

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА**

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ДЕМСЬКА-БУДЗУЛЯК ЛЕСЯ МАР'ЯНІВНА**

УДК 821.161.2:82-09“18/19”

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО**  
**ВІД ІДЕЇ ДО ТЕКСТУ: НЕОКЛАСИЧНИЙ ДИСКУРС**  
**(на матеріалі студій кінця ХІХ – першої третини ХХ ст.)**

10.01.01 – українська література

10.01.06 – теорія літератури

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ Л. М. Демська-Будзуляк

Науковий консультант: Жулинський Микола Григорович, доктор філологічних наук, професор, академік НАН України

Київ-2020

## АНОТАЦІЯ

*Демська-Будзуляк Л. М.* Українське літературознавство від ідеї до тексту: неокласичний дискурс (на матеріалі студій кінця ХІХ – першої третини ХХ ст.). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 – українська література, 10.01.06 – теорія літератури. – Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Київ, 2020.

Дисертаційна робота є першим в українському літературознавстві системним, порівняльно-типологічним історико-теоретичним дослідженням соціокультурної парадигми національного літературознавства кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. Аналіз здійснений з теоретичних позицій сучасних культурних студій, у яких літературознавчі тексти потрактовано як «тексти культури». Літературознавчі студії розглянуто як комплекс інтелектуальних практик, що формують центральні наративи самоінтерпретації та саморепрезентації суспільства. Такий погляд на літературні студії надає нові можливості для теоретичного осмислення наукової дисципліни, як важливого складника соціокультурної парадигми певної історичної епохи.

У роботі визначені дві культурні парадигми українського літературознавства – традиціоналістська і модерна. Ці парадигми пов'язані із тими трансформаційними процесами, які переживала європейська спільнота у другій половині ХІХ – першій третині ХХ ст. Ідеться про тогочасну зміну суспільної свідомості – від традиційної до модерної. Особливістю кожної культурної парадигми є метод інтерпретації та вивчення світу, пов'язаний із притаманними формами самоідентифікації спільноти: через колектив – для традиційної і через індивідуальність для модерної.

Основні поняття роботи: «неокласичний дискурс», «культурна модернізація», «традиціоналістська» і «модерна» парадигми українського літературознавства. Поняття «дискурсу» запозичуємо із соціальної теорії Н. Фейрклафа, де його трактують як важливий складник соціальної практики, що водночас і створює соціальний світ, і є його продуктом. Важливим також є

трактування поняття «дискурсу» Дж. Л. Кініві, а саме, як такий, що виявляє світоглядну спільність індивідів, які діють у певний час і в певному місці; має початок, середину, кінець і мету; мовний процес, ситуативний та культурний контексти і визначається існуванням повного тексту.

Поняття «неокласицизму» розглянуто як частину широкого світоглядного комплексу, що сформувався на європейському просторі після першої світової війни і відбивав кризові настрої європейської спільноти. У його основі поєдналися елементи античного світогляду, ідеали культури класичного типу, естетика модернізму та національні цінності. Завданням європейського неокласицизму початку ХХ ст. було переосмислити класику з погляду сучасності. На думку багатьох тогочасних інтелектуалів саме класика була здатна відродити ідеали та цінності європейської культури, сприяти формуванню модерної спільноти.

Таким чином «неокласичного дискурсу» у роботі застосовано як комплексне поняття у значенні спільноти індивідів та їхніх текстів об'єднаних цінностями і світоглядом притаманними для культури класичного типу, які діють у певний час і в певному місці. Їхні інтелектуальні практики скеровані на переосмислення сучасності крізь призму ідеалів та канонів античності, формування національної класики та вписування національної культури у загальносвітовий контекст.

Поняття «культурна модернізація» запозичено із модернізаційних теорій П. Штомпки, Ш. Айзенштадта, З. Баумана, де воно означає комплекс соціальних, політичних, економічних, культурних, інтелектуальних тощо трансформацій, які відбулися на Заході починаючи з XVI і до XIX-XX ст. Також йдеться про два типи модернізації – первинну або органічну і вторинну. Наслідком кожного із цих двох типів модернізації є, відповідно, формування традиціоналістського (внаслідок вторинної модернізації) та модерного (внаслідок первинної модернізації) наукових дискурсів у сфері гуманітарних наук, у тім числі й у літературознавстві.

Для більшості наукових досліджень гуманітарних наук традиційної спільноти, або ж традиціоналістської парадигми характерним є зосередження на минулому. Традиційна спільнота ідентифікує себе через вписування в історичний контекст, увага вчених зосереджена на систематизації матеріалу та описі історико-ідеологічних джерел формування національної культури, мистецтва, літератури. До інтелектуальних практик зазначеної парадигми переважно відносимо просвітницькі, архівні, комеморативні практики з характерним для них прописуванням відповідних наративів та нових національних сенсів.

Традиціоналістське літературознавство виникає переважно у спільнотах, яким притаманний «холодний» тип культури, і воно схильне до створення авторських «іконостасів», укладання канону «священних» текстів. Наукові практики цього літературознавчого дискурсу спрямовані у бік історії, культивування історичних міфів, виявленні причинно-наслідкових зв'язків між історією та літературою, а за своїм характером вони є просвітницькими. Наукові методи цього літературознавчого дискурсу, як правило, позитивістські, в їхній основі генетичні зв'язки. Сюди відносимо біографічний, культурно-історичний, історико-порівняльний та частково філологічний методи.

Натомість модерна спільнота тісно пов'язана із сучасністю. Методологічна увага зосереджена на встановленні і вивченні закономірностей, формальних зв'язків, згідно з якими відбуваються реляції окремої особистості із її сучасністю незалежно від історичного періоду. Центральним об'єктом наукових студій модерної парадигми стає ідея форми. Інтелектуальні практики цього літературознавчого дискурсу зосереджені на теоретичному осмисленні сучасності за допомогою морфологічних підходів. У підсумку, зроблено висновок про те, що літературні студії кожного окремого соціуму формуються внаслідок специфіки культурної самоідентифікації спільнот. Ті ж процеси, що відбувалися у просторі національної філологічної науки кінця ХХ ст. – першої третини ХХ ст. є цілком суголосними із соціокультурними зрушеннями тогочасних європейських народів та розвитком західної гуманітаристики.

Модерний дискурс літературознавства формується в умовах поствоєнної гуманітарної кризи, у «гарячих» культурах первинної модернізації, а згодом поширюється і на «холодні» суспільства. Для модерного літературознавчого дискурсу характерними є критика/ревізія попередньої літературної традиції, перегляд літературного канону, увага до мови, зміщення дослідницької уваги від автора до тексту. Перехід від традиціоналістського до модерного літературознавства позначений зміною наукових методів, від філософсько-позитивістських до формозорієнтованих.

Становлення українського модерного літературознавства відбувалося впродовж двох основних періодів: 1) від кінця XIX ст. і до 1917 р.; 2) з 1917 р. до 1932 р. Перший період характеризує поява наукової літературної критики в інтелектуальних студіях І. Франка та зміна дослідницького методу, запропонована В. Перетцом. Інтелектуальні практики обох учених відкривають модерну парадигму українського літературознавства, стають предтечою появи напряду теорії літератури. Другий період позначений інституалізацію українського літературознавства, появою першого покоління професійних філологів (В. Державина, М. Драй-Хмари, А. Ніковського, В. Петрова, М. Рильського, П. Филиповича, Б. Якубського І. Айзенштока, Л. Білецького, Ол. Білецького, П. Богацького, М. Дашкевича, Д. Дорошенка, Є. Кирилюка, К. Копержинського, Б. Навроцького, А. Шамрая, В. Бойка, Ю. Меженка), виникненням неокласичного дискурсу, утвердженням формалістичних підходів у літературних студіях.

Праці першого покоління фахових літературознавців склали основу українського модерного літературознавства. Головною ознакою інтелектуальних практик цих вчених є зближення методів літературознавства з методами інших дисциплін. Домінантними виступають принципи естетизму та морфологічний підхід до вивчення літературних явищ. Серед дослідницьких методів значне місце займає формальний та естетичний аналіз тексту, дослідження естетичної рецепції, соціальних зв'язків між культурною ідеологією середовища та літературними формами (стиль, жанр, композиція).

В основі студій літературної форми українських літературознавців 20-х рр. ХХ ст. лежать ідеї морфології культури. Найбільшого застосування тогочасні морфологічні погляди були використані в дослідженнях історії літератури, в яких останню трактували як постійну зміну стильових форм. Це дало підстави українському модерному літературознавству запропонувати нові принципи періодизації історії літератури, здійснити поворот від «історії авторів» до «історії текстів». Такий підхід до вивчення історії літератури був суголосним до поглядів тогочасного європейського літературознавства, зокрема німецької формально-філософської школи (Г. Зіммель, Г. Вельфлін, О. Вальцель). Теоретичні зацікавлення представників українського неокласичного дискурсу українського модерного літературознавства також зосереджені довкола проблем форми і стилю, літературного канону, ревізії раннього українського модернізму. Важливим складником теоретичних пропозицій учених-неокласиків виступає поняття «класики», яке вони наділяють структуротворчою і культуротворчою функціями. Представники неокласичного дискурсу зосередилися на формуванні національної класики, в основі якої культурна спадкоємність – від Київської держави, українського бароко, національного відродження ХІХ ст. і до державного відновлення 1917-19 рр.

Адаптація формального підходу в укладанні історії літератури приводить неокласиків, зокрема М. Зерова, до перекодування національної культурної ідентичності – від традиційної до модерної. Микола Зеров є центральною постаттю українського неокласичного дискурсу. Звідси, у роботі з'ясовано природу наукового методу вченого, що довгий час було дискусивним питанням українських літературних студій. Проблема визначення наукового методу М. Зерова полягає в тому, що більшість дослідників прагнули це зробити винятково на ґрунті літературознавчих методологій. Проте уважне студіювання проблеми наводить на висновок, що визначати науковий метод вченого релевантніше із культурологічного погляду, зокрема морфології культури. У галузі літературної історіографії новаторство теоретичних студій

М. Зерова полягало у спробі переформатувати наукову парадигму дослідження історії літератури згідно з найновішими тогочасними, головню морфологічними, підходами до розгляду історії мистецтва. Не відкидаючи соціологічного підходу до вивчення історії літератури, М. Зеров, як і більшість учених кола неокласиків (П. Филипович, В. Петров, М. Державин, Б. Якубський та ін.) спирається на загальнокультурну європейську традицію та, водночас, ідею історичної закономірності розвитку всього мистецтва як єдиного цілого. Вони переакцентують традиціоналістський літературний канон, змінюють ієрархію текстів письменників першого ряду (І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Франка і Лесі Українки) та здійснюють ревізію письменників «другого ряду» (О. Стороженко, Марко Вовчок, А. Свидницький, Я. Щоголів, Марко Черемшина).

Неокласичний дискурс українського літературознавства, виникаючи у точці зіткнення двох культурних парадигм, набуває лімінального характеру. З одного боку, його представники зосереджують свою увагу на вирішенні питань традиціоналістського літературознавства, а з другого – використовують для цього формоцентристські підходи модерного літературознавства. Цей дискурс вдало поєднував у собі відкритість до новітніх трансформаційних процесів у тогочасній загальносвітовій культурі та літературі й одночасно звертав свій погляд у бік національної спадщини. Він був каталізатором, який від'єднував патріархальне від модерного, інтегрував національне у загальносвітове, створюючи візію нової української культури.

**Ключові слова:** неокласичний дискурс, традиціоналістська парадигма, модерна парадигма, інтелектуальна практика, класика, форма, стиль, покоління, літературний канон, літературна історіографія.

## SUMMARY

Demska-Budzuliak L. M. Ukrainian Literary Studies from the Idea to the Text: the Neoclassical Discourse (based on the Literary Studies of the end of XIX and the thirties of XX centuries). Thesis for a Doctoral degree in Philology. Specialties:

10.01.01 – Ukrainian Literature, 10.01.06 – Theory of Literature. – Taras Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Science of Ukraine, Kyiv, 2020.

The thesis is first systematic, historical and theoretical analysis of social-culture paradigm of the Ukrainian Literature Studies. The researching period covering the second half of the XIX – the 20-year of the XX and three main directions of the literature studies: theory, history, and critic. At the heart of the analysis are the theoretical views of the modern cultural studies, namely the idea of the interpretation of the scientific text as a «text of culture». The Literary Studies as complex of the intellectual practices considered, which formations of the main self-representation and self-interpretation narratives of the societies at the historical time. This view on the Ukrainian Literary Studies gives new possibilities for the theoretical consider of the scientific discipline as a component of the cultural paradigm, especially in the context of the those paradigms changing.

The main concepts of the thesis are «neoclassical discourse», «modernization of culture», «traditionalist paradigm» and «modern paradigm» of Ukrainian literary criticism. The concept of «discourse» consider as the important component of the social practices that create social world and become its product at the same time to according with social theory of the Norman Fairclough. The interpretation concept of «discourse» as group of individuals with common values and outlook, witch lives in same times and place, has beginning and end, own language and full texts by James L. Kinneavy is important to thesis also.

The concept of «neoclassicism» considered as part of the wide outlook on the beginning of the XX. It formed in European space wake of the I World War and reflected the crisis mood of the west societies. The aesthetical and philosophical roots of the concept of «neoclassicism» are in the antique outlook, the ideals of the classical culture, the aesthetic of the modernism and the national values. The main goal of the European neoclassicism was reconsider of classica from modern view. According to many intellectuals of the time, the classics were able to revive the ideals and values of European culture and contribute to the formation of modern societies.



Thereby the «neoclassical discourse» use in the thesis as the compound concept. It means an intellectual community that combined of the outlook and values of the classical culture in same time and place. Their intellectuals practices were focused on reconsider of the modern world from view of the antique's ideals and canon, formed the national classica, and incorporation of the national culture in the world context.

The concept of the «modernization of culture» used from the modernization's theories by Piotr Sztompka, Shmuel Noah Eisenstadt and Zygmunt Bauman. According with these theories it means of the socially, politically, economically, culturally, intellectually and other transformations that became from XVI until XIX-XX on the West. There are two type of modernizations as first and second modernity. Each of this type forms two discourse of science (particularly of the Literary Studies) – the modern as result of first modernity and the traditionalistic as result of second modernity.

The traditionalistic and modern cultural paradigms of the Ukrainian Literary Studies were identified in the thesis. It was period of the transformation of the social consciousness from traditional to modern. Each cultural paradigm has its own research method, and this method is correlated with the society self-identification forms. Main form for the traditional society is collective and for the modern – individual. And the manner of the self-identification influences into the scientific methodology creation.

The traditionalistic and modern cultural paradigms were identified in the thesis. The changing in these two paradigms linked with the transformative processes of the European societies of the end of the XIX and the thirties of XX centuries. It was period of the transformation of the social consciousness from traditional to modern. Each cultural paradigm has its own research method, and this method is correlated with the society self-identification forms. Main form for the traditional society is collective and for the modern – individual. And the manner of the self-identification influences into the scientific methodology creation. The scientific methodology of traditional society focuses on the systematization of the material and description of the historical and ideological sources of the national culture. As a rule,

the traditionalistic researches are oriented to the past. The common intellectual practices of the traditionalistic paradigm are archive work, commemoration, education, which must formed new senses of the national culture.

In opposite to the traditional society, modern society closely connects with the contemporary. The modern methodology studies the patterns of the transaction between the individual and the world around them, and also the manifestation forms of it despite the historical period. The idea of the form became the central in the modern cultural paradigm. The intellectual practices are focus on the theoretical morphological analysis of the contemporary world. As result, we make conclusion the Literary Studies of the each individual societies owing to cultural self-identification is formed. The processes of the Ukrainian Literature Studies were in agreement with social-cultural shifts of the European nations and west Humanities Studies at that time.

In the same time the modern Ukrainian literary studies were formed and had two periods: 1) from the end of the XIX and till the 1917; and 2) from the 1917 and till the 1923. During the first period the literary critique appears in the scientific works by Ivan Franko. And also Volodymyr Peretc changed the research literary method. The intellectual practices of both scientists finished the traditionalistic paradigm of the Ukrainian literary studies and opened the modern one, and created the theory of the literature. The institutionalization of the Ukrainian philology science, the prevalence of the formalistic approach in the Humanities Study and arising of the neoclassical discourse take place at that time is mark of the second period of modern Ukrainian Literary Studies. Also the emergence of professional philologists of the first generation (V. Derzhavin, M. Dry-Khmara, A. Nikovsky, V. Petrov, M. Rylsky, P. Fylypovych, B. Yakubsky, I. Eisenstock, L. Biletsky, O. Biletsky, P. Bogatsky, M. Dashkevych, D. Doroshenko, E. Kyryliuk, K. Koperzhynsky, B. Navrotsky, A. Shamray, V. Boyko, Y. Mezhenko et ctr.), there works founded the modern Ukrainian Literary Studies. The main feature of intellectual practices of the modern Ukrainien Literary Study is the using of the different methods of the humanities

science. The esthetic and morphology approach become the background of the analysis.

The questions of the literary form and style, literary canon and early Ukrainian modernism lies in the base of the theoretical studies of the scholars of the neoclassical discourse. Especially, the ideas of cultural morphology have had strong influence on the research of the literary history, which considering as permanently change of the culturally forms. This gave reason of the modern Ukrainian Literary Studies to propose the new principles of the literary histories' periodization and shifted from "history of the authors" toward the "history of the texts". As a result, of the formalist approach to the periodization of literary history, there was a rethinking of national cultural identity from traditional to modern. It corresponds to European modern Literary Studies, and particularly the views of the Germans formal and philosophical School (Georg Simmel, Heinrich Wölfflin, Oskar Walzel). The concept of «classics» is important for the theoretical views of scholars of neoclassical discourse also. In their opinion this concept has the ability to form and structure national culture. The cultural heritage of the Kyiv's State, Ukrainian baroque, the national revival of the end of XIX to 1917-19 are compose of the ground of the concept Ukrainian national classic on the neoclassical discourse.

Mykola Zerow is central author of the Ukrainian neoclassical discourse. The debatable question of M. Zerov's scientific method is consider in this dissertation. Most scholars do this from a philological point of view, but we offer a morphological perspective and consider the ideas of cultural morphology of the early twentieth century. As a literary historian, he reformatted the scientific paradigm of literary history research in accordance with modern morphological views in art history research. In the study of the history of literature M. Zerov, like other scholars of neoclassical fields, relies on the European cultural tradition, the idea of the historical regularity of the development of the arts in general, but at the same time retains a sociological approach. The scholars changed the literary canon, shifted the emphasis from one text to another in the works of "strong writers" (I. Kotlyarevsky, G. Kvitka-Osnovnonenko, I. Franko, Lesya Ukrainka) and reviewed the weak authors of

Ukrainian literature (O. Storozenko, Marko Vovchok, A. Svydnytsky, Y. Shogoliv, Marko Cheremshyna).

Neoclassical discourse arose at the intersection of two cultural paradigms, as result of which it has a liminal character. The neoclassical outlook formed in the period of the historical crisis, the transformation of the philosophical esthetic ideas, and reflected the cultural atmosphere of the epoch. On the one hand, scholars of this discourse explore the issues of traditionalist Literary Studies – and on the other hand, they used the methodology of modern Literary Studies. This discourse founded new scientific approach to the studies of the phenomenons of the literature history and theory, and foundation of the modern Ukrainian Literary Studies. This discourse consisted of openness to new transformational processes in world culture and literature of the end of XIX and the thirties of XX centuries, and at the same time was based on the national heritage. The intellectual practices of the Ukrainian neoclassical discourse combined the newest literary studies methods and national cultural tradition, and integrated the Ukrainian literature and philological science in the world context.

**Key words:** traditionalist paradigm, modern paradigm, neoclassical discourse, classics, form, style, generation, intellectual practices, canon, literary historiography.

### Список публікацій здобувача за темою дисертації

#### *Монографії та окремі видання*

1. Демська-Будзуляк Л. Дорогий Аркадію. Листування і архіварія літературного середовища України 1922-1945 рр. Львів: Класика, 2001. 280 с. (10 д.а.). (Демська-Будзуляк Л.: упорядкування, написання приміток, передмова історико-теоретичного характеру).

2. Демська-Будзуляк Л. М. Українське літературознавство від ідеї до тексту: неокласичний дискурс. Монографія. Київ. Смолоскип, 2019. 596 с. (18 д. а.)

*Рецензія:* Набитович І. Неокласичний дискурс як дзеркало еволюції українського літературознавства. *Слово і Час*, 2020. № 2. С. 106-108.

### **Статті у фахових виданнях**

1. Демська-Будзуляк Л. Зміна поколінь – реальність проблеми. *Слово і Час*. 2001. № 1. С. 28-32. (0,5 д. а.)
2. Демська-Будзуляк Л. Іван Франко в критичній рецепції неокласиків. *Вісник Київського Міжнародного університету та Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Літературознавчі Студії*. Київ, 2006. Випуск 8. С. 54-66. (0,5 д. а.)
3. Демська-Будзуляк Л. Сакральна ціль – профанний шлях. Іван Франко та Леся Українка – духовна ситуація „обранців” в епістолярному дискурсі. *Warszawskie zeszyty Ukrainoznawcze* № 23-24. Warszawa, 2007. S. 240-249. (0,5 д. а.)
4. Демська-Будзуляк Л. Образ «Європи» в українському літературно-критичному дискурсі кінця XIX – початку XX ст. *Слово і Час*. 2009. № 8. С. 57 -68. (0,6 д. а.)
5. Демська-Будзуляк Л. Топос міста та літературний контекст раннього модернізму. *Наукові праці. Серія «Філологія. Літературознавство»*. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. П. Могили, 2009. Т. 118. Випуск 105. С. 11-16. (0,5 д. а.)
6. Демська-Будзуляк Л. Принцип історизму та пам'ять у літературних історіографіях. *Наукові праці. Серія «Філологія. Літературознавство»*. Миколаїв, 2010. Випуск 122. Том 135. С. 20-25. (0,5 д. а.)
7. Демська-Будзуляк Л. Методологічні особливості літературної критики в Україні 10-20-х років XX століття. *Studia methodological*. Тернопіль, 2011. № 33. С. 22-28. (0,5 д. а.)
8. Демська-Будзуляк Л. Естетичні тенденції розвитку літературної критики у Наддніпрянській Україні 1917-1921 рр. *Літературний процес: методологія, тенденції, імена*. Київ: Київський університет імені Б. Грінченка, 2012. № 4. С. 39-44. (0,5 д. а.)

9. Демська-Будзуляк Л. Масова література та канон в українських літературних історіографіях 20-х років ХХ століття. *Слово і час*. 2012. № 9. С. 68-76. (0,6 д. а.)

10. Демська-Будзуляк Л. Принципи періодизації в перших українських літературних історіографіях (М. Костомаров, П. Куліш, М. Петров). *Магістерські літературознавчі студії*. Вид.: НАУКМА, 2012. Вип. № 48. С. 77 -85. (0,7 д. а.)

11. Демська-Будзуляк Л. Антипозитивістичний поворот та початок українського модерного літературознавства. *Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки*. К., 2013. Т. 150. С. 8-13. (0,5 д. а.)

12. Демська-Будзуляк Л. Роль і місце Т. Шевченка в неокласичній концепції української літератури Миколи Зерова. *Слово і Час*. 2014. № 7. С. 8 -11. (0,5 д. а.)

13. Демська-Будзуляк Л. Неокласики і Леся Українка: рецепція та типологічні зрізи. *Філологічні семінари*. К., 2014. Випуск 17. С. 111-121. (0,6 д. а.)

14. Демська-Будзуляк Л. Інтермедіальний характер концепції стилю Миколи Зерова. *Мандрівець*, 2014. № 5. С. 54-58. (0,5 д. а.)

15. Демська-Будзуляк Л. М. Культурологічний підхід до студій над українським літературознавством кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Синопсис: текст, контекст, медіа*. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка. Гуманітарний інститут., 2016. № 1(13). (URL): <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/issue/view/16> (0,7 д. а.)

16. Демська-Будзуляк Л. Приватний простір у соціокультурних практиках українського літературознавства 10-20-х років ХХ ст. (випадок літературно-мистецького салону). *Феномен дому в літературознавчій перспективі. Сучасні літературознавчі студії*. К.: Вид. центр. КНЛУ, 2016. Випуск 13. С. 198-207. (0,5 д. а.)

17. Demska-Budzuliak L. Kwestia tożsamości narodowo-kulturowej w radzieckim literaturoznawstwie ukraińskim w latach 20. XX wieku. *Władza Sądzenia: Identities, Media and Literature in Ukraine and about Ukraine:*

*Cantemporary Sitaution and Historical Demension*. Pod. red. Nadii Trach. 2016. № 8 (1). S. 171-183. (0,7 д. а.)

18. Демська-Будзуляк Л. Микола Зеров та його історія української літератури в парадигмі морфології культури. *SPHERES OF CULTURE*. Ed. I. Nabytovych. Lublin: Maria Curie-Sklodovska University, 2016. Volume XIV. P. 109-119. (0,6 д. а.)

19. Демська-Будзуляк Л. До генези українського літературознавства: розвідка Павла Филиповича Українське літературознавство за 10 років революції. *SPHERES OF CULTURE*. Ed. I. Nabytovych Lublin: Maria Curie-Sklodovska University, 2016. Volume XV. P. 162-169. (0,6 д. а.)

20. Demska-Budzuliak L. Od Mawki do Kassandry. Pisarki Ukrainy Centralnej w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku. *Wspólnota wyobrażona. Pisarki Europy Środkowej wobec problemów literackich, społecznych i politycznych lat 1914-1945*. Gr. Borkowska, I. Boruszkowska i K. Nadana-Sokołowska (red.), Warszawa: IBL, 2017, S. 9-24. (1 д. а.)

21. Демська-Будзуляк Л. Перечитування літературного канону неокласичним дискурсом українського літературознавства початку ХХ ст. *Наукові записки НаУКМА*. Київ, 2017. Том. 195. С. 23-29. (0,5 д. а.)

22. Демська-Будзуляк Л. Неокласичний дискурс початку ХХ століття: еволюція класичної традиції. *Слово і Час*, 2017. № 6. С. 90-98. (0,5 д. а.)

#### **Додаткові публікації**

1. Демська-Будзуляк Л. Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації. *Кур'єр Кривбасу*, 2002. № 14. С. 156-162. (0,5 д. а.)

2. Демська-Будзуляк Л. «Ідеологічна» та «університетська» літературна критика 20-х років в Україні. *Молода Нація. Альманах*. К., 2007. № 2. Т. 43. С. 158-172. (0,5 д. а.)

