. В. Кам'янець]. — Л. : Літопис, 2007. — 232 с.
9. Галич О. Історія літературознавства / О.А.Галич. — Луганськ, 2002.
10. Гройс Б. Полуторный стиль: соцреализм между модернизмом и постмодернизмом / Борис Гройс // Соцреалистический канон ; [под общ. ред. Гюнтера Х., Добренко Е.]. — СПб. , 2000. — С. 109—118.
11. Гром'як Р. Т. Естетика і критика : філософсько-естетичні проблеми художньої критики / Р. Т. Гром'як. — К. : Мистецтво, 1975. — 224 с.

12. Гром'як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця ХІХ століття) : [посіб. для студ. гуманітар. ф-тів вищ. навч. закл.] / Роман Гром'як. — Тернопіль : Підручники і посібники, 1999. — 224 с.
13. Гундорова Т. Методологічний тиск // Критика. — 2002. — Ч. 12.
14. Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств / Ханс Гюнтер // Соцреалистический канон ; [под общ. ред. Гюнтера Х., Добренко Е.]. — СПб. , 2000. — С. 7—15.
15. Дзюба І. З криниці літ. Вибрані праці: У 3 т. — . — Т. 1. — К.: Києво-Могилянська Академія, 2006.
16. Дзюба І. З криниці літ. Вибрані праці: У 3 т. — . — Т. 3. — К.: Києво-Могилянська Академія, 2006.
17. Добренко Е. Функции и категории соцреалистической критики. Поздний сталинизм / Евгений Добренко // Соцреалистический канон / [под общ. ред. Гюнтера Х., Добренко Е.]. — СПб. , 2000. — С. 390—433.
18. Доманська Е. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле / Ева Доманська. — К.: Ніка-Центр, 2012.
19. Эсалнек А. Я. Критика и генология // Проблемы теории литературной критики : [сб. ст.] / А. Я. Эсалнек. — М. , 1980. — С. 220 — 241.
20. Енциклопедія постмодернізму; [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко]. — К. : Вид-во С. Павличко “Основи”, 2003. — 503 с.
21. Западное литературоведение XX века : энциклопедия / [Е. А. Цурганова (гл. науч. ред.)]. — М. : Intrada, 2004. — 560 с.
22. Зборовська Н. Літературний процес і завдання критики / Ніла Зборовська // Слово і час. — 2004. — № 4. — С. 3-7.
23. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство : [посібник] / Н.В.Зборовська. — К.: Академвидав, 2003.

24. Зельдович М. Г. В поисках закономерностей: о литературной критике и путях ее изучения / Зельдович М. Г. — Харьков : Изд-во при ХГУ, 1989. — 160 с.
25. Зельдович М. Г. Теоретическая история литературной критики как литературоведческая дисциплина / М. Г. Зельдович // Филологические науки. — 1991. — № 5. — С. 101—105.
26. Ільницький М. На перехрестях віку: У 3 кн. / Микола Ільницький. — К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. — Кн. 1.
27. Касаткина Т. А. О литературоведении, научности и религиозном мышлении / Т. А. Касаткина // Литературоведение как проблема: тр. Науч. совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре»: Памяти А. В. Михайлова посвящается / [отв. ред. Е. Г. Местергази]. — М., 2001. — С. 461—466.
28. Касперський Е. Література. Теорія. Методологія / Едвард Касперський // Література. Теорія. Методологія : [пер. з пол. С. Яковенка ; упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької]. — К., 2006. — С. 9—37.
29. Ковалів Ю. І. Літературна дискусія 1925–1928 рр. / Ю. І. Ковалів. — К. : Знання, 1990. — 48 с.
30. Компаньон А. Демон теории. Литература и здравый смысл / Антуан Компаньон : [пер. с фр. С. Зенкина]. — М. : Изд-во Сабашниковых, 2001. — 336 с.
31. Козлик І. В. Теорія літератури в ситуації «кінця теорії літератури» / Ігор Козлик // Слово і Час. — 2003. — № 9. — С. 5—15.
32. Кузякіна Н. Траєкторії доль / Наталя Кузякіна. — Київ: Темпора, 2010.
33. Лавріненко Ю. Зруб і парости / Юрій Лавріненко. — [Б.м.]: Сучаність, 1971. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. — К. : ВЦ “Академія”, 2007. — т. 1. — 608 с.

34. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917— 1933: Поезія – проза – драма – есей / Юрій Лавріненко; [упоряд., передм., післямова Ю. Лавріненка; післямова Є. Сверстюка]. — К.: Смолоскип, 2004. — 992 с.
35. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. — К.: ВЦ “Академія”, 2007. — т. 1. — 608 с.
36. Луцький Ю. Літературна політика в радянській Україні 1917—1934 / Юрій Луцький. — К.: Гелікон, 2000. — 248 с.
37. Мамардашвили М. Естетика мышления / Мераб Мамардашвили. — М.: Моск. шк. полит. исслед., 2000. — 416 с.
38. Мамардашвили М. К. Литературная критика как акт чтения / М. К. Мамардашвили // Вопросы философии. — 1984. — № 2. — С. 98—102.
39. Мамардашвили М. К. Феноменология и ее роль в современной философии: (материалы “круглого стола”) / М. К. Мамардашвили // Вопросы философии. — 1988. — № 12. — С. 55—59.
40. Моренець В. П. Борис Олійник: Нарис творчості / В.П.Моренець. — К.: Дніпро, 1987. — 187 с.
41. Моренець В. Оксиморон / Володимир Моренець. — К.: Аграр-медіагруп, 2010.
42. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / Зофія Мітосек; [пер. з пол. В. Гуменюк, наук. ред. В. Іванюк]. — Сімферополь: Таврія, 2003. — 408 с.
43. Михайлин І. Гамартія Миколи Хвильового: Монотрагедія на 5 дій з прологом / Ігор Михайлин. — Х.: Лінотип, 1993. — 40 с.
44. Наєнко М. Історія українського літературознавства: Підручник / М.К.Наєнко. — К.: Видавничий центр “Академія”, 2001. — 360 с.
45. Наєнко М. Наука і кон’юнктура / Михайло Наєнко. — К., 1993.

46. Нич Р. Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду / Ришард Нич. – Л.: Центр гуманітар.дослідж.; К.: Смолоскип, 2007. – 64 с.
47. Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Ришард Нич / [пер. з поль. О.Галета]. – Л.: Літопис, 2007. – 316 с.
48. Овчарек Б. Проблеми й орієнтації соціології літератури / Богдан Овчарек // Література. Теорія. Методологія / [пер. з пол. С. Яковенка; упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької]. — К., 2006. — С. 272—291.
49. Омельчук О. Національна ідентичність літератури у трактуванні Євгена Маланюка: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 [Електронний ресурс] / О.Р. Омельчук; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. — К., 2002. — 20 с. — Режим доступу : <http://www.nbuv.gov.ua/ard/2002/02oortem.zip>
50. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К.: Либідь, 1999. – 444 с.
51. Полянский В. Критика / Валерьян Полянский // Литературная энциклопедия : в 11 т. / [П. И. Лебедев-Полянский, И. Л. Маца, И. М. Нусинов, Н. А. Скрыпник, В. М. Фриче (ред. колл.)]. — М. : Издательство Коммунистической Академии, 1929—1939. — Т. 5. — 1931. — Стб. 589—673.
52. Поліщук Я. Критика і самокритика (Юрій Шерех та Юрій Лавріненко) / Ярослав Поліщук // Поліщук Я. Література як геокультурний проект : [монографія]. — К., 2008. — С. 235—268.
53. Рубчак Б. Міти метаморфоз, або Пошуки доброго світу / Богдан Рубчак. – Л.: ЛА “Піраміда”, 2012. – 484 с.
54. Саид Э. Мысли об изгнании / Эдвард Саид // Иностранная литература. — 2003. — № 1. — С. 252—262.
55. Світличний І. Серце для куль і рим: Поезії. Поетичні переклади. Літературно-критичні статті / І.Світличний. — К.: Рад. письм., 1990. — 581 с.

56. Сивокінь Г. М. У вимірах сприйняття. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій / Г. М. Сивокінь. — К. : Фенікс, 2006. — 304 с.
57. Славінський Я. Аналіз, інтерпретація та оцінювання літературного твору / Януш Славінський // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / [упоряд. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з пол. С. Яковенка]. — К. , 2008. — С. 87—109.
58. Соловьев В. Общий смысл искусства / Вл. Соловьев / Соловьев В. Сочинения : в 2 т. / [общ. ред. и сост. А. В. Гулыги, А. Ф. Лосева]. — М. : Мысль, 1990. — т. 2 — С. 390—404.
59. Стріха М. Про критику і критиків // Критика. – 2003. – Ч. 1-3.
60. Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. / Василь Стус: [НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка]. — Львів: Просвіта, 1994–1999. – Т. 4.
61. Уліцька Д. Етичний поворот у літературознавчих дослідженнях / Данута Уліцька // Література. Теорія. Методологія / [пер. з пол. С. Яковенка ; упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької]. — К. , 2006. — С. 389—413.
62. Фізер І. До джерел кризи сучасної критики / Іван Фізер // Сучасність. — 2000. — № 3. — С. 96—103.
63. Фізер І. Критика літературна / Іван Фізер // Сучасність. — 2000. — № 9. — С. 86—93.
64. Фоменко В.Г. Українська урбаністична проза ХХ століття: еволюція, проблематика, поетика: автореф. дис... д-ра філол. наук. зі пец. 10.01.01 – українська література / В. Г. Фоменко. – К : НАНУ. Ін-тут літ-ри ім. Т.Г.Шевченка, 2008. – 40 с.
65. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Зібрання творів: [у 50 т.] / Іван Франко ; [редкол. : С. П. Кирилюк (голова) та ін.]. — К. : Наук. думка, 1976. — т. 31 : Літературно-критичні праці (1897—1899) / [упоряд. та комент. Ю. Л. Булаховської, В. П. Ведіної, Т. І. Комаринця та ін. ; ред. Г. Д. Вервес, О. Н. Мороз]. — С. 45—119.