3. Демська-Будзуляк Л. Історія української літератури «поміж Гоголем та Шевченком». *Україна і світ: прагнення змін* (Матеріали щорічної міжнародної конференції Фулбрайта). Київ: «Дух і літера», 2010. С. 156-162. (0,5 д. а.)

4. Демська-Будзуляк Л. Функція мови в сучасних історико-літературних дослідженнях. *Мовознавчі студії*. За матеріалами Всеукраїнської наукової конференції «Фразеологізм і слово у тексті та словнику» на пошану 75-ліття від дня народження професора Мар'яна Демського. Дрогобич: Посвіт, 2010. Випуск 2. С. 101-109. (0,6 д. а.)
5. Демська-Будзуляк Л. Історія літератури в Україні – проблеми та виклики сьогодення. *Сучасність*, 2010. № 5. С. 145-153. (0,5 д. а.)
6. Демська-Будзуляк Л. Реконструкція літературознавчого канону: пролегомени до вивчення літературно-критичної та історико-культурної спадщини Миколи Зерова. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Scripta Manet*. Ювілейний збірник на пошану Богдана Якимовича. 2012/21 Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2012. С. 267-276. (0,6 д. а.)
7. Демська-Будзуляк Л. Двадцять років незалежного літературознавства: здобутки і втрати. *Сучасність*, К., 2012. № 1-3. С. 187-203. (0,5 д. а.)
8. Демська-Будзуляк Л. Українські літературознавці 1920-х рр. як генераційний феномен. *Постколоніалізм. Генерації. Культура. Теоретичні REвізії*. Випуск 4. К.: LAURUS, 2014. С. 294-301. (0,5 д. а.)
9. Демська-Будзуляк Л. Візуалізація міста в поетичному доробку неокласиків. *Література на полі медій. Теоретичні REвізії*. Випуск 3. К.: Інститут літератури ім Т. Шевченка НАН України, 2018. С. 340-374. (1,5 д. а.)
10. Демська-Будзуляк Л. Літературний канон модерного українського літературознавства. *Дивослово. Українська мова й література в навчальних закладах*. 2019. № 6. С. 39-42. (0,5 д. а.)



## ЗМІСТ

ВСТУП.....	20
РОЗДІЛ 1. ПОНЯТТЯ «УКРАЇНСЬКОГО НЕОКЛАСИЧНОГО ДИСКУРСУ»: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ.....	45
1.1. Становлення літературознавства як фахової дисципліни у контексті модернізації.....	45
1.2. Неокласичний дискурс як складник модерного літературознавства: історико-культурна генеза.....	55
1.3. Неокласичний дискурс у традиціоналістській та модерній парадигмах.....	67
1.4. Культурні основи українського неокласичного дискурсу.....	78
Висновки до розділу 1.....	92
РОЗДІЛ 2. СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА.....	95
2.1. Формування наукової парадигми українського літературознавства.....	95
2.1.1. Виокремлення об'єкта й предмета українського літературознавства: «Отзыв о сочинении г. Петрова «Очерки из истории украинской литературы XIX столетия» М. Дашкевича.....	99
2.1.2. Формування національної ідентичності українського літературознавства: «Історія літератури руської» О. Огоновського....	104
2.2. Історико-методологічні передумови появи українського модерного літературознавства.....	111
2.2.1. Народження науково-літературної критики.....	116
2.2.2. Зміна наукового методу.....	121
2.3. Формування модерної ідентичності українського літературознавства доби національного відродження.....	126
2.4. Перше покоління фахових літературознавців.....	134
2.5. Соціокультурний простір учених-неокласиків.....	139

Висновки до розділу 2.....	145
<b>РОЗДІЛ 3. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДґРУНТЯ</b>	
<b>НЕОКЛАСИЧНОГО ДИСКУРСУ</b>	
<b>УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА.....</b>	
3.1. Історико-літературознавчий контекст функціонування неокласичного дискурсу українського літературознавства.....	149
3.2. Теоретико-методологічні погляди вчених-неокласиків.....	158
3.2.1. Рецепція поняття «класика».....	159
3.2.2. Концепція «форми і стилю».....	168
3.2.3. Науковий метод неокласичного дискурсу.....	178
3.3. Микола Зеров як центральна постать українського неокласичного дискурсу.....	182
3.4. Науковий метод й історико-теоретичні погляди Миколи Зерова.....	191
Висновки до розділу 3.....	198
<b>РОЗДІЛ 4. ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІ ПРАКТИКИ НЕОКЛАСИЧНОГО</b>	
<b>ДИСКУРСУ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА.....</b>	
4.1. Ідеологічні тенденції українських літературознавчих студій 20-х рр. ХХ ст.....	201
4.2. Формалістичні студії українського неокласичного дискурсу.....	206
4.2.1. Рецепція російських формалістичних дискусій Українською літературно-науковою критикою.....	205
4.2.2. Погляди українських морфологів у контексті формалістичних дискусій.....	215
4.3. Теоретичне осмислення історії української літератури неокласичним дискурсом.....	221
4.3.1. Криза історизму в літературознавчих дискусіях.....	221
4.3.2. Принципи таксономізації літературних історіографій у	

культурних дискурсах українського літературознавства.....	227
4.3.3. Усталення канону нової української літератури – від традиції до модерну.....	237
4.4. Історія літератури Миколи Зерова vs Сергія Єфремова.....	247
Висновки до розділу 4.....	254

## РОЗДІЛ 5. ФОРМУВАННЯ МОДЕРНОГО ЛІТЕРАТУРНОГО КАНОНУ

### ВЧЕНИМИ-НЕОКЛАСИКАМИ.....257

5.1. Культурна ідентичність літературного канону Миколи Зерова.....	257
5.2. Відкриття модерної парадигми: «питання Івана Котляревського».....	267
5.3. Витворення національного нарративу: дві іпостасі Григорія Квітки-Основ'яненка.....	271
5.4. Тарас Шевченко: від «усної» до «писемної» культури.....	280
5.5. Студії Пантелеймона Куліша як прецедент культурної критики.....	288
5.6. Іван Франко: переосмислення культурної традиції.....	298
5.7. Леся Українка: переписування культурної традиції.....	305
5.8. Письменники «другого ряду» у літературному каноні Миколи Зерова.....	312
5.8.1. Анатоль Свидницький: перший прозаїк-реаліст.....	318
5.8.2. Яків Щоголів: перший поет-лірик.....	322
5.8.3. Марко Черемшина: новатор ліричної прози.....	325
Висновки до розділу 5.....	330

### ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....333

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....349

### ДОДАТКИ.....400

## ВСТУП

Сучасна наукова думка дедалі частіше розглядає літературознавчі студії, як комплекс інтелектуальних практик, за допомогою яких вибудовується діалог між суспільством і літературою, виявляються цінності та приховані інтенції текстів, що формують центральні наративи самоінтерпретації та саморепрезентації суспільства. Таке розуміння літературознавства надає нові можливості теоретичного осмислення наукової дисципліни, як важливого складника культурного світогляду часу. Сприяє з'ясуванню принципів втілення філософських ідей у наукові тексти, особливо у процесах змін культурних парадигм. На думку Р. Бода, сьогодні гуманітарні науки, у тім числі й літературознавство, внаслідок інтеграції техніки і методів різних наукових галузей, мають змогу якнайповніше розкрити власний потенціал, оскільки «пошуки універсальних, як і культурно-специфічних моделей, формують константу в гуманітарних науках» [59; 336]. Усе частіше лунають заяви про нову наукову революцію, що супроводжується глобалізацією, «дигіталізацією»<sup>1</sup> знань, появою інтернет-спільноти. Дослідження у галузі гуманітарних наук засвідчують, з одного боку, тісне зближення / переплетення економіки, політики, екології, культури, а з другого, – розмиття кордонів традиційних гуманітарних дисциплін.

Характерною ознакою цих процесів є тенденція до переформатування системи координат гуманітарних студій. Процес розпаду / трансформації / дифузії традиційних гуманітарних наук засвідчує кілька тенденцій: 1) завершення попередньої наукової парадигми; 2) посилення взаємопроникнення між різними дисциплінами та напрямками; 3) переорієнтацію від теорії до інтерпретації. Так, аналізуючи природу теорії

---

<sup>1</sup> Термін, який активно використовують на позначення процесів проникнення цифрових технологій у всі галузі сучасних науково-інтелектуальних практик. Як яскравий приклад можна навести інтенсивний розвиток сучасного напрямку цифрової гуманітаристики, представники якої, поєднуючи комп'ютерні науки з герменевтикою, вбачають у цьому можливість радикально реформувати та розширити метод традиційної інтерпретації літератури. Означаючи мету цього напрямку в широкому інтелектуально-культурному дискурсі Д. Голамбія говорить: «[...] мета цифрових гуманітарних наук – дистанціюватися від політично заангажованої інтелектуальної праці, і створити простір [...] у якому можна сховатися від заплутаних політичних питань, які так нас хвилюють». [444]

літератури та її шляхи наприкінці ХХ ст., Т. Іглтон вказує на тісні зв'язки між змінами у структурі й функціонуванні теорії літератури та соціокультурними практиками. Політичні події кінця ХХ ст., стверджує вчений, змусили інтелектуалів по-новому придивитися до гуманітарних наук, як культурних конструктів попередніх періодів, здійснити ревізію їхніх основних положень та принципів [194; 257].

Предметом сучасних літературознавчих дискусій часто є питання природи і методу літературних студій. Німецький дослідник С. Нойгаус визнає літературу не предметом дослідження, а, радше, проблемою, оскільки за своєю природою вона є універсальною, постійно відкритою на нові інтерпретації, має власну структуру та систему. Література, стверджує С. Нойгаус вслід за М. Бахтіним, ніколи не замкнена сама на собі, вона діалогічна. Дослідник наголошує на соціокультурній і дискурсивній природі літератури. Вона виникає як сукупність усіх видів текстів (вербальних, візуальних) та мистецьких практик, постає, з одного боку, як спосіб виявлення культурної ідеології, а з другого, – як соціокультурний конструкт [552; 8]. Сформульоване таким чином розуміння поняття літератури суттєво розширює й функції літературних студій, роблячи об'єктом їхнього дослідження тексти, біографії, інтелектуальні практики, наукові методи та методології і навіть академічні інституції, а також зв'язки між ними. Чим глибший діалог літератури з культурою, тим складнішими є підходи до аналізу таких зв'язків. Адже від того, як у різних культурних парадигмах потрактовано природу та роль літератури залежить смисловий та інструментальний аспекти літературознавчих практик.

Нове розуміння літературної теорії, а саме як дослідження способів дії літератури у суспільстві, стало предметом досліджень так званих «культурних студій» (Р. Вільямс, С. Голл, Р. Гогарт, Е. Томпсон). У питанні взаємин між літературознавством і культурними студіями А. Бужинська виділяє кілька важливих аспектів: 1) змінюється розуміння літературного твору як виняткового і незмінного джерела автономних естетичних цінностей. Усі естетичні сенси літератури безпосередньо пов'язані зі суспільними процесами –

суспільні цінності визначають науковий метод та спосіб інтерпретації; 2) розширюється розуміння тексту: тепер це не лише художні твори, а й будь-які символічні практики, що продукують культурні змісти і впливають на формування наших уявлень про реальність; 3) літературознавство перестає бути лише нейтральною академічною дисципліною, спрямованою на студіювання художніх текстів, тепер – це дослідження культури, соціополітична дія, а наукові інтенції тісно пов'язані з культурною ідеологією [505; 522]. Як наслідок, культурна теорія літератури, з одного боку, прагне працювати з категоріями суто літературними, а з другого, – зачіпає проблематику, яка виходить далеко за межі літератури. Її суть, стверджує польський дослідник Р. Нич, у новому залученні традиційної теорії літератури до горизонту рефлексій сучасної гуманітаристики, а також сучасної культурно-цивілізаційної ситуації [306; 32]. Інструментарієм наукових досліджень залишаються інтерпретаційні практики над літературними текстами, які розглядаються як тексти культури, «її свідчення».

Така позиція відкриває перед сучасним літературознавцем широкі дослідницькі можливості, що супроводжуються небезпекою вийти далеко за межі літературної теорії та й самої дисципліни. Джерелом цієї дилеми<sup>2</sup>, на думку Дж. Каллера, є той факт, що з кінця 60-х рр. ХХ ст. літературознавці почали створювати тексти, які виходять далеко за межі літератури. Водночас науковець наголошує на характерній для сучасних гуманітарних студій тенденції переходу від теорії до інтерпретаційних практик [206; 21]. За таких обставин, стверджує Дж. Каллер, можемо говорити про розмежування понять

---

<sup>2</sup> Пласт літератури, де описано сучасні навколотеоретичні дискусії є напрочуд широким і таким, що не потребує детального переказу. Зокрема див. основні праці з цього питання: Brooker P. *Post-Theory*. / ed. Selden R., Widdiwsn P., Brooker P. *A Reader's Guide to Conemporary Literary Theory*, Pearson Education Limited 2005. P. 267-277; Beaumont B. E. *The Question of Literature: The Place of the Literary in Contemporary Theory*, Manchester University Press, Manchester, 2002; Butler J., Culler J., *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, Oxford, 1997; Butler J., Guillory J. Kendall T. (eds), *What's Left of Theory?* Routledge, London, 2000; Cunningham V. *Reading After Theory* Blackwell, Oxford, 2002; Docherty T. *After Theory*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1997; Eagleton T. *After Theory*, Basic Books, New York, 2003; McQuillan M., et al. (eds), *Post-Theory: New Directions in Criticism*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 1999; Payne M. and Shad J. (eds), *Life. After. Theory*, Continuum, London, 2003; Rabaté J.-M., *The Future of Theory*, Blackwell, Oxford, 2002.

«теорії літератури» і «теорії» загалом, де під першим маємо на увазі дослідницькі тексти, що стосуються дослідження проблем літератури, а під другим – тексти, які стимулюють мислення і переорієнтовують їх на ті сфери, до яких вони начебто не належать [206; 2]<sup>3</sup>.

Підхід до літературних студій як до динамічної системи, тісно інтегрованої у культурні процеси, дає змогу ширше аналізувати дії літератури в суспільстві та загальних процесах його розвитку. Зміна розуміння природи літературознавства важлива й з огляду на те, що ця дисципліна виникає у руслі модернізаційних процесів у другій половині XIX ст., які сприяли переходу європейського суспільства від традиційного до модерного. Розуміння літературознавства як соціокультурної дії уможлиблює по-новому осмислити явища історії української літератури, культури й мистецтва, зрештою самої фахової дисципліни.

У контексті українських студій довкола теоретичних проблем історії українського літературознавства можемо говорити про часткове розроблення певних історико-теоретичних аспектів, як, наприклад, теоретичних пошуків українського літературознавства кінця XIX – першої третини XX ст., принципів укладання історії української літератури і літературознавства, теоретичних аспектів питань літературної критики 20-х рр. XX ст. тощо. На особливу увагу заслуговують праці В. Агеєвої, Г. Александрової, С. Білоконя, М. Гнатюка, Гр. Грабовича, Р. Гром'яка, Т. Гундорової, П. Дунай, С. Єсельчика, М. Ільницького, Ю. Луцького, Т. Мейзерської, С. Мельник, Р. Мовчан, В. Моренця, М. Москаленка, М. Наєнка, Д. Наливайка, С. Павличко, М. Павлишина, В. Панченка, В. Поліщука, Я. Поліщука, О. Сінченка, М. Сулими, Л. Темченко, Ю. Шевельова та інших.

---

<sup>3</sup> Процес переходу від «чистої теорії» до «інтерпретаційних практик» Р. Нич визначає як фазу парадигматичних перетворень у всій західній науці [306; 13]. Автор пропонує чітко розділяти поняття «теорії літератури» (власне теорії) та «теорії літературознавчих досліджень» (методології / практики дослідження). Такий поділ, на думку Р. Нича, ґрунтується на усвідомленні наукової цілі. Так, коли завданням науковця є дослідити певне літературне явище у світлі лише однієї теорії, то він ризикує втратити ширший погляд на предмет, і таке дослідження, швидше за все, буде частковим. І навпаки – досліджуючи його у цілісності, він вдається до одночасного використання різних методологій, що надає дослідженню калейдоскопічного характеру [306; 30-31].

Перші праці з історії й генези національних літературних студій з'являються вже у 20-х рр. ХХ ст. Одна з важливих – студія Л. Білецького «Основи літературно-наукової критики» (1924), у якій вчений робить спробу розглянути головні тенденції еволюції українського літературознавства у тісному зв'язку з розвитком літературознавчої думки у Європі від XV ст. Однак автор обмежився вивченням лише методологічних аспектів. Також варто згадати два ґрунтовні тогочасні огляди: П. Филиповича «Українське літературознавство за 10 років революції» (1928) та К. Копержинського «Українське наукове літературознавство за останнє десятиліття 1917-1927» (1929). Обидва дослідження присвячені аналізу основних тенденції, наукових методів та інтелектуальних практик українських літературних студій 20-х рр. ХХ ст. з погляду соціології.

Важливою для розуміння шляхів розвитку українських літературних студій у контексті історії стала розвідка В. Петрова «Проблема літературознавства за останнє 25-ліття (1920-1945)» (1946). Дослідження О. Білецького «Шляхи розвитку дожовтневого українського літературознавства» (1958) хоч і позначене ідеологічним підходом, однак у ньому вчений подає одну з перших періодизацій українського літературознавства та зазначає основні теорії та школи. Натомість цікавішими виглядають праці, присвячені політичним та соціокультурним зв'язкам українського літературознавства 1910-20-х рр., як наприклад, дослідження Б. Кравціва «Розгром українського літературознавства 1917-1937 рр.» (1962) чи Г. Костюка «Українське наукове літературознавство в перше пореволюційне п'ятнадцятиліття» (1962).

У другій половині ХХ ст. – на початку ХХІ ст. до історико-теоретичного осмислення природи національного літературознавства зверталися як українські, так і закордонні дослідники (В. Будний, М. Ільницький, Ю. Луцький, М. Шкандрій). Існує також незначна кількість робіт, присвячених вивченню іманентних змін наукової дисципліни, що впливали на формування тих чи тих наукових теорій, концепцій, гіпотез (В. Агеєва, Г. Александрова, М. Гнатюк, Г. Грабович, Т. Гундорова, І. Козлик, Т. Мейзерська). Програмною



можна вважати статтю Г. Грабовича «Теоретичні проблеми українського літературознавства» (1989), де вчений детально зупиняється на характерних тенденціях розвитку наукової дисципліни, що потребують першочергового теоретичного осмислення: усвідомлення національної і культурної традиції, особливості стильового розвитку, принципів написання літературних історіографій та укладання літературного канону тощо. А також дослідження Т. Мейзерської «Історія української літератури в літературознавчих дискусіях» (2013), у якому здійснено систематичний огляд провідних тенденцій українських літературних історіографій XIX – XX ст.

Водночас цікавою спробою осмислення генези українських літературних студій, вже з ширших філософсько-естетичних позицій, є ґрунтовна стаття Р. Гром'яка «Українське літературознавство у контексті світової культури XX століття: тенденції розвитку, проблеми функціонування, дискурсалізація» (2004). Автор пропонує поділ історії українського літературознавства відповідно до еволюції культурних парадигм. Проте саме явище українського літературознавства протягом усієї своєї історії так і не зазнало системного і ґрунтовного осмислення, як феномена національної науки й культури. І досі немає студій, які б аналізували шляхи розвитку дисципліни не лише з погляду зміни методологій чи концепцій, але як репрезентанта світогляду епохи, її центральних ідей та концептів.

Аналіз культурної ідеології суспільства, – під яким розуміємо усвідомлення культури як сукупності спільних поглядів, цінностей, переконань, стандартів поведінки, цілей та практик певною спільнотою, – дав підстави виділяти дві культурні парадигми українського літературознавства кінця XIX – першої третини XX ст.: «традиціоналістську»<sup>4</sup>, що відбиває цінності, інтенції та переконання традиційної спільноти, і «модерну», притаманний суспільству модерного типу. Одним з виявів модерної парадигми в тогочасній українській літературознавчій традиції стає поява неокласичного дискурсу.

---

<sup>4</sup> У російській літературознавчій традиції зустрічаємо термін «традиціоналістська художня свідомість», що притаманна літературам до появи модерної художньої свідомості [236; 254].

Дискурс неокласицизму на сьогодні є доволі проблемним полем для дослідників українських літературно-культурних процесів 20-х рр. ХХ ст. Він виступає важливою складовою студій шляхів українського модернізму, становлення національної культурної традиції, теорії та практики українських тогочасних поетів та письменників, історії літературної критики, і водночас є предметом постійних дискусій з приводу не лише його природи і термінологічного визначення, а й, загалом, існування. Джерелом таких дискусій, що тривають й до сьогодні, є розвідки Ю. Шевельова «Легенда про український неокласицизм» (1946), у якій заперечено існування українського неокласицизму, та В. Державина «Дух і джерело українського неокласицизму» (1954), де вчений, навпаки, пише про особливий культурний світогляд, який склався у середовищі київських інтелектуалів на початку ХХ ст.

Від моменту появи цих двох праць дослідники розділилися на два табори у дискусії про наявність українського неокласицизму 20-х рр. ХХ ст. Дискусії проходили доволі гостро й довший час політизовано, що, безумовно, дуже їм шкодило. Лише з початком української незалежності вони звільняються від ідеологічного чинника. З'являється можливість об'єктивного дослідження. З цього огляду знаковою вважаємо працю С. Павличко «Дискурс українського модернізму» (1997). У ній авторка висуває тезу про український неокласицизм як, з одного боку, «прихований модернізм», а з другого – як про певний *ідейно-естетичний дискурс*. Ще одна ґрунтовна стаття, у якій запропоновано комплексний підхід до з'ясування основ світогляду українських неокласиків з позицій культури належить Д. Наливайку – «Українські неокласики і класицизм» (1998). Учений вважає, що більшість проблем зіставлення класицизму XV-XVIII ст. і неокласицизму ХХ ст. полягає у недостатній з'ясовності теоретичних моделей обох цих явищ. Відповідь на це питання Д. Наливайко пропонує шукати в аналізі естетико-інтелектуальних практик обох явищ, центральним атрибутом яких є передусім належність до сфери культури державної еліти та актуалізація класики [302; 111-115]. Вчений

наголошує саме на культурологічному підході до аналізу феномену українського неокласицизму.

Таким чином, причина і тривалість дискусії щодо явища українського неокласицизму першої третини ХХ ст. полягає у зіставленні двох підходів з різних перспектив – літературознавчої, яка зосереджена довкола проблеми художнього стилю, та культурологічної, у центрі якої питання світогляду певної культури. Водночас зіставлення українського неокласицизму ХХ ст. з аналогічними процесами у мистецько-культурному середовищі інших європейських країн виявляє його типологічність і суголосність з ними, характеризує його передовсім як культурне, а не винятково літературне, явище. Показовим є той факт, що спадщина українських неокласиків є також ваговою складовою українського поетичного модерну 20-х рр. та історико-теоретичних літературознавчих студій. Примітно, що у наукових практиках літературознавців, тексти яких формують неокласичний дискурс, присутній інший методологічний підхід до вивчення літератури. В їхній основі естетико-формальний принцип дослідження літературних явищ та процесів, що робить його відмінним від попередньої наукової традиції, і водночас суголосним з тогочасними тенденціями у західних гуманітарних науках.

Наявність такого нового методу літературних студій відкриває цілком інший погляд на історію українського літературознавства як на історію трансформацій культурних парадигм – від традиційної до модерної. Тогочасні літературні студії, як інтелектуальний вияв культурної парадигми, переживають процес світоглядних та методологічних змін, що знаходили своє вираження на різних рівнях наукової діяльності – від теорії до практики. Це змушує звернути увагу не лише на вивчення історії цієї філологічної дисципліни, скільки зосередитися на її зв'язках із культурою.

Хоча перші системні прояви нового методологічного підходу до вивчення літератури фіксуємо ще у працях І. Франка та В. Перетца, однак перша комплексна презентація модерного літературознавства представлена науковою практикою представників неокласичного дискурсу – М. Зерова, В. Петрова та

П. Филиповича. Ознаками наукової практики цих учених стає ревізія національної культури з огляду на засвоєння концепту класики, як наслідок – створення модерного літературного канону. Запропонували морфологічний підхід до аналізу літературних явищ і творів, учені-неркласики сприяли критичному осмисленню матеріалу та теоретизації наукової дисципліни. Їхні погляди, що сформувалися на перетині традиціоналістського та модерного світогляду, у підсумку, сприяли появі модерного літературознавства.

Дослідження літературно-критичної та наукової спадщини представників українського неокласицизму кінця 10-х – початку 30-х рр. ХХ ст. виявило кілька цікавих тенденцій, а саме: 1) наявність культурного світогляду відмінного від традиційного; 2) осмислення предмета дослідження у його не традиційно історичних, а в естетико-культурних зв'язках; 3) спосіб дослідження літературних текстів та літературного процесу спрямований на теоретизування; 4) типологічна та методологічна спорідненість із тогочасними літературознавчими дослідженнями західноєвропейського світу. Зазначені фактори, як мінімум, засвідчують існування особливого, навіть альтернативного наукового дискурсу у просторі тогочасного українського літературознавства, що демонструє належність до модерної культурної парадигми. Цей дискурс охоплює наукову діяльність не лише українських неокласиків, а й інших літературознавців, що знаходилися на спільних з ними ідейно-естетичних позиціях, зокрема: Б. Якубського, Ол. Навроцького, В. Державина, О. Дорошкевича, М. Могилянського, А. Ніковського.

Вивчення українського літературознавства передовсім як інтелектуальної практики певної культурної парадигми потребувало залучення та нового перечитування значної частини недостатньо контекстуалізованих, а часом й взагалі неконтекстуалізованих, науково-критичних текстів українських літературознавців кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. Йдеться зокрема про праці І. Айзенштока, Л. Білецького, О. Білецького, П. Богацького, В. Бойка, В. Гадзінського, М. Дашкевича, В. Державина, В. Дорошенка, М. Драй-Хмари, О. Дорошкевича, С. Єфремова, П. Зайцева, М. Зерова, Є. Кагарова,

Є. Кирилюка, Л. Колмачевського, К. Копержинського, В. Коряка, Ю. Меженка, М. Могилянського, Б. Навроцького, А. Ніковського, О. Огоновського, В. Петрова, О. Полторацького, П. Филиповича, А. Шамрая, Б. Якубського.

В основі європейського неокласицизму поєдналися елементи античного світогляду, ідеали культури класичного типу, естетика модернізму та національні цінності. Натомість поняття «дискурсу» запозичуємо із соціальної теорії Н. Фейрклафа, де його трактують як важливий складник соціальної практики, що водночас і створює соціальний світ, і є його продуктом. Важливим також є трактування поняття «дискурсу» Дж. Л. Кінві, а саме, як такий, що виявляє світоглядну спільність індивідів, які діють у певний час і в певному місці; має початок, середину, кінець і мету; мовний процес, ситуативний та культурний контексти і визначається існуванням повного тексту. Детермінативними характеристиками літературознавчого дискурсу як частини культурної парадигми вважаємо: 1) належність до певної (традиційної, модерної, постмодерної) традиції; 2) інтерпретація поняття «літератури» та її функції; 3) візія національної науки і культури. Таким чином, поняття «неокласичного дискурсу» у роботі застосовано як комплексне поняття у значенні спільноти індивідів об'єднаних цінностями і світоглядом притаманними для культури класичного типу, які діють у певний час і в певному місці. Їхні інтелектуальні практики скеровані на переосмислення сучасності крізь призму ідеалів та канонів античності, формування національної класики та вписування національної культури у загальносвітовий контекст.

Центральними постатями, чий літературознавчий доробок може скласти основу неокласичного / модерного дискурсу українського літературознавства вважаємо М. Зерова, В. Петрова, П. Филиповича, М. Драй-Хмару, М. Рильського, В. Державина, Б. Якубського, А. Ніковського, Ю. Меженка, М. Могилянського, О. Полторацького та ще кількох науковців, які належали до одного типу культурного світогляду, що склався у середовищі київських інтелектуалів наприкінці 10-х ХХ ст. Це було перше покоління українських

фахових літературознавців, «органічних інтелектуалів», перефразовуючи А. Грамші<sup>5</sup>, сформованих парадигмою та цінностями модерної культури.

Серед названих імен особливої уваги заслуговує доробок М. Зерова. Вибір постаті М. Зерова логічно-вмотивований і тим, що він єдиний зі всіх неокласиків, який систематично і методично втілював у своїх інтелектуальних практиках морфологічний. – центральний для модерного літературознавства, – принцип розгляду літературних явищ, піддавав культурній критиці еволюційні процеси національної літератури. Стояв на чолі нового українського літературознавства у складні та неоднозначні 20-ті: роки літературних дискусій, методологічних пошуків, культурного розквіту та політичних репресій.

Як учений М. Зеров постає перед нами в кількох іпостасях: літературного критика, історика літератури, теоретика, фахівця з теорії та практики перекладу, культуролога, педагога, просвітника. Свої теоретико-критичні погляди дослідник розробляв не лише в руслі національної наукової традиції (В. Дашкевич, П. Куліш, В. Перетц, І. Франко, Ом. Огоновський), а й був суголосним із новітніми методологічними поглядами сучасного йому українського (І. Айзеншток, Л. Білецький, О. Білецький, С. Єфремов, Б. Якубський), західного (О. Вальцель, Г. Вольфлін, Т.С. Еліот, Р. Унгер) та російського (О. Бєлий, Б. Ейхенбаум, В. Жирмунський, В. Шкловський) літературознавства. Отже, без належного осмислення літературно-критичних та історико-культурних поглядів ученого неможливе ґрунтовне і повноцінне вивчення шляхів української науково-критичної думки першої третини ХХ ст. На це, зрештою, неодноразово вказували такі дослідники літературного процесу як: В. Брюховецький, В. Державин, Г. Кочур, М. Москаленко,

---

<sup>5</sup> Цей термін запозичуємо у А. Грамші на позначення людей, інтелектуалів, які озвучували світогляд, інтереси, інтенції та історично детермінований потенціал, якого-небудь конкретного класу; хто розробляв систему цінностей, які слід пропагувати для того, щоб легітимізувати роль даного класу в історії, його право на владу і на керування процесом суспільного розвитку в дусі вище згадуваних цінностей. У цьому випадку мова радше йде не так про втілення цінностей певного класу, скільки цінностей модерної культурної парадигми асоціованої з освіченими людьми, інтелігенцією. Див.: Gramsci A. *Problems of History and Culture*. In book: *Prison Notebook*. Quentin Hoare and Geoffrey Nowell Smith (ed.), London 1999. [528; 131]

Д. Наливайко, В. Петров, М. Рильський, Л. Темченко, Л. Череватенко, Ю. Шевельов, М. Шкандрій, та багато інших.

Унікальна здатність дивитися на українську культуру дещо відстороненим поглядом історика й теоретика літератури спричинилася у М. Зерова до численних закликів, які він адресував своїм сучасникам, – подолати власну вторинність та маргінальність, дивитися ширше на національне мистецтво, виходити за межі вузькоутилітарних, національно-консервативних поглядів, прагнути до оригінальності та модерності. Теоретичні погляди М. Зерова, його рецепція національної культури та її критика, є чи не найяскравішою презентацією неокласичного дискурсу в українському літературознавстві. З його арештом цей дискурс поступово завмирає, лише інколи відгукуючись у поодиноких дослідженнях наступних десятиліть.

З проголошенням української незалежності фіксуємо постійний інтерес українських літературознавців до постаті саме М. Зерова як найяскравішого представника неокласицизму початку ХХ ст., прагнення цілісного осмислення цієї постаті у контексті національної культури. Однією з базових праць можемо вважати книжку В. Брюховецького «Микола Зеров» (1990). Цінність цієї роботи передовсім у першій спробі комплексно розглянути постать М. Зерова у тодішньому науковому і культурному контекстах. Важливість цієї постаті для студій над українським культурним простором першої третини ХХ ст. підкреслює також вихід двох збірників науково-критичних статей і спогадів про українських неокласиків та, зокрема, М. Зерова: «Родинне вогнище Зерових» (2004), «Наш сучасник Микола Зеров» (2006). Серед важливих досліджень у цих виданнях статті В. Державина «Дух і джерела київського неокласицизму», М. Москаленка «Микола Зеров: доля і доробок», Д. Наливайка «Українські неокласики і класицизм», М. Рильського «Микола Зеров – поет і перекладач», Л. Череватенка «Наш сучасник Микола Зеров», Ю. Шевельова «Легенда про український неокласицизм». Уже ці окремі студії оприявнюють окремий дискурс літературознавчих досліджень, присвячений винятково

проблемі неокласицизму та літературознавчих поглядів М. Зерова в історії української науки та культури.

На актуальність дослідження неокласичного дискурсу, зокрема через призму наукових поглядів М. Зерова, вказує також і поява низки дисертацій, зокрема: В. Івашка, «Микола Зеров – літературознавець і критик» (1993), С. Мельник «Концепція історії літератури в науковій спадщині неокласиків» (1995), Л. Темченко «Український неокласицизм 20-х рр. ХХ ст.: генезис, естетика, поетика» (1997), І. Садика «Естетична концепція Миколи Зерова в контексті культуротворчого процесу в Україні» (1998), а також монографій, у яких вагомою складовою є світогляд та діяльність українських неокласиків: Ю. Микитенка «Антична спадщина і становлення нової української літератури» (1991), О. Турган, Ю. Луцького «Літературна політика в Радянській Україні 1917-1934» (1997), Т. Гундорової «Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму» (1997), С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі» (1999), В. Моренця «Національні шляхи українського модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща» (2002), М. Шкандрія «Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років» (2006). Також низку досліджень історії українського неокласицизму в руслі історико-культурної парадигми кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. становлять праці В. Агеєвої, Г. Білик, С. Білоконя, О. Бросаліної, О. Вишневної, О. Горячевої, П. Дунай, В. Зварича, Н. Костенко, Г. Кочура, М. Кудряшової, Л. Коломієць, М. Моклиці, В. Моренця, М. Москаленка, М. Наєнка, Д. Наливайка, В. Панченка, В. Поліщука, Я. Поліщука, Є. Сверстюка, А. Содомори, В. Ткаченка, О. Турган, Л. Череватенка та ін.

Звичайно, що недоцільно обмежувати модерне українське літературознавство лише неокласичним дискурсом. Проте, виникаючи на хвилі появи модерністського світогляду в Україні і як приналежний до цього світогляду, він виступив перехідною ланкою між традиціоналістським та модерним літературознавством. Неокласики вперше застосували модерні формоцентричні підходи до студій в галузі історії літератури, сприяли появі



напрямку теорії українського літературознавства. Розгортання неокласичного дискурсу, зверненого до теорії літератури, мало стати новим кроком модернізації українського літературознавства, закриттям проекту наукових літературних досліджень базованих винятково на принципі історизму. Як писав у 1929 р. Ю. Тинянов у листі до Б. Ейхенбаума – одного з найяскравіших представників формального дискурсу: «Думаю, що література, яка ґрунтується на історії, швидко проміне і постане література, базована на теорії. Надходить час теорії»<sup>6</sup>. Проте цей час «теорії» так і не настав для українського літературознавства, яке вже на початку 30-х ХХ ст., з проголошенням єдиного соцреалістичного методу дослідження літератури насильно було трансформоване у парадигму радянського.

**Актуальність дослідження** зумовлена тим, що назріла нагальна потреба поглянути на український неокласицизм як на цілісний науково-філософський світогляд українського літературознавства, а також означити його взаємозв'язки з тогочасною культурною парадигмою та соціокультурними практиками, охарактеризувати як органічну складову тогочасної європейської гуманітарної науки. Для цього був обраний культурологічний підхід, що дав можливість по-новому прочитати, зрозуміти й представити український неокласицизм, зокрема його варіант у науковій спадщині М. Зерова. Разом із цим, це дає можливість створити нову парадигму наукових досліджень, яка б дозволила вивчати українське літературознавство як єдину систему філософських, естетичних та культурних поглядів, що впливали на становлення і розвиток загальної наукової парадигми.

**Мета роботи** – розглянути українське літературознавство кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. у процесі зміни культурних парадигм, а також дослідити наукову спадщину учених-неокласиків як головний складник українського модерного літературознавства.

Досягнення поставленої мети передбачало вирішення таких **завдань**:

---

<sup>6</sup> Юрій Тинянов у листі до Віктора Шкловського від 31 березня 1929 року. Цит. за: Новиков В. Писатель Борис Эйхенбаум. *Эйхенбаум Б. Мой современник. Маршрут в бессмертие*. М., 2001.

– визначити основні культурні парадигми українського літературознавства кінця XIX – першої третини XX ст.;

– з’ясувати український культурний контекст першої третини XX ст., що сприяв становленню та утвердженню українського модерного літературознавства;

– охарактеризувати явище українського неокласичного дискурсу та його роль у контексті формування модерної парадигми українського літературознавства;

– дослідити зв’язки українського неокласичного дискурсу із тогочасною західноєвропейською науковою думкою;

– розглянути вплив напряму культурної морфології початку XX ст. на формування наукових поглядів неокласичного дискурсу;

– з’ясувати природу наукового методу вчених-неокласиків;

– визначити основні теоретичні погляди і концепції науковців українського неокласичного дискурсу;

– описати характер українських формалістичних дискусій 1923-1928 рр. та їхній зв’язок із формування морфологічного напряму у тогочасному українському літературознавстві;

– охарактеризувати принципи формування концепції історії української літератури та літературного канону модерного літературознавства неокласичним дискурсом;

– проаналізувати науковий світогляд М. Зерова як центральної постаті українського неокласичного дискурсу;

– розглянути шляхи перепрочитання чільних постатей та письменників «другого ряду» нової української літератури у літературному каноні неокласиків.

**Об’єкт дослідження** – українське літературознавство другої половини XIX – першої третини XX ст. з погляду зміни культурних парадигм, а також неокласичний дискурс українського модерного літературознавства сформований науковими поглядами українських неокласиків та світоглядно

близьких до них учених (О. Бургардта, В. Державина, М. Драй-Хмари, М. Зерова, Б. Навроцького, А. Ніковського, В. Петрова, М. Рильського, П. Филиповича, Б. Якубського). Також у полі дослідження праці українських літературознавців кінця XIX – першої третини XX ст. (І. Айзенштока, Л. Білецького, Ол. Білецького, П. Богацького, М. Дашкевича, С. Єфремова, Є. Кирилюка, К. Копержинського, Ом. Огоновського, В. Перетца, І. Франка, А. Шамрая), літературно-наукова критика 1910-1920-х рр. (статті В. Бойка, В. Гадзінського, М. Доленги, В. Коряка, Ю. Меженка).

Важливо зауважити, що вивчення генези еволюції українського літературознавства як фахової дисципліни, що виникає наприкінці XIX ст. потребувало залучення та нового перечитування значної частини неконтекстуалізованих сучасним українським літературознавством науково-критичних текстів. До об'єкту дослідження також долучені окремі періодичні видання, на шпальтах яких приділялося багато уваги вивченню шляхів та завдань тогочасного українського літературознавства («Літературно-науковий вісник», «Книгар», «Наше минуле», «Критика», «Червоний шлях», «Життя і революція», «Записки історично-філологічного відділу»). Додатковий пласт досліджуваної літератури становили спогади українських науковців та культурних діячів зазначеного періоду (В. Петрова, А. Гозенпуда, Я. Гординського, Юрія Клена, Гр. Костюка, Ю. Лавріненка, А. Міяковського, О. Оглоблина, П. Одарченка, О. Шульгина).

**Предметом дослідження** стали соціокультурні й інтелектуальні практики неокласиків (О. Бургардт, М. Драй-Хмара, М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович) та світоглядно близьких до них учених (В. Державин, Б. Навроцький, А. Ніковський, В. Петров, Б. Якубський). Їхні взаємозв'язки з культурним контекстом доби, що реалізувалися через висвітлення ними таких питань: 1) історія літератури як еволюція культурних та художніх форм; 2) морфологічний метод дослідження літературних текстів; 3) ідея національної класики (розгляд національної літератури та її еволюції в єдиному контексті загальноєвропейської культури, пропозиція нової культурної ідентичності).

**Теоретико-методологічна основа дослідження.** Дослідницькі методи, використані в роботі, зумовлені передусім специфікою об'єкта вивчення та літературознавчою традицією. Послуговуємося науковим інструментарієм сучасної літературної теорії, студій над ідентичністю (інклюзивність та ексклюзивність), міждисциплінарного (літературознавство, культурологія, мистецтвознавство, філософія) та деконструктивістського (дослідження центру і периферії) підходів.

Стрижневою стала культурна критика, за допомогою якої визначено й описано культурні парадигми українського літературознавства та виокремлено центральні наукові дискурси кожної з парадигм – традиціоналістський та неокласичний / модерний. Плідним також виявився метод морфології культури, який допоміг розглянути українське літературознавство як форму культури у його зв'язках з іншими культурними формами та практиками – освітою, літературою, мистецтвом, ідеологією.

Більш локальною методологією цього дослідження виступають погляди постмарксистів (Р. Вільямса, П. Чайлдза, Т. Іглтона), які дають змогу розглядати літературні студії як соціокультурну дію. Водночас звертаємося і до поглядів представників нового історизму (Г. Вайта, Р. Тердімана). Стираючи межу між художніми і нехудожніми текстами, вони підходять до дослідження будь-якого культурного явища з позицій «археології», де будь-який твір чи символічна практика виступають «свідченнями культури».

Також напрочуд важливим у контексті пропонованого дослідження є теза новоістористів про те, що минуле доступне нам лише у текстуалізованій формі. Представники нового історизму, як і постмарксиста, наголошують на важливості враховувати постійний взаємозв'язок між практикою та культурною ідеологією, наслідком якого завжди є «потрійна обробка» текстів: спершу – ідеологією, світоглядом чи дискурсивними практиками часу, потім – нашими власними уявленнями, і нарешті – системними викривленнями самої мови [25; 208-209]. Декодування таких «обробок» дозволяє зрозуміти мотиви і природу дії літературних студій у певному культурному соціумі.

Таким чином **методологічна основа** цього дослідження будується у системі координат *культурних студій* на перехресті напрацювань *нового історизму, постмарксизму та соціології культури*. У перших запозичуємо ідею щодо текстуальної презентації історії, а також важливості взаємодії «іншого» із системою. У постмарксистів ідею розглядати й аналізувати українське літературознавство як різновид інтелектуальної практики, закоріненої у світогляді певної соціальної групи. Розглядаючи літературні студії у площині соціокультурних практик, змушені вдатися і до двох методів дослідження, що поєднують культурологічний та соціологічний підходи.

Перший метод – це метод близького читання, запропонований К. Гірцом. Вчений прирівнює культуру до тексту, який можна прочитати лише внаслідок інтерпретації: «Добра інтерпретація будь-чого, – стверджує К. Гірц, – вірша, людини, історії, ритуалу, інституту чи закону, суспільства, – веде нас до самої суті того, що вона інтерпретує» [87; 27]. Сама ж культура є тісно пов'язаною з ідеєю способу / стилю життя. Ширша інтерпретація та аналіз здійснюються через етап дуже детального вивчення надзвичайно дрібних явищ [87; 30]. Антрополог вказує на важливість соціального дискурсу під час інтерпретації. Другий метод цієї роботи – критичний дискурс-аналіз. У соціальній теорії Н. Фейрклафа дискурс розглядається як форма соціальної практики, яка водночас і створює соціальний світ, і є його продуктом [524; 64-65]. Натомість вчені М. Йоргенсен і Л. Філіпс, наголошуючи на різноманітності підходів у дискурс-аналізі, як спільну рису всіх виокремлюють загальне уявлення про те, що наш спосіб спілкування відображує світ, ідентичності й соціальні стосунки не нейтрально. Навпаки, він відіграє активну роль у створенні й видозміні світу. Завдання дискурс-аналізу – вивчати такі комунікативні стратегії побудови світу [416; 18]. Водночас важливим також є трактування поняття «дискурсу» Дж. Л. Кінві, а саме, як такий, що виявляє світоглядну спільність індивідів, які діють у певний час і на певному місці; має початок, середину, кінець і мету; мовний процес, ситуативний та культурний контексти і визначається існуванням повного тексту [542; 22-23].

Також генеза та еволюція українського літературознавства, й зокрема неокласичного дискурсу, вивчалися на онтологічному, аксіологічному, епістемологічному, герменевтичному, тематологічному, стильовому, культурно-історичному рівнях. Така методологічна комплементарність (взаємодоповнення усіх означених методів і підходів) сприяє повноцінному висвітленню наукових проявів неокласичного дискурсу українського модерного літературознавства як цілісного соціонаукового феномену.

**Теоретико-методологічну основу** склали праці:

– *з теорії та історії культури, її зв'язків з літературою та культурною антропологією*: А. Ассманн, Я. Ассманн, П. Баррі, П. Берка, Р. Бода, Р. Бокока, Р. Вільямса, В. Власова, С. Гатальської, О. Галети, А. Ганнепа, А. Дріккера, С. Єкельчика, Т. Іглтона, Е. Істхоупа, А. Камінської, Ф.Р. Лівіса, І. Лисяка-Рудницького, А. Мартінееллі, Ю. Лотмана, Р. Парка, Р. Редфілда, Е. Сміта, А. Степанової, Дж. Сторі, Р. Тердімана, П. Штомпки;

– *теорії літератури*: В. Агеєвої, Г. Александрової, Р. Барта, М. Бахтіна, В. Будного, А. Бужинської, П. Ведмедева, Р. Вільямса, О.А. Ганзен-Льове, М. Гнатюка, Гр. Грабовича, Р. Гром'яка, Т. Гундорової, В. Жирмунського, Т. Іглтона, Дж. Каллера, А. Керол, В. Львова, Р. Нича, С. Павличко, О. Сінченка, Г. Тіханова, Д. Уліцкої, А. Фавлера, П. Чайлдза;

– *філософії культури*: Ш. Айзенштадта, З. Баумана, А. Бергсона, М. Бердяєва, П. Бурдьє, М. Валліса, Ю. Габермаса, А. Грамші, Г. - Г. Гадамера, Р. Голінгера, Т. С. Еліота, Г. Зіммеля, Т. Куна, К. Леві-Стросса, Х. Ортеги-і-Гассета, Е. Саїда, П. Сорокіна, М. Фуко, І. Фізера, Р. Фрімена, Д. Чижевського, О. Шпенглера, Е. Шілса;

– *історії та теорії мистецтвознавства, естетики*: Ж. Базена, Й. Вінкельмана, Р. Вольгайма, Г. Вольфліна, Л. Крапівки, А. Макарова, А. Михайлова, В. Полевого, В. Фосскампа, Ф. Шлегеля, Ф. Шміта, А. Якимовича; *ислення проблем історії літератури*: А. Арстена, Г. Блума, Г. Вайта, Г. Грабовича, М. Гронаса, Е. Доманської, С. Єфремова, Є. Кагарова, І. Костюка, Л. Орра, М. Павлишина, В. Перетца, Д. Перкінса, Я. Поліщука,

Р.Сели-Шефі, І. Франка, Д. Чижевського, А. Шамрая, Ю. Шевельова, М. Шкандрія, М. Ямпольського;

– дослідження питань історії та теорії неокласицизму початку ХХ ст., українського неокласицизму: В. Агеєвої, А. фон Батлера, Г. Білик, С. Білоконя, Р. Болгара, В. Брюховецького, О. Вишневської, Д. Вуда, О. Гальчук, В. Державина, П. Дунай, П. Зайцева, Л. Зіневич, В. Івашка, Л. Коломієць, М. Кочура, Н. Котенко, С. Мельник, М. Москаленка, Д. Наливайка, О. Ніколенко, В. Панченко, А. Перелітуте-Тікушене, І. Сацика, М. Сулими, Л. Темченко, О. Турган, М. Фойк, Ю. Шевельова.

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає у тому, що запропонована робота є першим в українському літературознавстві комплексним, системним, порівняльно-типологічним дослідженням ідейно-естетичної парадигми національного літературознавства кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. Вперше запропоновано поділ українського літературознавства зазначеного періоду відповідно до культурних парадигм. Також вперше розглянуто рецепцію тогочасним українським літературознавством ідей морфології культури та їх вплив на національну філологічну науку. З огляду на це, було актуалізовано цілий пласт робіт українського літературознавства кінця ХІХ – першої третини ХХ ст., які досі перебували поза науковим контекстом, або не були об'єктами достатньої дослідницької уваги. У результаті дослідження доходимо висновку, що українське літературознавство визначеного періоду є частиною двох великих культурних парадигм: традиціоналістської та модерної. У результаті проведеного дослідження було сформульовано низку нових наукових спостережень, концептів і висновків. Основні з них такі:

**Уперше:**

1. Проаналізовано еволюційні процеси українського літературознавства кінця ХІХ – початку ХХ ст. з погляду культурної критики.
2. Встановлено й описано складники культурних парадигм та наукових дискурсів українського літературознавства кінця ХІХ – першої третини ХХ ст.

(традиціоналістська і модерна парадигми, культурно-історичний та неокласичний дискурси).

3. Розглянуто неокласичний дискурс як складник західноєвропейського культурного світогляду кінця XIX – початку XX ст.

4. Осмислено соціокультурні практики модерного українського літературознавства першої третини XX ст. у контексті становлення національної державності.

5. Охарактеризовано перше покоління фахових українських літературознавців початку XX ст.

6. Виявлено зв'язки неокласичного дискурсу українського літературознавства з ідейно-естетичною парадигмою літературного модернізму.

7. Проаналізовано концепцію історії літератури неокласичного дискурсу у зв'язку з ідеєю морфології культури.

8. Розглянуто спосіб побудови літературного канону неокласичним дискурсом у контексті пошуків модерної культурної ідентичності.

9. З'ясовано теоретичні пропозиції неокласичного дискурсу, зокрема ідею літературної морфології в зіставленні з дискурсом формалізму початку XX ст..

10. Визначено роль і місце неокласичного дискурсу в історії українського літературознавства.

#### **Удосконалено:**

1. Методи вивчення історії українського літературознавства з погляду сучасних методологічних підходів.

2. Концепцію генези українського літературознавства з моменту становлення його як фахової дисципліни (кінця XIX ст.), що досі розглядалася винятково у контексті його зв'язків з тогочасними історичними та методологічними пропозиціями, без урахування зв'язків з філософією доби та культурними парадигмами.

3. Інтерпретацію впливу морфологічної концепції філософії і культури на способи укладання історії літератури та теоретичного аналізу художніх текстів.



4. Розуміння специфіки дискурсу формалізму в Україні у зв'язку з теоретичними підходами неокласичного дискурсу.

**Подальшого розвитку** набули підходи до таких літературознавчих тем:

1. Українське літературознавство в ідейно-типологічних зв'язках із парадигмою західної гуманітаристики.

2. Національна ідентичність української філологічної науки.

3. Теоретико-історичні пропозиції модерної парадигми українського літературознавства.

4. Соціокультурні практики українського літературознавства кінця XIX – першої третини XX ст.

5. Природа українського неокласицизму першої третини XX ст.

6. Інтерпретація поняття «класика» українським літературознавством кінця XIX – першої третини XX ст. у зв'язках з тогочасною загальноєвропейською ідейно-естетичною парадигмою.

7. Літературознавчі погляди українських неокласиків у контексті формування парадигми модерної філології.

8. Теоретичне осмислення українським літературознавством явища літературної морфології початку XX ст.

9. Дослідження літературного канону в річищі укладання літературної історіографії з погляду різних культурних парадигм.

10. Культурно-філологічна критика раннього українського модернізму.

11. Політичний дискурс генези та еволюції українського літературознавства XX ст.

**Практичне значення роботи** полягає у тому, що вперше встановлено складники наукового дискурсу та культурних парадигм українського літературознавства кінця XIX – першої третини XX ст. (традиціоналістська і модерна парадигми); розглянуто неокласичний дискурс як складову західноєвропейського культурного світогляду кінця XIX – початку XX ст.; охарактеризовано перше покоління фахових українських літературознавців початку XX ст.; з'ясовано зв'язки неокласичного дискурсу українського

літературознавства з ідейно-естетичною парадигмою літературного модернізму; розглянуто концепцію історії літератури неокласичного дискурсу через зв'язки з ідеєю морфології культури.

Результати дослідження знайдуть своє застосування у лекційних курсах з історії літературознавства, українського неокласицизму початку ХХ ст., історії нового українського письменства від І. Котляревського до початку ХХ ст., теорії і практики українського модернізму, у студіях над національною та культурною ідентичністю, спецкурсів із проблем укладання літературних історіографій та літературного канону. Нововведений алгоритм зв'язків культурної парадигми та наукового дискурсу може бути використаний для вивчення будь-яких теоретичних та історико-культурних підходів до інтерпретації літературного процесу. Водночас матеріали й висновки дослідження спроможні дати імпульс наступним роботам, присвяченим проблемам еволюції українського літературознавства, співвідношення традиціоналістського та модерного у парадигмі національної культури. Здобуті результати можуть слугувати для створення нових й оновлення вже наявних теоретико-методологічних та історико-літературних праць, підручників і посібників з історії українського літературознавства кінця ХІХ – першої третини ХХ ст., історії української літератури, літературної компаративістики, теорії літератури.