66. Ханзен-Леве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Оге А. Ханзен- Леве / [С. А. Ромашко (пер. с нем.)]. — М. : Яз. рус. культуры, 2001. — 669 с.
67. Хализев В. Е. Интерпретация и литературная критика / В. Е. Хализев // Проблемы теории литературной критики : [сб. ст.]. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. — С. 49— 92.
68. Хвильовий М. Твори: У 2 т. — К.: Дніпро, 1990-1991.— Т. 2.
69. Шалашенко Г. І. Конститутивна функція людського самозаперечення / Г. І. Шалашенко // Колізії антропологічного розмислу. — К. , 2002. — С. 40—78.
70. Шерех Ю. Поза книжками і з книжок / Юрій Шерех ; [упоряд. Р. Корогодський]. — К. : Вид-во “Час”, 1998. — 456 с.
71. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. – Т. 2 / Юрій Шерех. – Х.: Фоліо, 1998. – 367 с.
72. Шестопалова Т. П. На шляхах синтези думки (теоретичні засновки спадщини Юрія Лавріненка): [монографія] / Т. П. Шестопалова. — Луганськ : ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2010. — 320 с.
73. Юрій Володимировч Шевельов (Юрій Шерех): Матеріали до бібліографії / Упоряд. А.Даниленко, Лев Чабан. – Нью-Йорк, 1998. – 198 с.
74. Яковенко С. Передмова / Сергій Яковенко // Література. Теорія. Методологія / [упоряд., наук. ред. Д. Уліцької]. — К. , 2006. — С. 5—8.
75. Wellek R. Concepts of criticism / Ed. by Stephen G. Nichols. – New Haven and London: Yale University Press, 1976. – 403 p.

Шестопалова Т. П. Історія української літературної критики ХХ століття. – Навчально-методичний посібник.

Пропоноване видання покликане бодай частково компенсувати дефіцит навчальних і методичних матеріалів про критичний складник українського літературного процесу ХХ століття. Посібник структурований відповідно до розділів робочої програми курсу “Історія української літературної критики” кафедри української літератури та методики її викладання ЛНУ імені Тараса Шевченка. Сформульовані питання та завдання покликані закріпити розуміння теоретичної та історичної бази курсу й розвинути навички практичного застосування набутих знань у професійній діяльності філологів.

Видання призначене для студентів гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів.

Шестопалова Т. П. История украинской литературной критики ХХ века. – Учебно-методическое пособие.

Предложенное издание призвано хотя бы частично компенсировать дефицит учебных и методических материалов о критической составляющей украинского литературного процесса ХХ века. Пособие структурировано в соответствии с разделами рабочей программы курса “История украинской литературной критики” кафедры украинской литературы и методики ее преподавания ЛНУ имени Тараса Шевченко. Сформулированные вопросы и задания для самостоятельной работы направлены на то, чтобы закрепить понимание теоретической и историко-диахронической базы курса и развить навыки практического применения приобретенных знаний в профессиональной деятельности филологов.

Издание рассчитано на студентов гуманитарных факультетов высших учебных заведений.

Shestopalova T.P. The history of Ukrainian literary critics of the XX th century. – Guide manual.

The proposed publication is designed to at least partially compensate for the lack of learning and teaching materials on the critical part of the Ukrainian literary process of the twentieth century. The manual is structured in accordance with sections of the working program of the course “History of Ukrainian literary criticism” by Department of Ukrainian literature and methods of teaching Taras Shevchenko Luhansk National University. Formulated questions and tasks for home work are intended to secure the understanding of the theoretical and historical and diachronic base course and strike the skills of practical application of the knowledge in professional philologists.

The publication is intended for students in the humanities departments of universities.

Навчально-методичне видання

ШЕСТОПАЛОВА Тетяна Павлівна

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ XX СТОЛІТТЯ

*Навчально-методичний посібник
для організації самостійної роботи студентів V курсу
спеціальностей “Українська мова і література”,
“Українська мова і література. Мова і література
(англійська)”*

За редакцією автора
Комп'ютерне макетування – Т. П. Шестовалова

Здано до склад. 28.08.2012 р. Підп. до друку 28.09.2012 р.
Формат 60X84 1/16. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 12,9. Наклад 300 прим. Зам № 168.

Видавець і виготовлювач
Видавництво Державного закладу
«Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. т/ф: (0642) 58-03-20.
e-mail: alma-mater@list.ru
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3459 від 09.04.2009 р.