**Особистий внесок здобувача.** Робота є повністю самостійним науковим дослідженням. Найважливіші ідеї оприлюднено в індивідуальній монографії та наукових статтях. Усі праці виконано без участі співавторів.

**Апробація результатів дисертації.** Дисертації обговорено і *(схвалено)* на засіданні відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Основні результати дослідження відображено в доповідях, виголошених на 25 наукових конференціях, симпозіумах, семінарах та круглих столах: «Проблеми поетики та жанру» (Кам'янець-Подільськ, 2004), «П'яті лесезнавчі читання» (Луцьк, 2005), Міжнародна конференція «Біблія в українській літературі» (Люблін, Польща, 2005),

Міжнародний конгрес «Іван Франко: дух, наука, думка, воля» (Львів, 2006), теоретичний симпозіум «Літературна критика в сучасному світі: функції, модуси, інституції» (Київ, 2006), теоретичний симпозіум «Модернізм як теоретична парадигма: уточнення змісту» (Київ, 2008), XII щорічна Фулбрайтівська конференція «Україна і світ: прагнення змін» (Київ, 2009), Міжнародна конференція «Фразеологізм і слово у тексті і словнику» на пошану 75-ліття від дня народження професора Мар'яна Тимофійовича Демського (Дрогобич, 2010), «Історія та пам'ять у просторі літератури» (Миколаїв, 2010), П'ятий Міжнародний теоретичний симпозіум «Література і масова культура: зони контакту» (Київ, 2010), «Літературний процес: кордони герменевтики, рецептивної поетики, теорії інтерпретації» (Київ, 2011), «Літературний процес: структурно-семіотичні площини» (Київ, 2012), Міждисциплінарна наукова конференція «Сучасна українська дитяча література та світ» (Жовква, 2012), Шостий Міжнародний Міждисциплінарний Теоретичний Симпозіум «Література в колі медій: інтермедійне поле художніх практик, рецептивні стратегії, синтез мистецтв» (Київ, 2013), 17-й філологічний семінар «Неокласики і філологічна методологія літературознавства» (Київ, 2013), Восьмий міжнародний Конгрес Україністів «Тарас Шевченко і світова україністика: історичні інтерпретації та сучасні рецепції» (Київ, 2014), Міжнародна конференція «Батьки і діти: генераційний фактор і можливості постколоніальних студій в літературах Центрально-Східної Європи і Балкан» (Київ, 2014), круглий стіл на тему «Польська й українська жіноча проза міжвоєнного періоду – перспектива модернізму (середньо)європейського» (Варшава, Польща, 2014), «Дні Науки в Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України» (Київ, 2015), круглий стіл присвячений творчості неокласиків «Неокласики в аспекті культурної спадкоємності» (Київ, 2015), теоретичний семінар «Словесне і зорове: візуальні медіації в літературі» (Київ, 2016), Міжнародна конференція «Wspólnota wyobrażona. Pisarki Europy Środkowej wobec problemów literackich, społecznych i politycznych lat 1914-1944/1945» (Варшава, Польща, 2017), Міжнародна конференція «Поетика дому» (Київ,

2017), Міжнародній науковій конференції пам'яті професора Валентини Іванівни Фесенко (Київ, 2018), ІХ Міжнародний конгрес українців (Київ, 2018).

**Обсяг і структура дисертації.** Дисертаційна робота викладена на 406 сторінках машинописного тексту, складається зі вступу, 5 розділів, структурованих на підрозділи, а деякі з них і на параграфи, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел та 1 додатку. Обсяг основного тексту дисертації складає 348 сторінок друкованого тексту, загальний обсяг 406 сторінок друкованого тексту. Список використаних джерел містить 593 найменування, з них 483 кирилицею та 110 латиницею.

## РОЗДІЛ 1

### ПОНЯТТЯ «УКРАЇНСЬКОГО НЕОКЛАСИЧНОГО ДИСКУРСУ»: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ.

#### 1.1. Становлення літературознавства як фахової дисципліни у контексті модернізації.

Зміна філософського світогляду частини європейського суспільства після Французької революції дала поштовх до соціальної модернізації: «осучаснення» уявлень, системи цінностей, різних аспектів людських соціокультурних практик – економічної, технологічної, соціальної, культурної, наукової тощо. Згідно з Ю. Габермасом, саме поняття «модернізації» з'являється лише у 1950-х рр. у контексті модернізаційних теорій, однак вказує й ідентифікує процеси, які постійно відбуваються у соціумі. За своєю природою воно звернене до «вузла кумулятивних та різнобічних процесів, що себе навзаєм підтримують», серед них, зокрема, формування національної ідентичності, урбанізація, формалізація освіти, секуляризація цінностей тощо [77; 14].

Модернізацію не завжди слід розглядати винятково у звичному для нас історично-лінійному контексті. Польський філософ П. Штомпка говорить про три синонімічні поняття «модернізації»: 1) історичне, сукупність усіх прогресивних соціальних змін, коли суспільство рухається вперед відповідно до усталеної шкали покращення. Таке визначення властиве всім історичним періодам; 2) соціальне, тотожне до «сучасності», тобто означає комплекс соціальних, політичних, економічних, культурних, інтелектуальних тощо трансформацій, що відбулися на Заході, починаючи з XVI і до XIX-XX ст. У такому сенсі модернізація означає перетворення традиційного / дотехнологічного суспільства у модерне, або ж таке, для якого стають

характерними машинні технології, раціональні та секулярні стосунки, високо диференційовані соціальні структури; 3) культурологічне третє значення відносимо до слаборозвинених суспільств, зусилля яких направлені на те, щоб наздогнати високорозвинені країни, з якими вони існують у рамках одного історичного часу та єдиного глобального суспільного простору. У такому випадку поняття «модернізація» описує рух від периферії до центру [467;169-170]. За загальними характеристиками і способом дії у суспільствах, на основі згаданих синонімічних рядів, учений виділяє два основні типи модернізації – історичну, що відповідає певному історичному періоду, та соціокультурну, що наділена універсальними, позачасовими характеристиками, може виникати у певному суспільстві у будь-який історичний період. Важливо зазначити, що в основі будь-якої модернізації лежить принцип зміни соціокультурних практик на основі певної ідеї чи цілої ідеології.

Ще одну класифікацію явища модернізації, яка набула значного поширення серед науковців, запропонував Ш. Айзенштадт, розділивши її на органічну та вторинну. Згідно з концепцією вченого, органічна модернізація відбувалася і відбувається у тих країнах, які були схильні до інноваційності, і суспільство яких було готове до корінних змін у системі світогляду, ментальності, культури, практик. Вона часто проходила паралельно із процесами становлення національної держави. Інакше кажучи – це модернізація знизу. Натомість вторинна модернізація відбувається там, де культури не схильні до інноваційності, й радше змушені реагувати на виклики ззовні задля захисту власних інтересів. Їхня модернізація є переважно рефлексивною та частковою і, як правило, починається зверху [470; 261]. Учений наголошує на важливості розмежування модернізації як *процесу*, за якого відбувається перехід від традиційного до модерного суспільства, і модернізації як лише *вдосконалення* традиційних практик, часткової секуляризації суспільства, запозичення технологій, за якої часткова зміна форми не приводить до глобальної зміни змісту.

Ш. Айзенштадт не схильний прив'язувати модернізацію до певного визначеного історичного періоду. На його думку, це складно структурований процес, який у певних суспільствах може розтягуватися на кілька століть, а в інших стискатися до кількох десятків років. Дуже рідко історичні обставини складаються таким чином, щоб усі ланки соціокультурних практик, – політичних, соціальних, економічних, культурних тощо – модернізувалися одночасно. Адже, як показує історичний досвід, суспільства можуть володіти найновішими технологіями, залишаючись при цьому глибоко традиційними за своїм типом свідомості. Існують феномени модернізації як покращення за відсутності модерності як сутності, і навпаки, щоправда рідше, – за наявності модерного світогляду частини суспільства зберігають традиційні способи життєвого укладу.

Найбільш виразними наслідками модернізації є практики диференціації головних культурних та ціннісних систем (релігії, філософії, науки); поширення грамотності й світської освіти; створення складних інтелектуальних та інституціалізованих систем; поширення засобів комунікації та їхнє активне впровадження в основні суспільні прошарки; становлення нової культурологічної парадигми з наголосом на прогресі, вдосконаленні, ефективності, успіхові, вільному природньому вираженні своїх можливостей і почуттів, на індивідуалізмі як особливій цінності; формування нових соціальних горизонтів звичок, характеристик тощо [523; 2-5]. Найяскравіші прояви культурної модернізації Ш. Айзенштадт простежує в добі Відродження, Реформації, Просвітництва та у XIX ст., коли історична модернізація як *вдосконалення* співпала із культурною як *процесом*. Однак, після завершення. Саме у ці періоди частина європейських суспільств остаточно стає на шлях переходу від традиційного до модерного типу, що тривав до середини XX ст.

Модернізація наукової парадигми тісно пов'язаною із культурною модернізацією, й своєї найбільшої інтенсифікації зазнала під знаком філософії позитивізму у 30-40-х рр. XIX ст. Основні постулати філософії позитивізму формулює О. Конт, у яких пропонує розглядати історію людства згідно з його

інтелектуальною еволюцією за такими основними еволюційними типами: теологічний (з міфологічною свідомістю), метафізичний (характерний для традиційних типів суспільств), науковий (інтелектуальний, характеризується появою наукового мислення, новою соціальною свідомістю) [219; 7 -8]. Третій етап інтелектуальної еволюції філософ ставить найвище, оскільки його супроводжує глобальна систематизація знань та перебудова суспільства згідно з раціональними принципами. Головною ознакою пізнання світу в період інтелектуальної еволюції, стверджує О. Конт, є перехід від вивчення фактів до встановлення законів і закономірностей [218; 18]. Завдання науки тепер полягає у встановленні причинно-наслідкових зв'язків та реорганізації суспільства згідно з природничими науками. Якість речей визначає їхня доцільність, функціональність й утилітарність.

За своїм інтелектуальним та практичним наповненням позитивізм був не лише філософським напрямом, а й потужним інтелектуальним рухом, що захопив значну частину європейського світу. У ширшій перспективі позитивізм розглядають як перехідний етап між традиційним і модерним типом суспільства [542; 239]. Комплексна ревізія наукових методів веде до появи нових наукових практик, наслідком яких стала поява нових наукових галузей та реформування тих, що вже існують.

Становлення літературознавства як фахової дисципліни припадає на другу половину XIX ст., коли на більшості території європейського континенту завершується формування модерного типу суспільства. Такому суспільстві притаманні раціональний спосіб мислення, розбудова державних інституцій, інтенсивний розвиток наукових технологій, домінування урбаністичного типу культури, зміна естетичних орієнтацій від міметичного до неміметичного типу мистецтва тощо. Усі ці процеси супроводжувалися появою нових соціокультурних практик. У соціокультурному аспекті процес модернізації засвідчує перехід і водночас поділ тогочасного європейського суспільства на два типи – традиційне і модерне. Одна з базових відмінностей цих суспільств – ставлення до традиції. Традиційне суспільство зосереджене на культивуванні та



передаванні культурної традиції. Модерне ж суспільство – на «рефлексійному» ставленні до традиції.

Водночас К. Леві-Строс співвідносить такі суспільства з феноменами «холодної» й «гарячої» культур. Під «холодними» культурами дослідник має на увазі такі, що базовані на постійному повторенні колишніх зразків, передачі від покоління до покоління традиційних обрядів, звичаїв та текстів. Натомість «гарячі» культури – це суспільства, які будують свій розвиток на інноваціях у всіх сферах життя – політиці, науці, економіці, культурі, мистецтві тощо – є відкритими на постійні зміни. Головна відмінність між «гарячою» і «холодною» культурами, на думку філософа, в зорієнтованості однієї на міфологічне мислення, а іншої на критичне [248; 145-486].

Екстраполюючи теорію «холодних» та «гарячих» культур на мистецтво, В. Іванов співвідносить їх із традиційним та модерністським типами мистецтва. Для мистецтва «холодних» / традиційних культур, на думку вченого, характерно оперувати міфом та міфологічною свідомістю, відповідно і література такого суспільства є набором текстів, які постійно перечитуються від покоління до покоління, зберігаючи свою жорстку ціннісну ієрархію. Для «холодних» культур, пише В. Іванов, притаманна наявність авторитету, набір персонажів пантеону, існують пов'язані з ним міфи. [191]. Мистецтво ж «гарячих» / модерних культур спрямоване на постійний пошук нових форм художнього вислову, на постійний експеримент із формою та змістом. «Гарячі» культури вільні від авторитарності та міфологізації [191].

Аналогічно, із погляду традиційності та модерності пропонуємо розглядати літературознавство. Описуючи історію літературознавства на зламі XIX і XX ст., Р. Бод вказує на тенденцію переходу від філософсько-позитивістичного до орієнтованого на стиль, формотворчого підходу у системі наукової дисципліни. Вчений відзначає вагомий роль у цьому процесі російських формалістів, що запровадили розуміння твору мистецтва як автономного, а також залучення до проблематичної сфери дисципліни соціально-культурного контексту. Саме від цього моменту, зауважує дослідник, варто починати відлік

власне літературознавства як фахової дисципліни [59; 306]. В основі такого переходу можемо виділити кілька чинників: 1) соціокультурний; 2) світоглядний; 3) естетичний. Усі вони поєднані процесами модернізації західного суспільства у другій половині XIX – початку XX ст. та світоглядною кризою після Першої світової війни.

Процес, про який пише Р. Бод, властиво і є переходом від традиціоналістського (філософсько-позитивістичного), до модерного (формоцентричного) літературознавства. Такий перехід був наслідком ширшого процесу зміни наукової парадигми й у системі гуманітарних наук історично закріпився терміном «антипозитивістичний поворот / злам». Традиційно під антипозитивістичним зламом розуміють інтелектуальний рух, який охопив гуманітарні науки на межі XIX й XX ст. Його натхненники, як зазначає Д. Уліцка: «[...] прагнули перебудови самих основ цих наук – до переосмислення прийнятих там онтологічних, епістемологічних й аксіологічних переконань, а також встановлення нових методологічних принципів для досліджень [...]» [405; 38]. Зміст явища у самій назві – тотальна критика позитивістичного мислення та методу наукового реалізму.

Антипозитивістичний злам другої половини XIX ст. узалежнив літературні студії від загальної ідеології культури, зробив чутливим до соціокультурних зрушень. Новим завданням літературної науки стало прояснення історичних, соціальних, культурних, економічних, політичних явищ. Можемо частково погодитися з Е. Р. Курціусом, який у 30-х рр. XX ст. говорить про «фантасмагоричність» літературознавства як суто філологічної науки, що намагається долучитися до інших наук: філософії (В. Дільтей, А. Бергсон), соціології (М. Вебер), психоаналізу (З. Фрейд) та найбільше до історії мистецтва (Г. Вельфлін), вдається до «філософствувань», вишукує в літературі метафізичні та етичні проблеми [245; 21-22].

За сферою впливу антипозитивістичний поворот головно поширився на критику: а) раціоналізму у філософії та соціології; б) наукового реалізму у природничих науках; в) теорії мімезису в мистецтві і спричинив до

кардинального розмежування природничих і гуманітарних наук. Тоді ж відбувається закріплення за літературознавством наукового статусу, закоріненого в інтелектуальних трансформаціях, які надалі спричинилися до зміни наукових підходів в аналізі літературних текстів, авторів, практик. І, як зауважує А. Степанова: «Процеси становлення неklasичного типу мислення і неklasичних форм культури розпочиналися з руйнування усталених кордонів наукового знання» [385; 7].

Традиціоналістське літературознавство виникає і зберігається переважно у спільнотах, для яких притаманний «холодний» тип культури. У традиційному суспільстві література стає різновидом / заміником релігії, що допомагає зміцнювати традиційні цінності [192; 44]. Літературознавство такого суспільства схильне до створення авторських «іконостасів», укладання канону «священних» текстів, зосередженні на зв'язках історії та літератури тощо. Наукові практики цього літературознавчого дискурсу спрямовані у бік історії, культивування історичних міфів, виявлення причинно-наслідкових зв'язків між історією та літературою, обґрунтування унікальності останньої, зосередження на ексклюзивній ідентичності, винятковості національної культури.

За своїм характером інтелектуальні практики традиціоналістського літературознавства просвітницькі, схильні зосереджуватися на популяризації національної культури та літератури. Серед них, головнo, збирання фольклору, дослідження історичного контексту та ролі письменника в історії, комеморація, численні видання та перевидання корпусу «священних текстів», що передбачають укладання антологій, написання коментарів, передмов, післямов, святкування пам'ятних дат тощо. Наукові методи, до яких найохочіше вдається традиціоналістське літературознавство, як правило, позитивістські, в основі яких генетичні, зв'язки. Свого апогею традиціоналістське літературознавство досягає у культурно-історичній та духовно-історичній школі, які на зламі XIX і XX ст. склали основу загальної теорії гуманітарних наук.

Вмотивований необхідністю адекватно реагувати на культурні зміни, що відбувалися у сфері літератури, модерний дискурс літературознавства

формується в умовах поствоєнної гуманітарної кризи, як правило, у «гарячих» культурах, а згодом поширюється і на «холодні» суспільства. Часто він виникає ще в контексті традиційної суспільної свідомості, і, як твердить А. Бужинська, модерне літературознавство зосереджується на тому, що є стисле, універсальне, цілісне, логічне, системне, об'єктивне, раціональне [505; 20]. Його поява стає знаком внутрішніх соціокультурних трансформацій, характерними підходами літературних студій є критика/ревізія попередньої літературної традиції, перегляд канону, увага до мови, зміщення дослідницької уваги від автора до тексту.

Інтелектуальні практики модерного літературознавства спрямовані на інтерпретацію, виявлення іманентних зв'язків у тексті та літературі, вписування національної літератури у загальний культурний дискурс, увага зміщується на інклюзивну ідентичність (типологічність) національної культури. Головною ознакою цих інтелектуальних практик є зближення літературознавства з методами інших дисциплін, зокрема лінгвістики, психології, філософії, соціології та ін. Домінантними виступають принципи естетизму та морфологічний підхід до вивчення літературних явищ. Серед методів інтелектуальних практик значне місце займає формальний та естетичний аналіз тексту, дослідження естетичної рецепції, соціальних зв'язків між ідеологією середовища та будь-якими літературними формами (стиль, жанр, композиція). Водночас модерний дискурс літературознавства приділяє багато уваги теорії перекладу з погляду модернізації художньої мови.

Помітно, що для обох культурних парадигм літературознавства важливим є спосіб рецепції ними попередньої традиції. У цьому випадку ми не обмежуємося лише літературною традицією, а, як слушно зазначав Т. С. Еліот, розуміємо її як щось значно ширше, ніж ми собі думаємо. Розглядаємо традицію, як відчуття історії, не лише національної, а й світової, відчуття змонтованості в єдиний культурний ряд, позачасове за своїм характером [473; 158]. Існує багато поглядів на поняття традиції. Класичним можна вважати визначення традиції Е. Гуссерля як «способу існування» культурного

світу [112; 212]. Натомість Г.-Г. Гадамер, розглядаючи поняття традиції в руслі романтичної критики Просвітництва, інтерпретує її як «форму авторитету» [113; 259]. Філософ зазначає, що романтизм мислить традицію як протилежність розумній свободі і вбачає у ній історичну даність. Незалежно від того, хочуть її зберегти чи відкинути, вона є абстрактною протилежністю вільному самовизначенню, оскільки не передбачає свободи вибору: «[...] подібну критичну свідомість можна назвати традиціоналізмом [...], що має в своїй основі просвітницький характер», – твердить Г.-Г. Гадамер [113; 260]. Будь-яка дія всередині традиції передбачає лише два шляхи: або її утвердження через розширення, або заперечення через спробу створення нової традиції, що потребує пошуків нових історичних основ.

Філософ також наголошує на особливому місці традиції у контексті функціонування гуманітарних наук. Вказуючи на розмежування традиційної і модерної наукової методології, зокрема у її відношенні до історії, Г.-Г. Гадамер зазначає основні розбіжності між двома типами гуманітарних досліджень: одне – таке, що шукає знання (традиційний підхід), а друге – зосереджується на вивченні взаємодій, тобто розуміння дії цих знань (модерний підхід). У таких відносинах традиція виступає як точка перетину авторитету й свободи [113; 259]. Залежно від того, як трактує традицію той чи той культурний літературознавчий дискурс, відбувалося осмислення літератури, обиралася методика дослідження, усталювалася ієрархія наукових цінностей, формувалася літературний канон, здійснювалися інтелектуальні практики.

Для традиціоналістського літературознавства традиція проявляється у зверненні до автора як такого, що наділений авторитетом бути вчителем, наставником у певний історичний момент. Відповідно і його творчість досліджується у руслі таких авторитарних інтенцій. Натомість для модерного літературознавства традиція виступає засобом переосмислення літературного тексту як культурного досвіду, відмежування минулого від теперішнього. Однак зауважмо, що, розглядаючи роль традиції у традиціоналістському та модерному дискурсах літературознавства, не можна зосереджуватися

винятково на антиномії «позитивного – негативного», або таких, що протистоять один одному. Як слушно зазначає З. Бауман, багато модерних суспільств зберігають у собі значні пласти традиційного і, навпаки, оскільки сам процес модернізації здатний посилювати традицію [30; 181-182]. Культурні дискурси літературознавства розглядаємо передусім як інтелектуальні практики у категоріях переходу, перетікання, взаємодоповнення та взаємопосилення, розширення можливостей інтелектуальної репрезентації культури.

Водночас у питанні про зв'язок літературознавства як інтелектуальної практики зі «свідомістю часу» мимоволі постає проблема ідеології культури. У дослідженні зв'язків між культурою, мистецтвом і наукою як системою різноманітних практик, ідеологія виступає важливим компонентом, оскільки виявляє природу й чітку скерованість таких зв'язків. Т. Іглтон припускає, що через широкий спектр часто суперечливих понять, які трактують як ідеологію, важко дати конкретне визначення цього терміну [192; 1-2]. У кожному разі, існують два напрями розуміння терміну «ідеологія» – «позитивно-нейтральний», що закріплює за нею науковий статус і розглядає її як важливий чинник соціальних перетворень, і «негативний», коли ідеологію розглядають як «спекулятивне» відображення дійсності [258; 9]. Нейтрально-позитивно ідеологію прийнято розглядати у контексті суспільної свідомості та світогляду, де також ідеться про зв'язок зі щоденними потребами. За такого трактування, ідеологія постає як комплекс суджень, теорій, вірувань, переконань, які об'єднують людей в окремі соціокультурні формації та диктують норми та умови поведінки для кожної окремої соціальної свідомості соціальної групи [380; 483]. У такому висвітленні ідеологія набуває характеристик культурного дискурсу, що визначає ідейні та мовні рамки усіх типів практик, що здійснюються в його межах.

Т. Іглтон увиразнює кілька тенденцій у межах культури, що мають безпосередній вплив на формування літературної теорії: 1) зв'язки між системою цінностей, прагненнями, історичними уявленнями соціуму та щоденними практиками; 2) методи та мову пізнання світу і позиціонування

людини у світі; 3) способи творення дискурсів та формування символічних просторів [192; 38-39]. Зв'язок літературознавства з ідеологією культури відбувається через аналіз літературних текстів, що виступають її формальною презентацією. Натомість Г. Тернер пропонує звести поняття «ідеології» до словосполучення «ідеологічні форми», маючи на увазі, що тексти культури завжди подають образ світу [578; 170]. Відтак обираючи ті чи інші тексти для аналізу, вибудовуючи власні концепти історії літератури, звертаючись до тих чи тих методів досліджень, літературознавці підсвідомо потрапляють у сферу різноманітних дискурсів, на полі яких відбувається боротьба культурних ідеологій.

## **1.2. Неокласичний дискурс як складник модерного літературознавства: історико-культурна генеза.**

Явище європейського неокласицизму першої третини ХХ ст. тісно пов'язане із ідеєю «модерності». Тут важливо вказати на три способи трактування поняття «модерність»: 1) період Просвітництва; 2) філософський концепт; 3) соціоісторична категорія [536; 21 - 25]. У першому випадку йдеться про суспільство, що виникає внаслідок процесу первинної модернізації у період Просвітництва. У другому – про народження нового типу знання наприкінці ХVІ ст., заснованого на ідеях «природи знань» і «модерної методології» Р. Декарта, «науки як сили» Ф. Бекона, політичного індивідуалізму, нового типу держави, науки про людську природу Т. Гоббса, модерної природи політичної сили/влади Н. Макіавеллі. І в третьому випадку – позачасова категорія на позначення суспільства модерного типу. Саме ці вчення дали поштовх до розвитку таких важливих для модерного суспільства понять, як природне право, свобода індивідуального вибору, лібералізм, науковий метод, раціоналізм тощо. У третьому випадку говоримо про комплекс соціокультурних практик, що їх набуває певне суспільство у процесах модернізації під час переходу від традиційного до модерного [536; 27]. Неокласицизм ХХ ст.

кореспондує саме із другим визначенням модерності як філософської категорії. Світоглядно належний до культурного простору класицизму неокласицизм запозичує з нього ідею філософії освіти, віру у раціональність, громадянську позицію тощо, надаючи їм сенсу культурних цінностей.

У контексті взаємостосунків класики і модерності завжди йдеться про актуалізацію класичної традиції у моменти якісного перетворення / оновлення тих чи тих культур, – тобто про модернізацію. Епоха Ренесансу витворювала ґрунт для початку модернізаційних процесів у європейських культурах, у яких антична класична традиція сприяла секуляризації та раціоналізації європейської свідомості.

Питання співвідношення культури класичного типу та модерної свідомості вперше, і чи не найгостріше, постало в епоху Ренесансу. Ренесанс, як стверджує А. Мартінееллі, робить суттєвий внесок у формування концепту модерності, який і досі незавершений саме через домінування у ньому класичних моделей [549; 6]. Учений схильний розглядати класику як важливий складник модерної свідомості. На думку А. Мартінееллі, Ренесанс не лише започатковує епоху великих відкриттів, а й через тотальну переоцінку дійсності започатковує нову свідомість Нового часу: відкриває нові культурні горизонти Європи, переоцінює значення світської культури, підтверджує її автономність, оприявнює нову правду щодо критичного мислення та людської діяльності [549; 5]. На цьому ж наголошує й А. фон Батлар, зауважуючи, що питання античної класики пронизує всю європейську культуру, постійно виринаючи у контексті саме модернізаційних процесів [506; 150].

За своєю природою класика наділена селективною та диференційною функцією. З одного боку, вона відбирає з світової культури найкращі зразки, а з іншого витворює на їхньому ґрунті (естетичному, стильовому, жанровому тощо) форму високої національної культури. Актуалізація класичної традиції у період соціокультурних змін дає можливість певній національній культурі трансформуватися з традиційної, закоріненої в локальну історію і цінності, у модерну, тісно пов'язану з універсальними позаісторичними цінностями.



Таким чином, питання про належність неокласицизму до свідомості класичного типу культури перетворюється на належність саме до модерного типу свідомості. Європейський класицизм стає наслідком модернізаційних процесів у культурі XIV-XVI ст., зокрема у національних мові, літературі та мистецтві, методом яких було переосмислення сучасності крізь призму ідеалів та канонів античності. Своєю чергою, і неокласицизм XX ст. актуалізується у різних суспільствах у контексті модернізаційних процесів, через, з одного боку, критику попередньої національної культури, а з другого – звернення до класики як культуротворчого та модернізаційного чинника.

Криза модернізації після Першої світової війни змусила багатьох європейських інтелектуалів наново переосмислити роль культури у модернізаційних процесах. Як стверджує Т. Іглтон, одна з причин посиленої уваги до поняття «культури» була пов'язана з тим, що «цивілізація» як цінність почала втрачати свою переконливість. Тому й на кінець XIX ст. стаємо свідками зростання культурного песимізму [192; 22]. На думку вченого, таке розщеплення не випадкове. «Культура» як синонім до «цивілізації» належить до сфери Просвітництва з його культом світського прогресивного розвитку особистості. Однак на той час існувало два розуміння того, що входить до поняття «цивілізованості» – французьке і німецьке. У французів поняття «цивілізації», як правило, охоплювало всі аспекти соціального, культурного, політичного життя. Натомість у німців воно мало вужче значення, як аспект релігійного, художнього та інтелектуального життя [192; 19].

У праці «Сутінки Європи. Нариси морфології світової історії»<sup>7</sup> О. Шпенглер чи не вперше порушує проблему розмежування понять

---

<sup>7</sup> Spengler O. *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Band 1: Wien 1918, Band 2: München 1922. Як стверджує А. Степанова, дослідниця зв'язків і впливів теорії культури О. Шпенглера на тогочасну літературу, важливим виявився момент виходу книги. Написана перед Першою світовою війною (1914), однак опублікована вже після війни (1918), книжка стала маркером ціннісної кризи тогочасного суспільства: «[...] відчуття втрати звичних цінностей, непорушності довоєнного світу вибило ґрунт з-під ніг європейської інтелігенції. У цій ситуації явлення європейській свідомості книги О. Шпенглера було більш ніж своєчасним. [...] вона чітко визначила культурну й ідейну ситуацію в Європі і дала нещадну оцінку сучасному стану культури». [385; 18]

«культури» і «цивілізації». Філософ ставить питання про «кінець» певної епохи в історії і пропонує ідею циклічності культур, коли одні культурні цикли періодично змінюють інші [466; 164]. Ідеї розмежування культури і цивілізації та циклічного розвитку культури були підхоплені багатьма іншими філософами та інтелектуалами того періоду. Практично в той же час М. Бердяєв у працях «Сутність історії»<sup>8</sup> й «Нове середньовіччя»<sup>9</sup> також пов'язує занепад культурних цінностей із завершенням культурного циклу [41; 408]. Мислитель говорить про кінець епохи Ренесансу. Серед головних ознак нової епохи, яка приходить на зміну Ренесансу, М. Бердяєв називає соціалізм, природа якого в омасовленні, що відкидає окрему творчу особистість і демонструє духовну убогість [41; 413]. Дещо пізніше інший тогочасний філософ, Х. Ортега-і-Гассет, пише відоме есе «Бунт мас»<sup>10</sup> (1930), у якому йдеться про диктатуру бездуховної «простоти» над духовною «індивідуальністю». Таким чином, у першій половині ХХ ст. за поняттям «цивілізації» закріплюється зміст чогось абстрактного, відчуженого, фрагментованого, механістичного, утилітарного, такого, що перебуває у полоні віри в матеріальний прогрес. За поняттям натомість «культури» закріплюється розуміння чогось цілісного, органічного, чуттєвого, ого універсалізуючого [192; 22]. Розмежування «цивілізації» і «культури» проходило по лінії цінностей.

Розвиваючи аналіз культурно-цивілізаційного конфлікту, Р. Редфілд аналізує цю антиномію у контексті протистояння двох видів традиції – «великої» і «малої». Велика традиція направлена на поширення спільних знань, цінностей, культурної ідеології. Натомість мала традиція культивується на щодень як спосіб життя пересічних людей, у прагненні до покращення і вдосконалення. Велика традиція – це традиція еліти і потребує штучного, постійного культивування, натомість мала традиція є сама собою зрозуміла, очевидна і не потребує спеціального культивування, оскільки міститься у

---

<sup>8</sup> Бердяєв Н. *Смысл истории*. Берлин: Обелиск, 1923. 268 с.

<sup>9</sup> Бердяєв Н. *Новое средневековье (Размышление о судьбе России)*. Берлин: Обелиск, 1924. 142 с.

<sup>10</sup> Ortega y Gasset J., *La rebelión de las masas*. Revista de Occidente, 1930. 315 p.

щоденних культурних практиках [560; 69]. Також Р. Редфілд зазначає, що ця пара може вживатися як «елітарна і масова», «висока і низька» тощо, але, наголошує – винятково в аспекті культури [560; 69-70]. Ці дві традиції є взаємозалежними, твердить дослідник, вони завжди впливали одна на одну й далі це роблять. Їх можна розглядати як два напрями однієї ідеї, спрямованих на одну дію, але таких, що ніколи не виходять за межі одна одної.

Криза культури і культурних цінностей як наслідку протистояння цивілізації, одержала своє теоретичне підґрунтя у літературоцентричній концепції культури Ф. Р. Лівіса, відомої також як лівісизм. Описуючи доктрину лівісизму, теоретик культури Дж. Сторі відзначає серед багатьох інших два характерні для неї аспекти: ідею культурної єдності, моделювання її майбутнього за утопічною схемою та критику сучасної мови як такої, що знижує загальний культурний рівень, погіршує якість емоційного життя [386; 51-53]. Центральною тезою лівісизму виступає ідея про особливу роль літературної критики у формуванні суспільства нового культурного типу. Ф. Р. Лівіс і Д. Томпсон у спільній праці «Культура і середовище»<sup>11</sup> (1933), аналізуючи ситуацію у міжвоєнній Британії, вказують на відмінності між старою культурною спадщиною та сучасними течіями, а також підкреслюють песимістичні настрої і схильність британців до механізованого життя, споживання «легких речей», – замість життя, перейнятого культурою та її цінностями [545]. За цим усім, на думку авторів, стоїть загроза зникнення оригінальної британської культури. У підсумку, автори пропонують ідею поширення такої форми освіти, яка б навчала людей мислити критично. Ф. Р. Лівіс і Д. Томпсон також висувують ідею про наявність у різних типах суспільств певної соціокультурної меншості, єдиної спроможної підтримувати «вогонь культури».

У своїй наступній книжці «Масова цивілізація і культурна меншість»<sup>12</sup> Ф. Р. Лівіс зосереджується на описі культурного дискурсу, що виникає у точці

---

<sup>11</sup> Leavis F. R. & Thompson D. *Culture and Environment*. – Westport. Conn.: Greenwood Press, 1977.

<sup>12</sup> Leavis F. R., *Mass civilisation and Minority culture*, Minority Press, Cambridge, 1930.

перетину традиціоналістського та модерного дискурсів. Автор розглядає такий культурний дискурс як приналежний до модерного типу свідомості, для якого притаманний лімінальний характер. Можемо також окреслити його як пороговий, межовий, такий, що існує між двома стадіями і веде до появи нової якості<sup>13</sup>. Як наслідок, такий лімінальний / пороговий дискурс вбирає у себе риси тих культурних дискурсів, на межі яких він виникає. Необхідною умовою появи є належність його представників до нової культурної свідомості, відмінної від попередньої. Центральна ідея такого культурного дискурсу полягає у закоріненості особистості в культуру, домінуванні культури над людиною, ревізійному підході до традиції, що сприяє переосмисленню й стверджує її цінність для подальшої розбудови та модернізації культури. Водночас, це спроба примирення традиційної та модерної культурних парадигм у моменти їхнього зіткнення. Це водночас спроба розбудови / оновлення традиційної культури на ґрунті модерної свідомості. Вагомим чинником / засобом такої розбудови виступає, на їхню думку, класична традиція. Саме таке розуміння процесу витворення нової модерної дійсності через актуалізацію класичної традиції дав підстави визначити і номінувати цей дискурс як «неокласичний» [315; 91-99].

На сьогодні проте у європейському мистецтві і в літературі, немає єдиного спільного визначення явища неокласицизму першої третини ХХ ст. Ба більше, немає навіть усталеного погляду на сам термін: «[...] неокласику того часу «кваліфікують» то як відродження класики, то як відродження класицизму [...] аж до звільнення від класицизму; а домінантними в ньому бачать рецепцію

<sup>13</sup> Як правило, під поняттям «лімінальність» (з лат. «поріг») мають на увазі стадії переходу системи (культурної, інтелектуальної, семіотичної та ін.) з одного стану в інший. Термін запропонований А. ван Геннепом і В. Тернером, які досліджували ритуали переходу/зміни соціокультурного статусу [84; 2; 7; 12]. На думку вчених, ритуали переходу мають три стадії: 1) відділення (separation) – вибір та ізоляція індивіда від певної соціальної цілісності, позбавлення його статусних характеристик належності до цієї цілісності; 2) сам перехід (limen, transfer, passage) – період певного перехідного стану; 3) ре агрегація (reaggregation, reconstruction) відтворення/створення певної нової цілісності. Лімінальність містить у собі зміни соціального статусу, цінностей і норм, ідентичності й самосвідомості, осмислення і розуміння, свідомості, мовної практики тощо. Ключовим моментом є лімінальна стадія як феномен переходу певної соціокультурної цілості (особистості, групи, соціуму) у новий культурний стан. Водночас лімінальність реалізується через експансію культури, освоєння нею нових просторів та сфер. [84; 17]

античності або ж дух традиціоналізму і навіть еkleктику» [51; 98]. Неокласицизм фігурує у таких центральних концептах, як «неокласицизм», «класицизм», «посткласицизм», «новий класицизм» та ін. Сам термін засвідчує поєднання двох протилежних тенденцій – «нео» (нового, сучасного) та «класицизм» (класичного, усталеного, зразкового, як понадчасовий еталон). Можемо говорити про часовий і водночас позачасовий характер цього феномену, і водночас про чутливість до часу та схильність до консервації певних явищ (цінностей, культурних форм, текстів, авторів тощо). Прикметно, що в усіх цих контекстах неокласицизм розглянуто винятково як мистецьке явище, близьке до естетики класицизму.

Вперше термін «неокласицизм» з'являється у площині мистецтва у другій половині XVIII ст. Так прийнято називати художній стиль часу Людовика XVI, водночас під класицизмом у французькій мистецькій традиції мали на увазі стиль попередника французького короля Людовика XIV. Однак у німецькій, а згодом і російській, культурно-мистецькій традиції обидва ці стилі були об'єднані терміном «класицизм». У західному мистецтвознавстві терміном «неокласицизм», як правило, позначають класицизм в архітектурі, музиці та образотворчому мистецтві другої половини XVIII – початку XX ст. І лише в російській мистецтвознавчій традиції цей термін використовується на позначення тенденцій у мистецтві останньої третини XIX – початку XX ст.

Неокласицизм XVIII ст. головню як художній стиль з'являється внаслідок повернення до класичних моделей, літературних стилів і цінностей античних авторів, що робило тодішніх представників цього напрямку до певної міри спадкоємцями гуманістів епохи Відродження [530; 273]. Розуміння неокласицизму як культурного дискурсу виникає лише на початку XX ст. із усвідомленням інтелектуальною меншістю власної місії

збереження високої культури «Європи, яка занепадає»<sup>14</sup>. Більшість дослідників схильні розглядати це явище як щось більше, ніж лише вияв художнього стилю чи відродження класики. Аналізуючи культурну ситуацію поствоєнної Європи після 1917 р., вони схильні говорити про наявність широкого світоглядного дискурсу, який поширювався головню на освічених людей, їхні інтелектуальні, художні та соціокультурні практики. Ідейно-естетичне коріння неокласичного дискурсу знаходилося, з одного боку, в ідеології класицизму, з другого – у модерній свідомості часу.

Традиційно дослідники схильні розглядати неокласичний дискурс у контексті модерністської парадигми першої половини ХХ ст. Причому йдеться не лише про естетичний модернізм, а й про значно ширший культурний феномен. Описуючи природу модернізму, Р. Вільямс зазначає, що його варто сприймати значно ширше, ніж лише літературну теорію, а як історичний і культурний феномен, що постійно самовідтворюється через власні практики і стратегії [588; 3]. П. Чайлдс додає, що модернізм, розростаючись над безліччю естетичних напрямів, маніфестуючи появу Нової Жінки, розквіт і падіння Британської імперії, безпрецедентні технологічні зміни, виникнення лейбористської партії, появу масового фабричного виробництва, війну в Африці, Європі та будь-де, є літературою не стільки змін, скільки кризи [508; 14].

Водночас Г. Шнедельбах пропонує розглядати модернізацію та модерність як набір процесів, наслідком яких є різні проекти модернізмів. Природа таких процесів у тому, що групи людей, суспільні колективи ідентифікують себе з певними історичними процесами у контексті попередніх культур. Важливою

---

<sup>14</sup> У книжці *A Companion to the Classical Tradition* головне джерело класичної традиції вбачають у «латинській імперії», пов'язаній з поширенням й культивуванням латини в Європі та в її зрощенні з владою, наукою та культурою. На думку авторів, саме на ґрунті класичної традиції зростали великі держави Західної Європи. Поява національних літератур та поширення нових знань знаменують перший занепад латини після Французької революції. А після Першої світової війни «нові» європейські країни також звертаються до класичної традиції як такої, на якій можна збудувати державну парадигму. Натомість «старі» держави, як Франція чи Велика Британія, звертаються до класичної традиції через потребу консолідації політично-культурної еліти. Таким чином, інтелектуальні практики звертання до класичної традиції демонструють тісний зв'язок із політичними практиками державотворення [484; 1-15, 30-44, 101-115].

заувагою виступає думка вченого, що різні проекти модернізму є не так його початком, скільки пізнішою реакцією на нього [563; 16]. Тому нам цілком імпонує думка М. Фойк розглядати неокласичний дискурс першої третини ХХ ст. як окремий модернізаційний проект [418; 118], що виникає в середовищі традиційної культури, наділений модерною свідомістю і спрямований у сторону модернізації національної культури.

Ідею модерності найбільше пов'язують із культурно-історичним досвідом саме модернізму, спільним для якого є наявність еволюційних змін у літературі, мистецтві, щоденних соціокультурних практиках. Вона завжди присутня там, де йдеться про розгортання інтелектуальної культури та появу модерного суспільства [495; 3]. На думку Т. Гундорової, у традиційних суспільствах, позбавлених власної державності, саме дискурс модернізму сприяв розгортанню національного дискурсу з погляду реформування національної культури «європейських колонізованих націй», відображав процеси модернізації суспільства і навіть правив за засіб формування модерних націй [110; 26, 20].

У західній літературознавчій традиції неокласицизм початку ХХ ст. найохочіше розглядають крізь призму актуалізації класичної традиції, або ж класичної спадщини у модерній культурі<sup>15</sup>. Літературознавець К. Гайнес зазначає, що після катастрофи Першої світової війни питання про стосунок європейської культури до класики стало одним із центральних і виявилось більше питанням порятунку, ніж переоцінки [532; 101]. Розглядаючи рецепцію класичної традиції модернізмом, вчена пропонує ділити її на три етапи. Перший – рецепція раннього модернізму, який звернувся до архаїчної

---

<sup>15</sup> Див. хоча б такі основні праці: A Companion to the Classical Tradition, by Craig W. Kallendorf (Editor). English: Wiley-Blackwell; 1 edition, 2010; Anthony Grafton, Glenn W Most, Salvatore Settis, *The Classical Tradition*. Harvard University Press, 2010.; R. R. Bolgar, *The Classical Heritage and Its Beneficiaries*. Cambridge University Press, 1973; Wood, David Gwilym, *Modernism and the classical tradition* / UT Electronic Theses and Dissertations // Електронний режим доступу: <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/ETD-UT-2010-12-2193>; Gilbert Highet, *The Classical Tradition : Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford University Press, USA, 1949; Harry C., *Greece and Rome in the Twentieth Century: Observations on the Classical Tradition and Modernism*. «The Classical Journal». Vol. 78, No. 2 (Dec., 1982 – Jan., 1983), pp. 143-149.

спадщини докласичної грецької культури. Це відбувалося паралельно з процесами критики християнства та захопленням раннього модернізму культурою дохристиянських формацій. На другому етапі (приблизно від початку ХХ ст. і до Першої світової війни) європейські модерністи звертаються вже до високої античності, так званого «золотого віку» розквіту грецької та римської культури часу імператора Августа. Фактично йдеться про період античності, який згодом був маркований як «класичний».

І третій період розпочинається після Першої світової війни і, властиво, знаменує появу неокласичного дискурсу. Початок цього періоду дослідниця пов'язує із виступом англійського поета та солдата, лідера так званих «поетів Першої світової війни», В. Овена, який у 1917 р. засудив «[...]стару Брехню: *Dolce et decorum est / Pro Patria morte* (Солодко й почесно вмерти за Батьківщину, Горацій, «Оди 3.2.13»)). Поет зазначав, що різанина освіченого покоління інтелігенції в траншеях під час Першої світової війни викликала радикальні сумніви щодо цінності класичної літератури, яка формувала основу їхньої освіти [532; 117]. Саме третій період рецесії класичної традиції модернізмом породжує дискусії про роль класики у сучасному світі, а неокласичний дискурс через поразку інтелектуалів на всіх зрізах свого перебування – політичному, соціальному та культурному, – набуває соціального характеру культурної критики.

У хрестоматійній праці Р. Болгара «Класична традиція та її спадкоємці»<sup>16</sup> (1954) наголошено на важливості розуміння стосунків між культурою та літературою у певні періоди, позначені соціальними змінами. Саму актуалізацію класичної культури у суспільстві пов'язано з певним колом людей, які опиняються у центрі соціальних змін та історичних потрясінь. «Завжди у кожній культурі, – твердить Р. Болгар, – є соціальні групи, які не готові сприймати ці зміни, або не вважають їх вартими прийняття. Вони стають в опозицію, пропонуючи інші ідеї, засновані на гармонії, індивідуальному

---

<sup>16</sup> Bolgar R. R., *The Classical Heritage and Its Beneficiaries*. Cambridge University Press, 1954. 591 p.



духовному комфорті» [501; 15-16]. Центральними представниками такого культурного дискурсу, на думку Р. Болгара, є люди мистецтва й освіти, світогляд яких був сформований до Першої світової війни на основі класичної освіти. Вони почуваються відчуженими у новому соціальному світі і проявляють риси культурної меншості, характер й інтелектуальні практики якої вдало окреслив Ф. Лівіс: «У всі часи існує невелика меншість людей, яка здатна проникливо розуміти й оцінювати мистецтво та літературу, залежати від них, складати власні судження. [...] Культурна меншість здатна не лише цінувати Данте, Шекспіра, Дона, Бодлера, Гарді, а й визнавати, що вони є складовою свідомості їхнього часу. Їхній потенціал не замикається в ізольованій сфері естетики: навпаки, вони виявляють вразливість до теорії, мистецтва, науки, філософії настільки, наскільки можуть вплинути на сутність ситуації гуманізму та життя природи» [545; 12-13].

Ця цитата, яку свідомо наводимо повністю, якнайкраще демонструє такий тип світогляду, який, з одного боку, зорієнтований на цінності (авторитети) культури класичного типу, а з другого – вразливий на сучасність, її зміни та виклики. Зазначені групи людей інтелектуальної культурної меншості звертаються до маркерів, що позначають фундаментальні позачасові цінності та культуру, переважно античного і ренесансного світів. Це допомагає їм проходити через індивідуальні переживання змін, обґрунтувати власний опір історичній ситуації та свою позицію у ній. Особливо охоче вони звертаються до періоду падіння античного світу як до такого, що найповніше розкриває жах соціальних змін і має яскраві паралелі із сучасним для них світом. Показово, що, незважаючи на розкиданість у географічному просторі, різну національну та соціальну належність, інколи навіть на поколіннєву різницю, ці групи людей пов'язані між собою спільним світоглядом.

Питання, яке ставить Р. Болгар, полягає в тому, як можна у періоди потрясінь переживати відчуття культурної єдності? Відповідь дослідник вбачає у феномені класичної освіти, яка формує базові цінності, створює культурну ієрархію, відділяє тимчасове від вічного. Приєднання власного культурного

простору до простору «культурної вічності», на думку Р. Болгара, дає можливість комфортного переходу через соціальні зміни [501; 23]. Цікаво зауважити, що у культурах різного типу ці групи людей мають відмінний характер дії. У «гарячих» культурах це, як правило, люди, що протистоять механічній, раціональній модернізації з її тенденцією до омасовлення суспільства, закликають до збереження культурних досягнень попередніх епох, тобто в їхньому світогляді домінують цінності традиційного суспільства. Вони виступають переважно критиками ідеї цивілізації, яка схильна домінувати / контролювали культуру.

Натомість у «холодних» культурах, для яких характерна вторинна модернізація, навпаки – це люди, у свідомості яких домінують цінності модерності. Вони протистоять традиційному суспільству і водночас не приймають цінностей цивілізаційного поступу, зокрема як надання влади «неосвіченим», «некультурним» масам. Їхнє бачення модернізації ґрунтується на ідеї зміни культурної свідомості суспільства, особливо наголошуючи на цінності освіти, й на важливості збереження культурного підґрунтя попередніх епох в історії національної культури. Своє завдання вони вбачали, з одного боку, у максимальному сприянні модернізації суспільної свідомості, тобто переходу від традиційного суспільства до модерного; з другого – у важливості здійснювати таку модернізацію як первинну, а не як вторинну, органічну, а не наслідувальну.

Припускаємо, що неокласичний дискурс був, властиво, таким соціокультурним дискурсом інтелектуальних еліт, покликаний до життя загальною історичною ситуацією. Це водночас дає нам можливість наголосити не так на естетичному, як соціокультурному характері актуалізації класичної традиції у європейській культурі, науці й мистецтві першої третини ХХ ст. Водночас А. фон Баттлар наголошує на важливості не ототожнювати класицизм ХVIII ст. як художній стиль/напрямок і неокласицизм ХХ ст. як ідеологічне явище. Якщо й можна їх якось порівнювати, то винятково у контексті їхньої рецепції класичної традиції [506; 151-160]. Вчений також розширює й саме

тлумачення «класичної традиції», долучаючи до її простору й пізніші варіації античної спадщини (обігрування теми Одиссея, Іліади, Енеїди, спадщини Назона чи Евріпіда та ін.), а й «[...] уявлення та об'єкти, ідеї та інституції, пам'ятники та культурні артефакти, ритуали та практики, які мали вплив на формування західної та деяких незахідних традицій» [506; XIX].

Таким чином, розглядаючи явище неокласицизму першої третини ХХ ст., маємо на увазі широкий культурний дискурс, сформований на основі культурних цінностей «великої західноєвропейської традиції», переосмислення ролі класичної спадщини у сучасному модернізованому світі, до якого належали як митці, так і чимало інтелектуалів, об'єднаних спільним світоглядом, світовідчуттям і модерною культурною свідомістю. Особливого поширення неокласичний культурний дискурс набуває у культурах «холодного» типу, часто позбавлених державності. Його завдання – подолати вторинну модернізацію, виробити власну стратегію оновлення культури на ґрунті національної класичної традиції.

### **1.3. Неокласичний дискурс у традиціоналістській та модерній парадигмах.**

Початки національної філологічної науки традиційно відносять до часів Київської Держави (М. Наєнко<sup>17</sup>) і української реформації

---

<sup>17</sup> Теза М. Наєнка щодо початків українського літературознавства базується на аналізі «Слова о полку Ігоревім». Вчений звертає увагу на міркування автора тексту щодо двох способів творчого мислення – ускладнено-метафоричного, до якого нібито вдавався Боян, і оповідно-реалістичного, яким збирався користуватися сам автор «Слова...» [298; 30]. На думку М. Наєнка, це два типи художнього мислення, згідно з Аристотелем та Платоном. Однак маємо сумнів щодо цього. Автор «Слова...», порівнюючи свій спосіб писання про Ігорів похід та спосіб розповіді Бояна, прагне не так показати два типи мислення, скільки наголосити на тому, що, на відміну від «вигадок» Бояна, його оповідь є історичною, «реальною»: «Початися ж оцій пісні по билицях часу нашого, а не за вимислом Бояна». Водночас М. Наєнко залучає до початків українського літературознавства так звані «канонічні списки книжок», які видавала церква в XI- XIII ст. Ці списки уклалися винятково з огляду на офіційну ідеологію християнства, а не на естетичну чи хоча б історичну якість цих книжок. І, як слушно зазначає сам автор, їх варто більше відносити до бібліографічної традиції. Також учений звертається й до «Ізборника Святослава» 1073 р., вказуючи у ньому на статтю про художні тропи та стилістичні фігури [298; 30]. Проте, знову ж таки, на сьогодні існує багато доказів того, що ця книжка була перекладеною або з грецької, або з грецької через болгарську [298; 267-270]. Таким чином, це не оригінальний текст, то ж залучати міркування з цієї книжки до національної філологічної науки не доцільно. У міркуваннях М. Наєнка примітною є тенденція ототожнення філології як однієї з найдавніших наук та літературознавства, як молодій науковій дисципліні зламу ХІХ – ХХ ст.

(Л. Білецький<sup>18</sup>). Проте О. Білецький за точку відліку обирає початок ХІХ ст. – як час виникнення фахової дисципліни, що означився «збиранням і вивченням фольклору взагалі і пісенного зокрема, а під самим терміном ‘українське літературознавство’ розуміє вивчення і усної, і писаної словесності [49; 22]. Однак, коли говоримо про українське літературознавство як автономну наукову дисципліну (з власною системою знань, методами дослідження, понятійним апаратом, інституційною репрезентацією, інтелектуальними практиками), то вважаємо, що його поява та перші еволюційні етапи тісно пов’язані з культурно-політичним дискурсом творення української нації у ХІХ ст., а згодом національної державності на початку ХХ ст. Літературні студії були важливою складовою еволюції розгортання національної політично-культурної парадигми.

У праці «Відродження малих народів Європи»<sup>19</sup> (розширена версія «Соціальні передумови національного відродження Європи»<sup>20</sup>) чеський філософ й історик М. Грох зосереджується на проблемі передумов виникнення національних держав «малих», «неісторичних» європейських народів у період зламу ХІХ-ХХ ст. Примітно, що ця праця вченого з’являється у час розгортання дискусій другої хвилі теорії модернізації у західноєвропейському суспільстві 1960-70 рр. У той період набула важливості думка про тісний зв’язок модернізаційних процесів та політичних рухів у народів, що проходять процеси вторинної модернізації, важливим наслідком якої, на думку В. Ростоу, є виникнення національних держав [362; 150]. У своїх працях М. Грох виділяє три етапи становлення нових національних держав: науковий/академічний, культурний, політичний [537; 220].

---

<sup>18</sup> Л. Білецький говорить про появу першої української літературознавчої школи (неокласичної) внаслідок інтелектуальних практик викладачів Києво-Могилянської академії. Однак на тоді це відбувалося у рамках класичної європейської філології, що перебувала у домені естетичних поглядів тогочасної епохи й реалізувала свої інтелектуальні практики у системі нормативної поетики та риторики. Об’єктом її наукових студій були не стільки проблеми літературного процесу, скільки естетики.

<sup>19</sup> Hroch M. *Die Vorkämpfer der nationalen Bewegungen bei den kleinen Völkern Europas*, Universita Karlova Praha, 1968. 172 p.

<sup>20</sup> Hroch M., *Social Preconditions of National Revival in Europe*. New York, NY: Columbia Univ. Press, 1985. 220 p.

На першому етапі відбувається процес «наукового зацікавлення /пошуку» невеликою кількістю інтелектуалів та вчених аргументів автономності певної етнічної групи з погляду географії, історії, філології. На другому – ця група розширює свою діяльність на інші культурно-соціальні сфери: пресу і книговидання, театр, освіту, художню літературу, наукові дослідження, політичні рухи. Зростає роль національної мови, що сприяє формуванню національної свідомості, відбувається усвідомлення своєї окремішності та національної ідентичності, розпочинається патріотичне відродження, народ долучається до національного руху. Для третього етапу характерним є оформлення політичних рухів. Нація, об'єднана спільною мовою, висуває вимоги політичного самоврядування, проголошення автономії, вимагає політичного самовизначення та проголошення незалежної держави. Вказуючи на неоднорідність цих процесів, М. Грох зазначає, що успішніше ці етапи проходять, як правило, ті народи, у яких ще збереглася традиція історичної політичної індивідуальності, не так в історичній реальності, як у пам'яті [537; 220-222].

Процес переходу української спільноти від традиційної до модерної на зламі XIX і XX ст. мав значний вплив на українські літературні студії. Основними ознаками модернізаційних процесів у літературних студіях та соціокультурних практиках науковців стали зростання політичної й соціокультурної активності, зміна естетичної свідомості, що вела за собою нове розуміння літератури й мистецтва, і відповідно, методів їхнього дослідження, інституціалізація української гуманітарної науки (поява наукових товариств, часописів, академічних курсів, кафедр, університетів тощо), виникнення комемораційних практик. Українське літературознавство, що тільки-но здобуло свої позиції у контексті традиційних української культури і світогляду, постало перед новими викликами, спричиненими розгортанням модерної парадигми. Як наслідок – характерне для українських інтелектуальних та мистецьких практик одночасне функціонування кількох, іноді цілковито протилежних, світоглядних наукових парадигм, основаних на різних культурних традиціях.

Наскільки вагомою була роль інтелектуальних практик українського літературознавства у процесах національної модернізації, свідчить суголосність етапів його генези з етапами національного державотворення, описаними М. Грохом. У 1959 р. О. Білецький визначає три етапи становлення «дожовтневого» (як звучить це у його статті, і збігається з періодом традиціоналістського) українського літературознавства. Перший – від виникнення на початку XIX ст. і до 50-60-х рр. XIX ст., що проходить винятково під знаком романтики, характерним для якого є збирання, опис та вивчення фольклорного матеріалу. Тоді ж розпочинає свою історію й українська літературна критика (М. Костомаров, П. Куліш). Другий (60- 70-ті рр. XIX ст.) – знаменує перехід до групової організованої роботи, звернення при вивченні пам'яток фольклору і старої літератури до відомих на тоді літературних методів (М. Драгоманов). У третій період (кінець XIX – початок XX ст.) відбувається перехід літературознавців від вивчення фольклору до писаної літератури, тобто до планомірного вивчення давньої української літератури та постановки питання про автономність українського наукового літературознавства [49; 20 - 61]. Появу «нового» українського літературознавства О. Білецький імпліцитно пов'язує із періодом 1917-1919 рр., коли українська держава здобуває незалежність, унаслідок якої виникають передумови для подальшого вільного і повноцінного розвитку національної філології як повноцінної наукової інституції.

Аналізуючи роль культурних дискурсів у контексті модернізаційних процесів національної науки, важливо звернути увагу на характер українського літературознавства першої третини XX ст., який формувався головно під впливом двох чинників: 1) зовнішньо-літературного – соціально-політичні зміни в українському суспільстві та поява нових завдань, пов'язаних із ними; 2) внутрішньо-літературного – шляхи українського модернізму, який кардинально змінював рецепцію головного об'єкта літературознавства, – літератури. Соціокультурні зміни давали поштовх для методологічного

оновлення вивчення історії літератури<sup>21</sup>, натомість естетика модернізму переважно впливала на теорію літератури у системі координат «література-мистецтво-читач» і літературну критику, зорієнтовану на пошуки шляхів розвитку української літератури.

Якщо спробувати бодай частково узагальнити процеси українського літературознавства кінця XIX – початку XX ст., то можемо говорити про розгортання двох домінантних дискурсів: традиціоналістського, що його співвідносимо із традиційною свідомістю, та неокласичного, що у своїх теоретико-естетичних поглядах і наукових підходах засвідчував належність до модерного типу свідомості. Неокласичний дискурс літературознавства стає наслідком трансформації/переходу від філософсько-позитивістського до формоцентристського літературознавства, і був першим виявом модерного дискурсу в українських літературних студіях. Сталими характеристиками літературознавчого дискурсу можемо вважати: 1) належність до певної (традиційної, модерної, постмодерної) традиції; 2) інтерпретація поняття «літератури» та її функції; 3) бачення національної науки і культури (об'єктивізація, автономія, суб'єктивізація<sup>22</sup>). Відтак погляди літературознавців у парадигмі певного літературознавчого дискурсу визначали ідейно-теоретичне наповнення їхніх інтелектуальних практик. Для української культури, яка назагал визначається як традиційна<sup>23</sup>, «холодна», фіксуємо стале переважання традиціоналістського дискурсу, оскільки у центрі культурної свідомості

---

<sup>21</sup> Усі попередні історії української літератури розглядали літературу крізь призму історичних процесів в Україні, тобто із соціополітичного погляду. Натомість лише М. Зеров наприкінці 1910-х рр. уперше спробував розглянути історію літератури як історію зміни стилів та читацьких смаків, тобто із соціокультурного погляду.

<sup>22</sup> Ніколеску Б. малює загальну схему відношень між дослідником і текстом у різних типах культурної свідомості. Так, для традиціоналістського типу характерна залежність об'єкта дослідження від науковця, у модерній свідомості вони автономні і перебувають на рівних позиціях, у постмодерній – текст стає незалежним суб'єктом і перебуває із дослідником у довільних зв'язках [553; 203].

<sup>23</sup> Маємо на увазі тип культури, для якої притаманний високий рівень нормативності, яка охоплює всі сторони життя людей. Вона встановлює безліч різних заборон – табу, які не підлягають обговоренню і раціональному обґрунтуванню. Все, що порушує усталені культурні норми, стикається в суспільствах із традиційною культурою з настороженістю і побоюваннями, засудження будь-яких спроб творчості, спрямованого на оновлення традиційних норм життя і діяльності. Як її опозиція виступає тип інноваційної культури, яка у своїй суті є динамічною, відкритою до інновацій та викликів часу.

українців поняття спадкоємності традиції виступає центральним. Довкола нього формується система культурних цінностей, що передається у спадок від покоління до покоління, вибудовується культурна ієрархія, укладається художній канон, формується цілісне бачення розвитку національної культури.

В українській літературних студіях джерела обох літературознавчих дискурсів містяться в «епістемологічних розламах», які, згідно з М. Фуко, засвідчують кардинальні зміни у способі розподілу пізнавальних схем у різні епохи. Філософ визначає два епістемологічні розлами в історії західної цивілізації, тісно пов'язуючи їх зі зміною культурної парадигми: перший – початок класичної епохи (середина XVIII ст.) і другий – «поріг сучасності» (початок XIX ст.) [437; 59]. На думку Л. Білецького, саме на ці часові злами припадає поява у студіях над літературою, зокрема й українських, двох наукових традицій: класичної/неокласичної, «[...] коли всі духовні інтереси представників мистецтва, науки звернули свої очі в бік античного світу», й історичної, що корениться у романтизмі з його націоналістичними рухами, ідеї тісного зв'язку історії та культури, у науково-критичних поглядах Й. Г. Гердера, котрі в основному зводяться до того, що поетична творчість кожного народу містить у собі й дух цього народу. Саме ці дві культурні традиції, твердить учений, визначали наукову парадигму українського літературознавства періоду зламу XIX і XX ст. [43; 45-48]. Загально можемо визначати відмінність між ними через різне трактування природи літератури: як форми культури (неокласична) і форми історії (історична). Спільним для цих традицій виступає потреба досліджувати літературні тексти у ширшому контексті. Однак, коли для історичної традиції – це передовсім контекст національної історії, то для неокласичної, модерної традиції – це контекст загальнолюдської культури.

З огляду на дві описані традиції, неокласичну й історичні, Л. Білецький пропонує виділяти в українському літературознавстві кінця XIX – початку XX ст. чотири школи: формально-поетичну, або ж неокласичну, історичну, філологічну та психологічну, відповідно до часу появи кожної з них. Термін



«школа» вчений вживає не лише зі значенням напрям, а й кола людей, які поділяють спільний світогляд, наукові знання та культурний досвід – «грумада, об'єднана певною концепцією дослідження літератури» [43; 45]. Це не був оригінальний поділ. Л. Білецький висловлює вдячність Д. Антоновичу та В. Біднову за «їхній проект класифікації усіх напрямів»: історичні, філологічні (скеровані на дослідження форм), психологічні<sup>24</sup>.

У концепції Л. Білецького історична школа співвідноситься з культурно-історичним методом, що виникає і сягає своїх вершин у традиціоналістському дискурсі українського літературознавства. Натомість філологічну і психологічну школи вчений вважає знаком нових підходів. Сюди ж Л. Білецький відносить і неокласичну школу як таку, що зорієнтована на вивчення текстів із формального боку, що робить її близькою до філологічного методу. Також учений вказує на виняткову роль класичної традиції в історії українського літературознавства [43; 17]. Її головна заслуга – естетичний підхід до вивчення літературних творів, що дозволяє й саму літературу розглядати як автономну структуру в широкому культурному контексті, і те, що, спираючись на античну теоретичну основу, вона створила наукову традицію українського літературознавства, заклала базу її дальшого розвитку протягом XIX і XX ст.

Відродження цієї неокласичної традиції Л. Білецький частково вбачає у пропозиціях модерного дискурсу літературознавства, з його наголосом на важливості естетичного підходу та перенесення уваги зі змісту на форму. На відміну від історичної традиції дослідження літератури, яка зосереджує головну увагу на діях автора, неокласична традиція надає перевагу літературному текстові. Розглядає та вивчає його з погляду естетичних функцій, аналізує на основі морфологічного принципу, вмонтовує у широкий контекст загальноєвропейської культурної традиції. Водночас неокласичний дискурс літературознавства актуалізує класичну традицію раціонального, критичного

<sup>24</sup> У працях Д. Антоновича чи В. Біднова, на жаль, не знайшли пропозиції такої класифікації. Вочевидь, це мало місце у приватних розмовах. Однак не викликає сумніву постійне намагання згадуваних учених запропонувати універсальну історико-культурну класифікацію української науки на основі методологічних підходів [43; 45].

підходу до аналізу літературних явищ, передовсім з погляду вивчення типологічних зв'язків між художнім стилем та культурною ідеологією епохи. На противагу ідеї «народної літератури» пропонує концепт «високої літератури»; історичному літературному канону протиставляє – естетичний канон; вузькому національному контексту еволюції літератури, пов'язаному із становленням української нації, – широкий, загальноєвропейський контекст еволюції художніх стилів. У поле зору теоретико-естетичних поглядів його представників потрапляє період ренесансних віянь й українського бароко, як часу національної державності, існування інституційної офіційно-державної національної культури і політики.

Традицію виділяти у контексті українського літературознавства різні напрями, виходячи зі світоглядних позицій, продовжує В. Петров. Характеризуючи основні тенденції українського літературознавства другої половини 20-х – початку 30-х рр. ХХ ст., вчений відзначає бажання інтелектуалів завершити перехід з етнографічно-народницьких позицій на національні. Одним із головних завдань літературознавства того часу, вважає учений, стало розмежування двох напрямів: близьких до себе «народницького» й «а-народницького» та протилежного до них – «антинародницького». Під «а-народницьким» учений мав на увазі головню марксистську літературну критику, яка, за словами одного із теоретиків українського марксизму А. Хвилі, була засобом у «руках партії» для побудови «нового світу» [442; 6]. Зближення народницького та марксистського погляду на завдання літератури та науки В. Петров вбачав в ідеї «[...] провінційної етнографічності і замкненої ізольованості в межах певної соціальної класи, ототожненої з народом, трактування українського письменства як властиво демократичного і саме селянського і, відповідно до того, принципово негативне ставлення до європеїзації української літератури [...]» [334; 802].

Натомість «антинародники» стояли на позиціях європеїзації української літератури, розриву з провінційним наслідуванням російської: «[...] були проти спрощеного, вульгарного демократизму в літературознавчих оцінках, проти а-

естетичного зрівняльництва у ставленні до письменників» [334; 803]. Головне їхнє завдання зводилося до «подолання провінціалізму на всіх ділянках культурного і суспільного життя [...]» [334; 801]. В. Петров не вживає терміна «модерне» чи «неокласичне» літературознавство, не дає чіткого пояснення науково-естетичних позицій виокремлених напрямів, говорить лише про їхнє світоглядне та практичне наповнення<sup>25</sup>. Однак можемо припустити, що вченому йдеться саме про модерний дискурс. Фактично все зводилося до протистояння традиціоналістського і модерного дискурсів культури, де перший закріплював за культурою статус «демократичної», яка репрезентувала естетичні запити та потреби пролетарів і частково селянства, а другий – обстоював принципи високої естетичної культури модернізму та універсальних культурних цінностей, репрезентованих естетичними поглядами освіченої інтелігенції.

Головною ознакою такого модерного, «антинародницького» дискурсу у В. Петрова було те, що він виступав культурною критикою традиційного (а в уявленні неокласиків часто етнографічного) світогляду, і водночас дистанціювався від того типу літературознавства, яке було орієнтоване винятково на формальний підхід. Така позиція підкреслює лімінальний характер українського неокласичного дискурсу. Маніфестуючи своїми поглядами процес трансформації традиціоналістського літературознавства у модерне, цей дискурс означає себе таким, що вже перейшов першу стадію втрати попередньої ідентичності, але ще не завершив третьої, останньої, стадії переходу – остаточного набуття нової культурної ідентичності.

Про наявність двох центральних культурних традицій в історії українських літературних студій пише й Д. Чижевський. Ведучи мову про українське літературознавство XIX – початку XX ст., вчений виділяє два основні періоди його розвитку: романтичний і постромантичний [447; 7- 22]. Такий поділ Д. Чижевський здійснює за належністю науковців до певного типу художньої

---

<sup>25</sup> Детальніше обґрунтування теоретико-історичних підстав такого поділу знаходимо у праці В. Петрова. Див.: *Українська література* у кн.: В. Петров, Д. Чижевський, М. Глобенко. *Українська література*; І. Мірчук. *Історія української культури*. Мюнхен-Львів, 1994. С. 9 - 42.

свідомості та типом інтелектуальних практик, притаманних кожному з періодів стильового розвитку епох. У першому, романтичному, періоді дослідник розглядає праці, укладені з використанням філологічного підходу, що у методологічно наближався до праць дослідників середньовічної літератури західних класичних філологів. Натомість у постромантичний період Д. Чижевський виділяє такі напрями: соціально-політичний, духовно-історичний, що часто перетворювався у культурно-історичний, впливологію і дискурс формалізму [447; 13]. У вченого немає прямих згадок про класичну чи неокласичну традиції, однак є чітка вказівка на появу нового за способом мислення та інтелектуальних практик, типу українського літературознавства у 1920-х рр.

Значним стимулом до появи українського модерного літературознавства стала поява нового покоління фахових філологів і зміна типу вченого. Наприкінці 10-х рр. ХХ ст. в українське літературознавство приходить ціла плеяда добре освічених молодих людей. На відміну від своїх попередників, вони вже мали чітко визначений предмет наукового дослідження, можливості для вільного вивчення української літератури українською мовою, доступ до архівних джерел, методологічні напрацювання. І, що найголовніше, починаючи з 1917 р. з'являються інституції, які дозволяли провадити широкі інтелектуальні практики у контексті державотворення.

Якщо лише побіжно згадати основні імена найпомітніших представників нового літературознавчого покоління, то серед них будуть: І. Айзеншток, Л. Білецький, О. Білецький, П. Богацький, О. Бургардт, В. Дорошенко, О. Дорошкевич, М. Драй-Хмара, М. Зеров, Ю. Меженко, В. Міяковський, М. Могилянський, Б. Навроцький А. Ніковський, В. Петров, П. Рулін, П. Филипович, Б. Якубський та ін. Майже всі вони здобули класичну історико-філологічну освіту. На фаховій освіченості, як відмінній рисі нового покоління науковців, наголошував В. Домонтович, зазначаючи, що вже на кінець першого десятиліття ХХ ст. відбувається злам, коли література починає асоціюватися з літературознавством, поезія й наука зближуються. Більшість поетів стають

літературознавцями, роблячи зі студій вірша свій фах: «Витворювався новий тип поета-дослідника, поета-архівіста, музейного робітника, аналітика, складача словників, колекціонера документів» [144; 268].

Відбувається переформатування образу «вченого-гуманітарія» в українському науково-культурному дискурсі. Це вже не активний, часто політично заангажований, громадський діяч. Перед нами постає образ «класичного європейського професора», який більшість часу проводить у кабінеті, а його ідейна позиція представлена передовсім науковими працями, хоча й не залишається осторонь соціокультурного життя. Водночас дослідниця Л. Темченко визначає тип «вченого-неокласика» як людину культури, зазначаючи при цьому, що: «Тип вченого-митця – феномен культурно-цивілізаційного розвитку людства, у якому органічно поєдналися *ars i ratio*. Генезис його в культурі Стародавньої Греції (Арат), коли ще не існувало чіткого розподілу на науку і мистецтво [...]. З часом розподіл науки і мистецтва відбувся, але тип вченого-митця, зазнавши певних змін, лишився. Це дає можливість розглядати вченого-митця, як людину культури» [389; 43]. Беручи активну участь у культурному житті, неокласики намагаються оминати політику (наскільки це було можливим на той час). Їхня культурна «політика» полягала у виробленні ідейно-естетичної платформи нової культурної свідомості, закоріненої у класичну національну та європейську традиції.

Через таку позицію представникам неокласичного дискурсу одночасно доводилося протистояти традиціоналістському дискурсу літературознавства, що цілком відкидав модерні тенденції як космополітичні, а також «анародницькому» дискурсу, що намагався видозмінити ідентичність української літератури, пропонуючи взамін національної спадщини класові цінності. В. Петров не дарма згадує про процес перетворення народу в націю, адже, в підсумку, питання протистояння vs співпраці цих двох культурних дискурсів літературознавства – традиціоналістського і неокласичного зводилося до питання, якою буде майбутня українська держава: патріархально-відсталою чи сучасною модернізованою. Масштабність мислення, пропозиція

альтернативного культурного розвитку й модернізації нації, рецепція національної культури як частини світової – усі ці моменти спричинилися до того, що неокласикам вдалося вплинути на всі наступні покоління українських інтелектуалів, а неокласичний дискурс став важливою складовою, цілісним етапом, розвитку національної філологічної науки.

#### **1.4. Культурні основи українського неокласичного дискурсу.**

Проблемність осмислення неокласичного дискурсу початку ХХ ст. в українському літературознавстві полягає у відсутності повного комплексного і чіткого розуміння, чим взагалі був український неокласицизм того часу. Ускладнює ситуацію також звичка науковців вживати як рівнозначні терміни «неокласика» і «неокласицизм» і розглядати це явище переважно у вузьконаціональному контексті. Попри те дослідження українського неокласицизму початку ХХ ст. потребує його розгляду як на діахронному, так і на синхронному рівнях. На діахронному воно виявляє генетичні зв'язки з культурою класицизму. Натомість синхронний рівень увиразнює типологічні зв'язки з пізнім модернізмом 20-х рр. ХХ ст. [418; 118]. Спроба вийти за суто український контекст і поставити явище українського неокласицизму у типологічний ряд із аналогічними тенденціями в інших європейських культурах, дозволяє осмислити його не лише з естетичного погляду, а й як цілісний ідейний, естетичний і соціальний комплекс. А також визначити основні риси ексклюзивної й інклюзивної ідентичності цього культурного явища – увиразнити питомо національне і підкреслити універсальне.

З цього погляду важливою є стаття Д. Наливайка «Українські неокласики і класицизм», у якій учений вказує на зв'язок українських неокласиків із культурним світоглядом класицизму, центральним атрибутом якого є належність до сфери культури державної еліти, а також на типовість їхніх естетико-інтелектуальних практик [302; 111-115]. Серед них, зокрема, звернення до класичної традиції, у тім числі й античної, захист і розбудова

високої культури та її традицій, відчуття, розуміння і вироблення художньої форми та стилю, розширення художньо-стильових параметрів, витворення національного культурософського міфу, домінування літературно-критичної думки над художніми практиками, обґрунтування і розбудова канону національної класики, культивування ідеї освіти [302; 15-116]. Такі практики, що розгорнулися у європейських культурах епохи Ренесансу, стверджує Д. Наливайко, привели до появи класицизму в Європі у XV - XVIII ст., і були спрямовані на витворення новоєвропейської культури, в основі якої лежить середньовічна народна культура, переосмислена крізь призму відродженої античної класики. Звернення до античної спадщини мало сприяти культурній модернізації молодих народів-держав Європи, ґрунтованої, з одного боку, на розділені світської і релігійної культури, а з другого – появі нової національної культури, національної мови [302; 116]. Тому й не дивно, що дискусії довкола явища українського неокласицизму перманентно потрапляють у контекст значно ширшої дискусії – шляхів модернізації національної культури. Активну участь у цих процесах брав феномен спадщини античної традиції.

В історії української культури, зокрема науки і літератури, можемо нарахувати принаймні кілька значних спроб актуалізації класичної традиції як інструмента культурної модернізації. Так перші сліди звернення до античної спадщини фіксуємо ще в X-XI ст. у літературі Київської держави. Це були головню переклади з ранньохристиянських творів, античних філософів й авторів (Аристотеля, Платона, Гомера), грецької міфології. Також були спроби залучення античного матеріалу до оригінальної писемної літератури. [445; 63]. Антична спадщина доби Київської держави мала, радше, літературне значення, ніж світоглядне, і не витворювала нових суспільних цінностей та традицій. Примітно, що ця спадщина була написана грецькою мовою й долучала тодішній український світ передовсім до кола візантійської культури, пронизаної релігійним світоглядом.

Вдруге найяскравіше антична культура як засіб для формування нового ранньомодерного світогляду актуалізується у XVI – XVII ст. Зокрема

В. Микитась відносить початок процесу активного проникнення античної латиномовної спадщини у національну культуру до другої половини XVI ст. Цей процес вчений розглядає у контексті культурних зрушень у Західній Європі. Він убачає у ньому аналогічні до західноєвропейських процеси переходу національної культури від Середньовіччя до Відродження. Окрім того, В. Микитась зазначає, що українське Відродження в Україні проходить під знаком бароко і триває майже до XVIII ст. [277; 12].

Тенденції звернення до античної класичної традиції виявляються спершу як відголоски ідей західноєвропейських Ренесансу та реформації (XVI ст.), а згодом (XVII-XVIII ст.) – як важливий складник українського бароко. Незначні, але по-своєму вирішальні, впливи Ренесансу та реформації на українську культуру сприяли, за твердженням Д. Чижевського, тіснішому зв'язку з духовною культурою Європи. Як і в Західній Європі звернення до античної спадщини мало б призвести до розділення світської та релігійної культури, появи нової національної культури та мови. Водночас унаслідок складних протистоянь церкви та ідей реформації, цього не сталося, – у XVI ст. український світ засвоює лише окремі елементи реформаційної традиції [447; 217].

Радикальніші зміни фіксуємо у XVII ст. з розквітом українського бароко, яке цілком приймає «відродження» античної культури, хоча й розуміє цю культуру інакше, ніж Ренесанс, а зокрема як поєднання античності з християнством. У підсумку, з'являються два світоглядні полюси – людина, яка повністю занурена у світську культуру, та людина «віддана» Богові. Одним із наслідків такого поєднання Д. Чижевський вважає відсутність протистояння античної спадщини та християнської культури, що для світогляду українців, вихованих здебільшого у візантійській традиції. Хоча з іншого погляду відсутність такого протистояння сприяло поширенню ідей барокового відродження на усі соціальні прошарки, появи нової літературної мови, мистецької та культурної традиції [447; 242-243].



Залучення античності до формування національної літератури і науки відбувалося головню за допомогою освітніх практик. Аналізуючи практики західноєвропейської освіти, основаної на ідеї «Liberal Arts» (семи «благородних наук»: античні філософія, поетика, риторика, арифметика, астрономія, геометрія, музика), В. Микитась вказує на подібність таких практик у Західній Європі й Україні. На думку вченого, можна говорити про три періоди формування освітніх інституцій: монастирські школи, соборні школи й університети. Особливістю освіти була мобільність учнів та студентів, можливість вільно навчатися різних наук у різних навчальних закладах [277; 13-15]. Україна не стала винятком, витворивши власну традицію мандрованих дяків, учнів духовних семінарій та братських шкіл. Більшість з них, здобувши початкову освіту в Україні, завершували її у західноєвропейських університетах. Діяльність зазначених інституцій витворювалася плідний ґрунт для появи ранньомодерної української свідомості і культури.

Принципове значення бароко в українській культурі полягає у витворенні нового модерного національного світогляду, що поєднав у собі давні християнські цінності, античний світогляд, та провідні ідеї західноєвропейського гуманізму. Значну роль у формуванні саме такої ідеології відіграла Києво-Могилянська Академія, яка виникає на хвилі поширення освітніх практик в Європі, появи нових університетів<sup>26</sup>. Унаслідок свого геокультурного положення Києво-Могилянська Академія, на своїх початках, опиняється у центрі співіснування східної греко-візантійської, представлені грецькою і церковнослов'янською мовою, та західної латиномовної традицій. Силою історичних обставин, зазначає Д. Наливайко, у XIII-XV ст. культурний

---

<sup>26</sup> Якщо протягом IX-XV ст. у Європі сумарно з'явився 81 університет, то протягом лише двох XVI-XVII ст. з'являється вже 102 університети, серед них найбільш відомі: університет в Сантьяго-де-Компостелі (1526, Іспанія), Марбурзький університет (1527, Німеччина), Кіненсберзький університет (1544, Німеччина), Женевський університет (1569, Швейцарія), університет в Оломоуці (1573, Чехія), Дублінський університет (1592, Ірландія), Гронінгенський університет (1612-1614, Нідерланди), університет у Тарту (1632, Естонія), Лундський університет (1666-1668, Швеція), Загребський університет (1669, Хорватія), університет Урбіно (1671, Італія). Наводимо цей ширший список, аби показати масштабність європейського освітнього руху того часу й те, наскільки українські освітні заклади були органічною частиною цього великого гуманістичного руху.

поступ греко-слов'янського світу уповільнюється, поступаючись романо-германському. Водночас, зазначає вчений: «Доба Відродження, заклавши підвалини нового світовідчуження й моралі, нової науки, літератури й мистецтва, тим самим визначила і основний напрям, і переважаючий характер, і навіть значною мірою форми подальшого розвитку всієї європейської культури» [301; 186]. Перед країнами греко-слов'янської культури постає виклик засвоєння цих здобутків, «необхідність прийняття нового напрямку духовного й культурного поступу» [301; 187]. Знаком цієї нової культури стає латинська мова викладання та запозичення освітніх курсів із західних університетів.

Аналізуючи умови виникнення Київської Академії, Д. Наливайко говорить не лише про «зовнішні впливи», але й про типологічність явищ, чим була зумовлена широка культурно-освітньої діяльність її викладачів, вчених та письменників [301; 186]. В Україні масово з'являлися братства та колегії<sup>27</sup>. На той час також припадає і початок організованої праці у сфері національних літературних студій. У стінах Києво-Могилянської академії відбувається становлення національного літературознавства, передовсім як освітнього дискурсу і як частини загального європейського гуманістичного руху. Сама система знань про літературу була запозичена із загальноєвропейської тенденції відродження античності<sup>28</sup>. З цим періодом також пов'язана поява першої неокласичної школи українського літературознавства [43; 46].

Перші інтелектуальні практики українських літературних студій, що на той час засновувалися на теоріях класичних поетики та риторики, мали латиномовні джерела і повністю були зорієнтовані на аналогічні практики Західної Європи: розроблення національних літературних жанрів на ґрунті

<sup>27</sup> Львівське братство (1453 р., з 1586 р. – Львівська братська школа), Острозький греко-слов'янський колегіум (1576 р.), Київське братство (1615 р., з 1632 р. – Києво-Могилянська колегія), Львівський університет (1661 р., на основі Ізуйтської колегії), Луцьке Братство (1617- 1619 рр.), Кременецьке братство (1633 р.) та ін.

<sup>28</sup> На цьому етапі йдеться про суто культурний рух повернення до античності, який захопив Західну Європу у XIV-XVII ст. Своє ж філософське та естетичне обґрунтування неокласичний дискурс одержить лише у XVIII ст. у зв'язку зі становленням неокласицизму як художнього напрямку та методу.

античної теорії, увага до поетичної форми та мови, зорієнтованість на формально-естетичний підхід. Завдання, на які було скеровано навчання в Києво-Могилянській Академії, зводилися до витворення нового культурного світогляду, на основі якої мало б формуватися суспільство нової / модерної свідомості з притаманними для неї процесами секуляризації та раціоналізації. Можемо твердити, що відбувався традиційний для тогочасної Європи процес формування національної культури на основі синтезу античної та середньовічної культур.

На думку О. Білецького, це був час, коли українська культура, й література, зокрема, впритул підійшли до появи мистецтва класицизму, оскільки саме культурне середовище вже було наскрізь пройняте класичною свідомістю [49; 22]. У працях перших учених неокласичного дискурсу бачимо, як у центрі наукового дослідження опиняється національна літературна традиція. Так у граматиці П. Канючкевича «*Regia regis animorum Apollinis, id est structura poeseos in supremis Parnassi collibus erecta, generosae juventuti roxolanae in almo Athenaco Kijovo-Mohylo-Zaborowsciano anno 1739 in annum ad 1740 ad inhabitandum tradita*» (вчителя Г. Сковороди) вперше застосовано новий на той час підхід до жанрової класифікації шкільної драми. Автор відмовляється від середньовічної класифікації «дійство», «комедія», використовує поділ на «комедію», «трагікомедію» та «трагедію», водночас даючи теоретичне обґрунтування цих жанрів. Цю ж традицію продовжив і Г. Сломинський у своїй поетиці «*Probatissimis authoribus summatim collecta et in usum poeseos studiosis tradita et explicata... a professore poeseos reverendissimo sapientissimoque viro hieromonacho Gedeone Slominski*».

В. Микитась зауважує, що інтерпретації латиномовних поетик можна поділити на дві групи. Одні вчені вважають ці поетики винятково наслідувальними зразками західноєвропейських (М. Петров, В. Резанов, В. Данилевський, А. Горнфельд). До другої ж групи належать учені, які вказували на спроби створення оригінальних латиномовних підручників із використанням елементів західноєвропейських поетик, де теоретично

розглянуто проблеми, не притаманні західноєвропейській віршованій традиції (Д. Бабкін, Г. Сивокінь, Д. Наливайко, І. Іваньо). І хоча автор зазначає, що автори курсів і поетик не виробили так би мовити «чистої» поетики, проте у кожному курсі є розділи, в яких викладаються окремі питання теорії красномовства, відомості зі стилістики і насамперед вчення про фігури і тропи [269, 208], однак вважаємо, що такі тенденції були зумовлені не стільки браком власних наукових сил, скільки бажанням київських професорів зберегти єдність освітнього дискурсу із тодішнім західноєвропейським навчальним процесом. Водночас вагоме значення цих поетик ще й у тому, що вони вивчали літератури з погляду її естетичної вартості, формального новаторства – внутрішньої естетико-формальної еволюції. Залучення ж матеріалу з національних літератур, сприяло розумінню і сприйманню їх як ланки єдиного європейського культурного простору.

У підсумку, неокласичний дискурс в Україні XVI-XVII ст. виявив себе передовсім як культурний рух, спрямований на забезпечення козацької держави освіченою національною елітою західноєвропейського зразка, утвердження нової літературної традиції і водночас формування лінії «високої» української літератури як латинською, так і національною мовами. У межах неокласичного дискурсу розвивається й українське бароко, що ставить собі за мету поєднати античність із християнством, витворити новий культурно-політичний світогляд. У надрах українського бароко формуються нові культурні і національні цінності, що надихалися ідеалами античності. З'являється людина нового типу яка, за твердженням А. Макарова, «здатна була згуртувати людей до боротьби за національну незалежність» [268; 115].

Період національного відродження кінця XIX – початку XX ст. сприяв виокремленню в Україні другої хвилі актуалізації ідеї класики. Специфічною рисою цього періоду є кризові тенденції у культурі й мистецтві, детерміновані, зокрема, розгортанням ідейно-естетичної парадигми європейського

модернізму<sup>29</sup> і водночас загостренням національно-політичного руху. Українські інтелектуали зламу XIX і XX ст. переживали аналогічні світоглядні катаклізми, що й інші європейські інтелектуали того часу. Із появою філософії модернізму та швидким розгортанням історичних подій, більшість з них, як зазначає О. Турган, переживали радикальну переоцінку традиційних цінностей, що виявлялося у їхній естетичній, філософській життєвській реакціях, і пов'язувалося з темою наступаючого хаосу. За таких обставин: «однією із космотворчих сил була визнана сама культура» [398; 117].

У тодішньому українському контексті ідея модернізації часто ототожнювалася з поняттям європеїзації. Чи не вперше у такому значенні вона з'являється у критичній спадщині М. Драгоманова. Центральна думка праць ученого: «прогресивність» Європи та «відсталість» України. Вирішення цієї ситуації М. Драгоманов бачить винятково у площині поглиблення і поширення освіти в Україні за зразком західноєвропейської [151]. Саме від М. Драгоманова «Європа» в українському культурному дискурсі починає ототожнюватися з ідеєю модернізації та освіченості. Лінію європеїзації як модернізації продовжує Леся Українка. Бачення авторкою Європи базувалося на певній авторській системі ключових європейських культурних символів та цінностей – починаючи від античності й закінчуючи свободою особистості. Письменниця також вважала наріжним каменем культурної модернізації освіту, яка б сприяла засвоєнню національною літературою й культурою найкращих класичних здобутків європейської думки.

Остаточне осмислення ідеї класики як інструменту модернізації відбувається у контексті інтелектуальних та соціокультурних практиках

---

<sup>29</sup> Про ситуацію в українській культурі, й, зокрема, літературі кінця XIX – першої чверті XX ст. протягом останніх десятиліть вийшло багато праць, серед яких націомітніші: Т. Гундорова. *Проявлення слова. Дискурс ранняго українського модернізму*. К.: Критика, 2009; С. Павличко. *Дискурс модернізму в українській літературі*. К.: Либідь, 1997; В. Моренець. *Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща*. К.: Основи, 2002; Н. Шумило. *Під знаком національної самобутності*. К.: Задруга, 2003; М. Шкандрій. *В обіймах імперії. Російська і українська література новітньої доби*. К.: Видавництво «Факт», 2004; *Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років*. К.: Ніка-Центр, 2006; С. Яковенко. *Романтики, естети, ніцшеанці: Українська та польська літературна критика ранняго модернізму*. К.: Критика, 2006.

українських неокласиків 1910-20-х рр. ХХ ст. Представники цього напрямку тісно пов'язували ідеї модернізації національної культури і державотворення. Серед їхніх теоретико-естетичних пропозицій: подолання культурного регіоналізму, поширення освіти із залученням класичних творів західноєвропейської літератури; культурна критика раннього українського модернізму, який, на їхню думку, був більше демонстрацією намірів, ніж повноцінними практиками; зміна наукової парадигми – проголошення автономності мистецтва, домінування естетичного підходу до аналізу художніх творів, перехід від канону авторів до канону текстів тощо, посилена увага до художньої форми. У концепції неокласиків класична традиція – це шлях до Європи через подолання власної вторинності, перехід від традиційного до модерного типу мислення, а відтак і до модерного суспільства.

Усвідомлення ваги ідей неокласиків для оновлення національної культури розпочинається з 1940-х років на Заході, у середовищі української політичної та культурної еміграції, де масово видають і перевидають їхню художню й наукову спадщину, досліджують і популяризують її<sup>30</sup>. Ці праці засвідчують, що у свідомості української еміграції творчість неокласиків була дечим більшим, ніж винятково поетичним дискурсом однієї з версій класицизму. У пошуках обґрунтування філософсько-естетичного підґрунтя, ідеології для нової української держави І. Лисяк-Рудницький висуває на перший план постать головного неокласика М. Зерова, і, разом із постатями М. Хвильового та В. Липинського, визначає їх як центральні в державотворчих процесах 20-х рр. ХХ ст.: «Ці три ймення, – пише І. Лисяк-Рудницький, – Зеров, Хвильовий і Липинський, – і те, що вони собою репрезентують (гін до культурних цінностей,

<sup>30</sup> Серед основних видань: 1943 р. – М. Зеров, *До джерел* (літературно-критичні праці з передмовою П. Зайцева); 1944 р. – Ю. Шевельов, *Легенда про український неокласицизм*; 1946 р. – Ю. Шерех, *Стилі сучасної української літератури на еміграції*; 1948, 1952, 1958 рр. – М. Зеров, збірки поезій; 1960 р. – М. Зеров, *Нове українське письменство*; 1977 р. – М. Зеров, *Лекції з історії української літератури*; 1949 р. – В. Державин, *Проблема класицизму та систематизація літературних стилів*; 1951 р. – В. Державин, *Дух і джерела українського неокласицизму*; 1957 р. – П. Филипович, *Поезії* (найповніше видання поетичної спадщини); 1943 р. – О. Бургардт, поетична збірка *Каравели*; 1946 р. – О. Бургардт, *Спогади про неокласиків*; 1979 р. – М. Драй-Хмара, *З літературно-наукової спадщини, "Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка"* та інші.

сила морального протесту, ідеологічна творчість), свідчать про те, що надзвичайно тяжкі останні 25 років не зовсім були для української інтелігенції втраченим часом» [253; 376].

У культурно-мистецькому середовищі українських емігрантів фіксуємо третю хвилю актуалізації класичної традиції. Одним із центральних виступає питання про кореляцію художньої естетики і ширше світогляду українських неокласиків і модернізму. Воно постає у контексті концептуальної дискусії про «велику літературу» у 1940-х рр. в інтелектуальному середовищі Ді-Пі, зокрема МУРу. Рецепція неокласицизму середовищем МУРу стає демаркаційною лінією між «модерністами-європеїстами» і прихильниками «національно-органічного стилю» [98; 137-138]. Як стверджує Г. Грабович, ця дискусія насправді стала продовження, з одного боку, літературної дискусії 1925-1928 рр., а з другого, – значно масштабнішої і давнішої столітньої дискусії стосовно завдань і місії українського народництва. Ідея «великої літератури» в уявленні значної частини представників МУРу зводилася головню до традиціоналістського гасла про літературу «на службі українського народу». Так поставлене питання про завдання письменника та літературних цілей, на думку Г. Грабовича, корелює з теорією й естетикою соцреалізму [98; 21-23]. У цьому контексті український неокласицизм, зорієнтований винятково на здобутки європейської класичної літератури, розглядався як такий, що суперечить ідеї питомо національної літератури.

Це доволі парадоксальний підхід, оскільки йдеться про модернізацію не як *процес*, а як *вдосконалення* задля збереження культурної свідомості традиційного типу суспільства. У культурному сенсі – це рух назад, хоча й зумовлений власною історичною специфікою. Г. Грабович вдало вказує на таку особливість художньо-інтелектуальної спадщини покоління Ді-Пі, як «комплекс уцілілого», панівний рефрен якої не стільки в інтелектуальній чи моральній глибині, скільки в органічній потребі бути свідком, розказати світові про те, що сталося [98; 23]. У такому ж контексті можемо розглядати ідею «великої літератури» як вияв комплексу «уцілілої» культури, характерним для

якої стає принцип «захисного націоналізму», що його Е. Томпсон розглядає як захист національної ідентичності [98; 19].

Одним із аспектів МУРівської дискусії з приводу шляхів розвитку української літератури і місця у ній європеїзму стало осмислення спадщини українських неокласиків 20-х рр. ХХ ст. як явища типологічного у загальноєвропейській культурній традиції. У журналі «Український вісник» виходить друком стаття Ю. Шевельова «Легенда про український неокласицизм» (1944). Назва доволі промовиста, що вже на той час засвідчує активне функціонування неокласичного міфу у просторі української культури. Учений ставить перед собою завдання здійснити ревізію цієї легенди – підтвердити її або заперечити. З невідомих причин це дослідження залишилося неповним. Випали розділи про М. Рильського та О. Бургардта. Немає також висновків, хоча про їхню необхідність пише сам автор на початку статті. Проте поезія трьох інших неокласиків, М. Зерова, М. Драй-Хмари й П. Филиповича, проаналізована практично повністю.

Головна теза цієї статті – неокласицизму як літературно-мистецької школи у 20-х рр. ХХ ст. в Україні не було. Ю. Шевельов стверджує, що коли й були якісь неокласичні тенденції, то лише у контексті творчості й теоретико-естетичних поглядів М. Зерова. Натомість про жодну школу, жоден ширший літературно-мистецький напрям, не йдеться [455; 95-97]. У подальших розділах дослідження Ю. Шевельов, ґрунтовно розглянувши поезію трьох неокласиків з погляду поетики класицизму XVII-XVIII ст., доходить висновку, що жоден із зазначених авторів також не був класиком у точному значенні цього слова. М. Драй-Хмару він визначає як символіста, близького до традицій російського символізму. Натомість П. Филипович – еkleктик, чия поезія є «відбитим літературним світлом», а не виявом цілісного світосприймання. Навіть М. Зерова із його постійними пошуками класичного ідеалу Ю. Шевельов бачить лише як людину «спраглу класики» [455; 98]. У цьому дослідженні автор дивиться на український неокласицизм передовсім як на стилістичне



явище, з одного боку, цілком вмонтоване в історичний процес, а з другого – як на невдалу спробу художньої практики у руслі класицизму.

Також Ю. Шевельов вважає, що на виникнення українського неокласицизму ХХ ст. найбільше вплинула тогочасна українська поетична атмосфера, яка характеризувалася, з одного боку, еkleктичністю, а з другого – посиленням політично заангажованої літературної критики. Ті, кого в Україні зараховували до неокласиків, твердить вчений, демонструють головно орієнтацію на зразки високої європейської класики – від античності до класицизму; прагнуть протиставити позачасову естетичну вартість художнього тексту хаосу й насильству сучасності. Головною їхньою заслугою є збереження та спроба оновлення класичної традиції у сучасній українській літературі [455; 135].

До теми сутності українського неокласицизму 20- рр. ХХ ст. вчений повертається у статті «Стилі сучасної української літератури на еміграції» (1946). Ю. Шевельов розглядає неокласицизм, з одного боку, як завершення європеїзаторського руху, а з другого – як: «[...] заперечення етапу моди й поверховости в самому європеїзаторському, антиетнографічному русі, етапу, що оформився як модернізм і символізм» [456;184]. Ці два чинники, на думку автора, сприяли подвійному тріумфу неокласицизму «на руїнах етнографізму і модернізму-символізму» у 20-х рр. ХХ ст. Ю. Шевельов пов'язує цей тріумф також із історичними процесами в Україні, а саме переходом українців від етнографічної маси у стан нації європейського рівня [456; 184]. Загалом роздуми Ю. Шевельова щодо літературної природи українського неокласицизму ХХ ст. можна звести до думки, що це явище було радше інтелектуально-естетичною реакцією на час.

Опонентом Ю. Шевельова виступив В. Державин. Хоча його стаття «Дух і джерело київського неокласицизму» (1951) де-юре з'являється вже після МУРівського періоду, однак де-факто вона написана у контексті цієї ж дискусії. У цій статті вчений прагне з'ясувати джерела світоглядні джерела українського неокласицизму. В. Державин робить це через аналіз праці А. Ніковського «Vita

Nova» і приходять до висновку про «спільний ідейний комплекс», який виникає у середовищі київських інтелектуалів доби державницьких змагань [137; 88]. На думку вченого, український неокласицизм є явищем ширшим за український контекст, оскільки засвоює у собі гетеанську концепцію грецького універсалізму, в основі якої єдність мистецтва, культури та історії людства. Український неокласицизм ХХ ст. відносить до типу аполлонівського мистецтва, джерела якого знаходимо у європейському символізмі. З цього огляду, він виступає певною естетичною програмою, у якій моральні та естетичні засади тісно пов'язані між собою. Український неокласицизм ХХ ст., як і аполлонівське мистецтво, у своєму художньому світогляді спирається на високі етичні вартості. У трактуванні В. Державина це явище є типом естетичної культури, складовою загальноєвропейської модерністської свідомості, скерованої на модернізацію національної літератури і культури [137; 94].

Учений також намагається відшукати зв'язки творчості неокласиків з класицистичною поетикою. Прикметно, що для цього він використовує лише творчість М. Зерова, наче мимоволі підтверджуючи думку Ю. Шевельова про те, що поетична спадщина інших неокласиків не вкладається у стилістичну матрицю «неокласицизму». Оминаючи дискусії про формальний бік українського неокласицизму, В. Державин зосереджується на світоглядній складовій цього явища, в основі якого цінності та ідеали європейської класичної культури. Таким чином, В. Державин розглядає український неокласицизм ХХ ст. вже як явище культури, а не лише стилю.

Проте в українському літературознавстві домінантною стала традиція розглядати український неокласицизм у контексті модернізму 1920 - х рр. Цей підхід, на нашу думку, дещо звужує можливості комплексного розкриття аналізованого явища, про що засвідчуючи такі тенденції: 1) дослідження винятково у площині співвідношення теорії і практики художньої естетики

класицизму з художніми практиками неокласиків; 2) зосередженість переважно на контексті української культурної ситуації, залишаючи за межами дослідницької оптики загальноєвропейський культурно-інтелектуальний простір<sup>31</sup>; 3) схильність розглядати теоретичні пропозиції неокласиків у системі координат російського формалізму. За поодинокими винятками невеликих досліджень В. Брюховецького, Д. Наливайка, М. Москаленка, В. Панченка, М. Шкандрія, В. Поліщука, Я. Поліщука, практично відсутні, або малопомітні праці, у яких би український неокласицизм початку ХХ ст. розглядався саме як частина культурної свідомості епохи. Однак на доцільність підходу з культурологічної перспективи вказують виразні тенденції зміни традиційного в історії української літератури кола неокласиків<sup>32</sup>. Причому йдеться не лише про письменників, а й про гуманітаріїв-інтелектуалів, що розширює межі вивчення українського неокласицизму від суто художніх практик до цілісної науково-теоретичної концепції. Неокласичний дискурс українського літературознавства пропонує власну модель: а) погляду на літературу та її роль у творенні модерної нації; б) інтерпритації літературної творчості у її тісних зв'язках із соціокультурними практиками епохи; в) принципів укладання історії літератури, г) формування літературного канону, д) методу наукового дослідження.

---

<sup>31</sup> Незначний виняток становлять дослідження, у яких український неокласицизм розглядається спільно зі схожими естетичними явищами у слов'янських літературах – російськими неокласиками і польськими скамандритами (Г. Білик, М. Фойк). Спробою вийти за слов'янський контекст можемо вважати дослідження О. Гальчук, у яких авторка намагається проводити певні типології між творчістю М. Зерова та Т. С. Еліота, але, знову ж таки, це дослідження виконане винятково в естетичному руслі.

<sup>32</sup> Як, наприклад, дослідниця Н. Котенко на основі біографічного та бібліографічного підходу розширила їх до «близького» і «дальнього» кола, вводить в орбіту неокласичного дискурсу М. Могілянського, А. Лебеда, А. Ніковського [230]. Натомість Р. Мовчан твердить, що неокласичні тенденції постійно пронизують історію української культури, залучаючи до своєї орбіти широке коло мистецької та інтелектуальної інтелігенції. Особливо яскраве вираження ці тенденції здобули в українському модерному дискурсі 1920-х рр. [288; 21-33].

## Висновки до розділу 1:

Становлення літературознавства як окремої наукової галузі у парадигмі західноєвропейської, а згодом і української, гуманітарної науки відбувається суголосно модернізаційним практикам суспільства, його переходу від традиційного / «холодного» типу культури, ґрунтованого на ідеї спадковості й культивування культурної традиції, до модерного / «гарячого», що базувалося на раціональному мисленні й критичній ревізії попередньої культурної традиції. Літературні студії стають частиною загального процесу культурної модернізації європейського суспільства ХІХ – початку ХХ ст. З того часу говоримо про наявність двох центральних культурних дискурсів літературознавства – традиціоналістського і модерного, що довгий час існують паралельно до моменту завершення у них процесу культурної модернізації.

Зміна методологічних підходів засвідчила початок формування модерного дискурсу українського літературознавства. Можемо вести мову про розгортання двох домінуючих дискурсів українського літературознавства початку ХХ ст.: традиціоналістського, що його співвідносимо із традиційною культурною свідомістю, та модерного, що у своїх теоретико-естетичних поглядах і методах репрезентував належність до модерного типу свідомості.

У контексті модернізаційних процесів особливої уваги заслуговує модерний дискурс літературознавства, який розгортається на зламі ХІХ і ХХ ст. Світоглядна криза після Першої світової війни спричинилася до кардинального переосмислення базових суспільних цінностей, розриву з попередньою культурною традицією, а також до пошуків відповідної художньої мови для адекватної репрезентації у мистецтві соціокультурних реалій нового часу. Як наслідок, виникає потреба і в нових методологічних підходах та відповідних для вивчення літератури інтелектуальних практиках. Модерний дискурс літературознавства зосереджується на естетико-морфологічних підходах до

вивчення літератури. Однак, через несприятливі для наукової дисципліни культурні та політичні процеси його остаточного утвердження у філологічній науковій парадигмі не відбулося. Свого найповнішого вияву українське модерне літературознавство сягнуло в інтелектуальних практиках неокласичного дискурсу. Виникаючи на перехресті традиційного і модерного культурного дискурсів на зламі XIX - XX ст., неокласичний дискурс запозичує з першого соціокультурні практики моделювання національної культури, однак здійснює його перетворення на основі теорії та естетики характерних для модерної свідомості.

В українському літературознавстві неокласичний дискурс часто асоціюється із явищем неокласицизму початку XX ст.: художніми і частково інтелектуальними практиками так званої групи українських неокласиків, до якої зараховують М. Зерова (неформальний очільник), П. Филиповича, М. Рильського, М. Драй-Хмару, О. Бургардта. З часом Ю. Шевельов додав сюди В. Домонтовича (В. Петрова). Такий зв'язок виникає через відсутність комплексного осмислення явища неокласицизму, схильність розглядати його як естетичну теорію, а не модернізаційну практику. Водночас близькість соціокультурних практик неокласицизму початку XX ст. і європейського класицизму XV-XVIII ст. вказує на спільний для обох явищ культурний контекст, а саме – процеси модернізації суспільства. Важливим аспектом цього процесу є звернення до античної спадщини, що сприяло, з одного боку, розділенню, секуляризації культури, розвитку критичної свідомості, домінування системи античної освіти, а з другого – появі нової / модерної національної культури.

В історії української культури виділяємо як мінімум три етапи актуалізації класичної традиції як інструменту модернізації: 1) XVI – перша половина XVII ст., період становлення української ранньомодерної свідомості. На той час припадає початок організованої праці у сфері національного літературознавства

у культурному середовищі Києво-Могилянської академії, навчальний процес якої був оснований на зразках західноєвропейської класичної освіти епохи Ренесансу та реформації; 2) культурний модернізм кінця XIX – першої чверті XX ст., коли з'являється концепт «європеїзації» національної культури як модернізації, наголошено на важливості класичної освіти для української інтелігенції; 3) дискусія з приводу «великої літератури», шляхів розвитку національної культури у середовищі української еміграції в 1940-х рр.

Найбільший вплив на процеси модернізації національної культури мав другий період актуалізації класичної традиції, що дістав своє теоретичне й естетичне обґрунтування у поглядах українських неокласиків. У своїх теоретичних пропозиціях щодо еволюції національної культури неокласикам вдалося частково відродити модернізаційні ідеї першого періоду доби українського бароко й органічно поєднати їх з поглядами М. Драгоманова й Лесі Українки, надавши їм культурно-політичного виміру.

Впливи неокласичного дискурсу засвідчуємо і на ґрунті українського літературознавства початку XX ст. Українське літературознавство, яке тільки що здобуло свої позиції у межах традиційної культури, за короткий час постало перед новими викликами, спричиненими розгортанням модерної культурної парадигми. Як наслідок, відбулося характерне для українських інтелектуальних та мистецьких практик одночасне функціонування кількох, часами цілковито протилежних, наукових парадигм.

У своїх теоретико-естетичних пропозиціях неокласичний дискурс літературознавства вдало поєднував у собі, з одного боку, відкритість на новітні трансформаційні процеси у тогочасній загальносвітовій культурі та літературі, а з другого – обертав свій погляд у бік національної спадщини, був тим каталізатором, який відділяв традиційне від модерного, і водночас інтегрував національне у загальносвітове, – працював над створенням нового модерного національного літературознавства.

## РОЗДІЛ 2

### СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА.

#### 2.1. Формування наукової парадигми українського літературознавства.

Поштовхом до появи українських літературознавчих студій звично вважають поширення світогляду романтизму на зламі XVIII-XIX ст., в основі якого лежала ідея національного відродження, пошуки та вироблення національної ідентичності. М. Шкандрій висловлює думку, що поштовхом до цього могли виявитися соціокультурні й політичні процеси у Російській імперії наприкінці XVIII – на початку ХХ ст. Учений зазначає, що російський уряд заохочував тогочасних українських інтелектуалів до власних пошуків національної ідентичності, що дозволяло йому стримувати польський націоналізм та його вплив на Правобережну Україну [459; 53]. Заохочуючи українських ентузіастів до збирання і вивчення історико-культурних артефактів, російська імперія мимоволі запустила механізм, спершу культурного, а згодом політичного руху до створення української національної держави.

Очевидно, що зважаючи на обмаль українських ресурсів<sup>33</sup>, російські чиновники не розглядали українські соціокультурні практики того часу аж у такому далекому контексті. Однак, лігши на плідний ґрунт романтичного націоналізму і знайшовши підтримку, з одного боку, в романтичному націоналізмі кирило-мефодіївців, а з другого – історичній традиції попередньої української державності, – український рух поволі розростався у широкий

---

<sup>33</sup> Вивчаючи питання становища росіян, поляків та українців у процесах романтичного націоналізму, М. Шкандрій зазначає, що, на відміну від росіян, які мали сильний політично-економічний ресурс й поляків, що володіли значним соціальним ресурсом, українці «подавали свій голос» з позиції політичної і соціальної залежності [459; 52].

соціокультурний контекст, знайшовши своє ідеологічне обґрунтування у дискурсі українського народництва. Це був початок українського національного відродження, що супроводжувалося появою перших інтелектуальних практик українського літературознавства.

Період від перших інтелектуальних практик і до становлення фахової дисципліни на початку ХХ ст. дослідник В. Петров називає часом «народницького» літературознавства, поділяє його на «раннє народницьке» (романтичне), «народницьке» (позитивістичне) і «неонародницьке» (перша чверть ХХ ст.) [337; 7-42]. Таку характеристику В. Петров надає через висунання на перший план романтичної ідеї народу часто ототожненої з поняттям «селянства». Розвиток «народницького позитивістичного» літературознавства стає знаком другого періоду процесу державотворення, згідно із М. Грохом. У періодизації українського літературознавства О. Білецького – це, приблизно, другий період, що позначений переходом до організованої роботи, від вивчення фольклору до використання наявних наукових методів у галузі філології. Спільним для більшості тодішніх літературознавчих методів є історичний підхід до вивчення матеріалу. На зміну міфу приходить історія (часто базована саме на національному міфіві), а слідом за нею й національна ідентифікація. Можемо припускати, що саме у цей період відбувається остаточне становлення традиціоналістського літературознавства.

Із появою модерних тенденцій українського літературознавства народницьке літературознавство не втрачає своїх позицій. Одночасне існування цих двох культурних дискурсів демонструє непрості процеси модернізації усього українського суспільства. Неонародництво першої чверті ХХ ст. В. Петров вважає продовженням «класичного» позитивістичного народництва. Окрім того, й далі тягнеться традиція від раннього періоду цього напрямку, а саме ототожнення національної літератури із народною мовою, народним стилем мовлення й письма.

Узагальнюючи найпоширеніші соціальні практики українського традиціоналістського літературознавства ХІХ ст. й першої третини ХХ ст.,



можемо навести кілька домінуючих: 1) збирання артефактів народної культури; 2) діяльність науково-культурних гуртків та товариств; 3) просвітницькі заходи; 4) комеморативні практики: святкування, ювілеї, історичні дати, культурні події, наукові зїзди та конференції; 5) видавничі; 6) дослідницькі; 7) текстологічні; 8) перекладні. Кожна з них була актуалізована на певному етапі еволюції наукової дисципліни, і, внаслідок особливостей історичного розвитку України, закріплена в уявленнях про способи функціонування національного літературознавства.

Через зміну культурних підходів до ідеї національної ідентичності, відбувається зміна ідейного наповнення поняття «літератури», – із самоцілі вона стає засобом для досягнення політичних цілей. На зміну культурницькому народництву приходять політичне народництво. Воно потребує нового культурного нарративу, і, відповідно, й нових літературознавчих практик. Традиціоналістський дискурс літературних студій заточений на розроблення концепції національної літератури, її героя, відновлення історичної традиції, виявів типологій української літератури з аналогічними літературами «великих» і «малих» народів. Для вирішення цих завдань необхідно було сформувати інтелектуальну спільноту, а також створити трибуну, доступну для різних соціальних верств України.

Як стверджує Е. Істхоуп, існує кілька умов для розгортання «повної» парадигми літературних студій. Одна з них – наявність інституцій та розвиток національної освіти [522; 11]. Очевидно, що на початок XIX ст. українське літературознавство не має можливості бути інституціоналізованим. Навіть наявність Львівського університету (1772 р.), Харківського університету (1805 р.), а згодом й Імператорського університету ім. Св. Володимира у Києві (1834 р.) не вирішували цієї проблеми – українська література не стала предметом навчальних курсів у жодному з них. Властиво найменше представленими практиками українського літературознавства того часу були академічні. За цілковитої відсутності державної підтримки в обставинах

постійної заборони української мови, цензури, українське літературознавство мало вкрай обмежені ресурси для своєї діяльності.

Брак політичної незалежності спонукав українське традиціоналістське літературознавство позиціонуватися не лише щодо власної культури й літератури, а й щодо офіційного імперського культурно-наукового нарративу. Питання часто зводилося до того, де закінчується існування у межах імперського дискурсу, а де розпочинається власна історія літератури. Однак навіть за наявності джерел ця відповідь виглядала вкрай складною. Виникає дві важливі проблеми: 1) як можливо функціонувати іншому / незалежному окремому науковому дискурсу у площині єдиного офіційного наукового імперського дискурсу; 2) як можливо писати історію окремої національної літератури у контексті спільної/єдиної для імперії літератури. Протягом ХІХ ст. українське літературознавство намагалося знайти рішення обох цих проблем. Спершу як окремий напрям у межах офіційної імперської парадигми знань, згодом – як намагання протиставити їй власну наукову парадигму.

Завдання, яке постало перед українськими літературознавцями у другій половині ХІХ ст., було подвійно складним: 1) на основі практики теоретично-науково обґрунтувати власний предмет студій через генезу української літератури як самобутнього та самодостатнього культурного явища; 2) сформулювати ті завдання, які б мали бути на порядку денному «сучасних» літературних студій саме української літератури. Якщо перше завдання було переважно боротьбою проти закорінених стереотипів та наукових поглядів офіційних імперських наукових дискурсів<sup>34</sup>, то друге вимагало належної теоретичної підготовки, широкого філософсько-естетичного світогляду, практичних навиків розбудови наукової дисципліни, пошуків нових

---

<sup>34</sup> Такі погляди демонструє звіт попечителя київського навчального округу М. Юзефовича для царя Олександра ІІ з приводу діяльності київських українофілів. Цей звіт ліг в основу Емського указу від 30 травня 1876 року. У тексті таємного листа читаємо: «Малоросы никогда не ставили родины выше отечества (Российского – Л. Д.-Б.) [...] Некоторые любители родины забавлялись даже изображением племенных нравов и типов, но и это не иначе как в шуточном смысле и первым из этих литературных опытов явился не эпос, а карикатура на малоросиян в пародии «Энеиды» Котляревского. [...] Об особой малорусской литературе никогда не было и помысла». [365; 372-373].

методологічних підходів, відповідних інституцій. З огляду на належність тодішнього українського літературознавства до наукових дискурсів неукраїнських «центрів», така розбудова могла здійснюватися у двох варіантах: як контрдискурс, або як альтернативний дискурс.

**2.1.1. Виокремлення об'єкта й предмета українського літературознавства: «Отзів о сочинении г. Петрова “Очерки из истории украинской литературы XIX столетия” М. Дашкевича.** Приблизно у 1870-80-х рр. українське суспільство переходить до третього етапу змагань за культурну та політичну автономію. За відсутності політичної державності найінтенсивніше проходить саме культурна модернізація. Важливим її аспектом є створення культурного підґрунтя, формування ціннісного, об'єднувального та мотиваційного наративу для усього суспільства [550; 4]. Аналізуючи стосунки українського літературознавства з офіційними російським та австро-угорським науковими дискурсами, приходимо висновку, що вони вибудовувалися як дихотомія центру і периферії.

Е. Шілс визначає центр як «царство» цінностей і переконань, порядок символів, які регулює суспільство. Важливим елементом системи цінностей «центру» є позитивна налаштованість до влади. Натомість «периферія» виступає як певне незначне коло людей, які хоч і мають інтенсивні та активні зв'язки з центром, однак осмислюють їх негативно, а також володіють відмінною системою цінностей [566; 117-118]. Чим далі від центру ці люди, тим сильніше проявляється їхня «периферійність». Важливо відмітити, зазначає Е. Шілс, що їхня система цінностей, хоч і є відмінною від центральної, однак вписується у неї, оскільки користується тією ж мовою, що і «центр» [566; 121]. Водночас Р. Тердіман стверджує, що така різниця в системі цінностей призводить до появи іншого контрнарративу у загальному дискурсі центрального нарративу. Цей інший нарратив часто набуває характеристик контрдискурсу, як традиція, що протистоїть іншій традиції, і водночас залежить від власних комплексів протистояння [573; 18]. У такому випадку дискурс

українського традиціоналістського літературознавства у межах інших офіційних літературознавств виступає як присутність саме такого, периферійного щодо центру, контрдискурсу. Розрив із центром передбачав не лише перехід до створення контрдискурсу, а й репрезентацію альтернативного дискурсу з іншою мовою. Різниця між ними у тому, що коли контрдискурс витворюється через рефлексію периферії на центр, альтернативний дискурс взагалі перестає рефлектувати на центр, здійснюючи при цьому «символічний обмін місцями», що передбачає «централізацію» периферії [573; 19].

Прагнення українців до культурної автономії змушувало національних літературознавців усе частіше звертатися до питання обґрунтування власної історичної традиції. Зрештою, як пише Е. Саїд, це була поширена стратегія поглинутих імперією народностей у відстоюванні власної ідентичності та змаганнях за культурну й політичну незалежність [367; 37]. Одним із можливих засобів досягнення такої цілі було протиставлення альтернативної історії української літератури. Важливо зазначити, що побудова такого національного культурного наративу за допомогою історії літератури можлива була лише у парадигмі традиціоналістського літературознавства. Зазначаючи різницю між традиціоналістською і модерною історією літератури, Д. Перкінс вказує на відмінність у формах оповіді. Для традиціоналістського літературознавства характерна наративна історія літератури, а для модерного – енциклопедична [328; 46]. Особливістю наративної історії літератури, що закорінена у традиційну свідомість, є її сюжетність та наявність «героя» (народ, дух епохи тощо). Сюжет таких історій, як правило, фіксує стани переходу (народження, розквіт, занепад), а також трансформацію «героя» від початкової точки до кінцевої. Автор виступає центральним наратором, яким керують свідомі чи несвідомі бажання та цілі. Як наслідок, наявність численних пропусків, замовчувань, недомовленостей, що з'являються у тексті наративних літературних історіографій, зумовлена й виправдана задумом чи наміром автора [328; 27- 30]. Причинно-наслідковий зв'язок, який лежить в основі традиціоналістських літературних історіографій, хоч і сильно наближує та

уподібнює їх до інших історій – політичної, культурної, соціальної тощо, на відміну від звичайних хронік, як стверджує Г. Вайт, надає текстам, явищам, які вони описують чи аналізують, морального змісту, створює ілюзію звернення / діалогу із читачем, долучення його до цієї історії [400; 25-27].

Українське літературознавство того періоду у своїх інтелектуальних практиках звертається до створення такого типу наративу, який би мав закріплювати національні цінності, історичну традицію, ідею еволюції, об'єднувати у спільний культурний простір різні географічні та соціальні страти українців. Такому задуму якнайкраще відповідала наративна історія літератури, що через специфіку свого письма<sup>35</sup>, могла створювати спільний для багатьох українців символічний простір. Найважливіше, що пропонує така історія літератури – це окреслення корпусу текстів, у яких представлені національні цінності, й закріплення їх через літературний канон.

Парадоксально, але перша «можлива» історія української літератури, що її вважають офіційним початком українського літературознавства, заявляється як замовна рецензія Російської академії наук на історію української літератури, написану ззовні, не українцями<sup>36</sup>. Йдеться про працю М. Дашкевича «Отзыв о сочинении г. Петрова «Очерки из истории украинской литературы XIX столетия»» (1889). Дослідження М. Петрова «Очерки истории украинской литературы XIX столетия» (1884) виникає у контексті вписування української літератури у загальний дискурс російської літературної історіографії. Примітно, що М. Петров наважується вжити термін «українська» щодо літератури, яку розглядає не як частину російської, а як галузь староруської літератури. Своє завдання автор бачить у спробі вияснення російсько-українських взаємозв'язків, визначення історичних джерел української літератури, вивчення

<sup>35</sup> Г. Вайт стверджує, що укладання наративної історії літератури відбувається у три етапи: 1) побудова хроніки, тобто відбір текстів та укладання їх у хронологічній послідовності; 2) вибір «героя»; 3) створення «сюжету» [400; 58-85].

<sup>36</sup> Російська академія наук звернулася до М. Дашкевича з проханням прорецензувати працю М. Петрова на предмет присудження їй золотої медалі ім. графа Уварова. Цікаво, що у підсумку медалі удостоїлися як праця М. Петрова, так і відгук М. Дашкевича.

«той почви, на которой она прозябает» [339; 1-2], а у підсумку згладити наростаючий на той час конфлікт між обома культурами.

Особливістю «Відгуку...» М. Дашкевича, який властиво й претендує на явище наукового контрдискурсу, є одночасна належність як до української, так і до російської наукових традицій. Вченому, який вважав себе патріотом «української народності», назагал імпонує спроба російського професора відстояти права однієї з народностей великої імперії на свою літературу. Зауваження М. Дашкевича стосуються не так засадничих питань джерел, генези й соціокультурного обличчя української літератури, як певних тактичних моментів її еволюції, як-от періодизації, класифікації, канону тощо. Критик жодного разу не робить спроби вилучити українську літературу із загального російського літературного дискурсу, натомість цілком приймає думку М. Петрова щодо периферійності першої, порівнюючи її розвиток із розвитком провансальської літератури у Франції. Згодом таку позицію М. Дашкевича І. Айзеншток назве «компромісною» [5; 146]. Залишаючи українську літературу в загальноросійському дискурсі й визначаючи її як периферійну або локальну, М. Дашкевич автоматично переносить таку характеристику і на тогочасне українське літературознавство. Воно також стає периферійним щодо «центру» й, відповідно, повинне існувати лише як певне відгалуження у системі офіційного наукового дискурсу.

Така неоднозначна позиція М. Дашкевича щодо української літератури, на думку М. Шкандрія, зумовлена тогочасними настроями українців, які коливалися у широкому діапазоні від згоди з асиміляцією в обмін на визнану роль молодшого партнера у розбудові імперії, й до затаєного відкидання чужої культури. Часто задля виживання доводилося йти на певний компроміс із імперією «[...] і це давало змогу «місцевому» опорі виявлятися багатьма різноманітними способами в процесі творення культури» [459; 71]. Не факт, але, можливо, саме ця компромісна позиція М. Дашкевича була шансом для інших українофілів того часу реалізувати свої програми й витворювати власний культурний контрдискурс: «М. Петров підозрював, – пише Г. Александрова, –

що київські українофіли скористалися рецензією М. Дашкевича для того, щоб вичерпно дослідити питання про українське письменство, а цього вони не могли зробити самостійно без зовнішнього сприяння» [12; 84].

Книжка М. Петрова стала приводом для українських інтелектуалів розпочати розмову про статус української літератури щодо російської, і піддати завуальованій критиці, за допомогою наукової термінології і частково компромісної позиції, центральний імперський наратив. Це також було зумовлено тим, що тогочасне українське літературознавство відчувало складнощі обґрунтування автономного статусу свого безпосереднього об'єкта наукового дослідження – літератури. Досить лише згадати той факт, що протягом 1880-1890 рр. в Україні ще тривали активні дискусії стосовно права української культури на власну мову та літературу, написану цією мовою<sup>37</sup>.

Проте слід віддати і належне праці М. Дашкевича. Через чотири роки І. Франко у рецензії на «Відгук...» ставить його дуже високо, наголошуючи, на блискучому аналізі впливу творчості І. Котляревського на формування нової української літератури. Проте вчений відзначає й низку суттєвих недоліків цього дослідження. Так, на думку І. Франка, М. Дашкевич, подаючи детально й ґрунтовно вплив російської літератури на українську, не подав зворотного, тобто впливу української літератури на російську<sup>38</sup>. Закидає і те, що автор поминув розглянути впливи польської літератури на українську й ті публіцистичні суперечки, які розгорнулися у польській пресі стосовно польсько-українських літературних зв'язків.

І. Франко також звертає увагу на одне суттєве «але» у «Відгуку...» М. Дашкевича, яке однозначно вивищує цю працю над багатьма іншими літературно-критичним студіями української літератури того часу. Критик

<sup>37</sup> Як приклад, дискусії між М. Драгомановим та Б. Грінченком, між М. Дашкевичем і М. Петровим, між Ом. Огоновським, О. Пипіним та І. Нечуєм-Левицьким (1890) та ін.

<sup>38</sup> Таке зауваження І. Франка виглядає вкрай слушним. Якщо проаналізувати наявні на той час у Росії історії російської літератури, то практично у них всіх окремим підрозділом розглядається «київська школа» серед «московських книжників». Зокрема, йдеться про той момент, коли частина професури Києво-Могилянської Академії на вимогу Петра I переїхала до Москви і там продовжила свою науково-культурну діяльність.

цитує автора: «Українська література розквітла лише при взаємодії з російською, якій українці завдячують у виробленні смаку і чистоті літературної мови. Однак російська література зовсім не вплинула на зміст української, на істотні особливості її стилю і головні напрями» [116; 66-67]. Така позиція, на думку І. Франка, наголошує на суттєвих відмінностях еволюції української та російської літератур, і в підсумку, не зближує їх, а навпаки – розводить. Хоча далі І. Франко не може погодитися зі ще одним висновком праці, зазначаючи: «До хиб книжки проф. Дашкевича, окрім певної хаотичності викладу [...], я б відніс думку [...], що українська література з часом мусить щораз більше занепадати в міру розвитку ближчих стосунків між українцями і великоросами. Мені здається, що автор зовсім даремно ввів до своєї праці це цілком ненаукове питання, саме по собі дуже сумнівної вартості й нічим у його творі не вмотивоване» [430; 224].

Праця М. Дашкевича, незважаючи на свої двозначні / компромісні погляди на місце української літератури щодо літератури російської, стає прикладом появи «іншого» голосу в загальному офіційному літературознавчому дискурсі. Цей голос цілком може претендувати на роль наукового контрдискурсу, який хоч і використовує ту ж мову, що і центральний дискурс, однак робить спроби розхитати / підірвати із середини офіційний наратив російського літературознавства, створюючи власний. Українська література у «Відгуку...» М. Дашкевича постає не лише як література окремого периферійного етнокультурного регіону, але як така, що демонструє таку ж картину самодостатнього історичного розвитку, що й література центру. У підсумку, українське літературознавство здобувається на власний автономний об'єкт і предмет дослідження.

**2.1.2. Формування національної ідентичності українського літературознавства: «Історія літератури руської» О. Огоновського.** У пошуках точки відліку українського наукового літературознавства поза контекстом російської академічної науки цікавішою виглядає «Історія



літератури руської» (1889-1894) львівського професора української словесності О. Огоновського. Можемо розглядати її як пропозицію альтернативного дискурсу. «Відгук...» М. Дашкевича та «Історія...» О. Огоновського майже синхронні у часі, однак дуже відмінні у реакції на них офіційного російського літературознавства. Обидві праці якнайповніше демонструють усю складність ситуації, в якій перебували українські літературні студії того періоду. З одного боку, цілковита лояльність щодо метрополії, з другого – спроба виокремитися із загального російського дискурсу із зазначенням власного предмета дослідження, території та хронології.

Цікавим є той факт, що обидві праці виникають як реакція на дослідження російських колег: М. Дашкевич пише відгук на розвідку М. Петрова, а О. Огоновський – на «Историю славянских литератур» О. Пипіна і В. Спасовича<sup>39</sup>. Російські учені дали привід для розмови про феномен «южно-русской» літератури у контексті єдиної російської літератури. Вони чудово бачили її інакшість, проте їхня спільна мета була у тому, щоб знайти точки дотику у дискусіях «обох паростей руської літератури». Натомість їхні опоненти – М. Дашкевич та О. Огоновський, – навпаки, зосереджуються на точках розходження обох літературних традицій.

Не йдеться про порівняння якості робіт М. Дашкевича та О. Огоновського. За стилем викладу, роботою із літературним матеріалом, аналізом проблем, «Відгук...» М. Дашкевича стоїть, безсумнівно, вище за «Історію літератури руської» О. Огоновського. Звертаємо увагу радше на рецепцію цих творів тодішнім офіційним літературознавчим дискурсом, головню російським (австрійський дискурс не прослідковуємо), та про дискусію довкола цих праць, що розгортається у межах бінарних опозицій «своє – чуже» щодо українського дискурсу та «лояльне – загрозливе» щодо російського.

На думку І. Айзенштока, дискурс наукового літературознавства будь-якої нації має свою основну ідею, «Leitmotiv», який тісно пов'язаний з межами

---

<sup>39</sup> Пыпин А., Спасович В., *История славянских литератур*. Изд. В 2-х т. Спб., 1879.

матеріалу, визначенням тих особливостей, які проходять через усю літературу, з початку її виникнення й до наших днів [5; 148]. Праця О. Огоновського також цілком укладається у дискурс «пошуків основної ідеї». Виникає питання, чому так сталося, що робота на загал невисокої наукової якості викликала таку бурхливу реакцію офіційної російської наукової критики, стала об'єктом широкої наукової та публіцистичної дискусії. Каменем спотикання й водночас головною ознакою праці О. Огоновського, як стверджує М. Гнатюк, було те, що: «На відміну від попередників, він (Огоновський – Л. Д. - Б.) розглядав історію української літератури як історію самодостатньої словесності, що має внутрішні рушії саморозвитку» [90; 166]. Такий підхід може, зокрема, й пояснювати той факт, чому О. Огоновський у своїй «Історії...» не брав до уваги «Відгуку...» М. Дашкевича.

Праця О. Огоновського написана у руслі культурно-історичної школи, у якій професор розглядає історію української літератури у тісному зв'язку з історією України, української мови та національної культури, й охоплює період від найдавніших часів до кінця ХІХ ст. Автор використовує різну методологію, щонайбільше біографічний та естетичний методи. Виклад історії літератури О. Огоновський подає, головню, через біографії письменників із аналізом творів, однак, їхню класифікацію (особливо це стосується періоду, починаючи з І. Котляревського) здійснює з використанням естетичного підходу. Тобто групує авторів і художні твори за належністю до певних жанрів та напрямів. Дослідження можна було б навіть розглядати як першу спробу синтетичного підходу до побудови історії української літератури. Однак, зважаючи на стиль викладу, накопичення далеких від літератури фактів, ігнорування вагомих праць із історії давньої літератури, відсутність цілісної структури й певну хаотичність, цю роботу не можна вважати визначним досягненням української літературної історіографії. Усі ці недоліки були видимими, лежали на поверхні й про них детально говорить І. Франко, спершу у невеликій рецензії «Історія літератури руської. Написав Омелян Огоновський, часть II, Львів,

1889»<sup>40</sup>, а згодом – у некролозі на смерть автора «Професор Омелян Огоновський»<sup>41</sup>. Проте з огляду на тогочасний науково-культурний контекст, спроби автора переструктурувати його (хай навіть до кінця не усвідомлено), проливають зовсім інше світло на цю роботу, мимоволі віднаходячи у ній ознаки альтернативного дискурсу українського літературознавства.

Одним із найважливіших пунктів праці О. Огоновського є критика поглядів російського літературознавця О. Пипіна щодо існування окремих, малоруської та галицької, літератур, тоді ж коли львівський професор розглядає їх як єдине ціле. Цікаво виглядає й риторика самого тексту «Історії...». Перше, що привертає увагу, – це присвята авторові «Слова о полку Ігоревім»<sup>42</sup>, – творові який до того часу розглядався винятково як спадщина російської літературної історіографії, не кажучи вже про те, що й саме авторство залишалося невідомим. У своїй праці автор вже не ставить питання про легітимність української літератури. Він відносить витoki національної культурної традиції до часів Київської державності, таким чином наче означуючи межі предмета дослідження. З одного боку, це начебто не суперечить ідеї М. Петрова про «спільну колыску» трьох літератур, проте з другого – в О. Огоновського українська література передує появі російської [311; 9]. Цією присвятою О. Огоновський виводить свою літературну історіографію за межі літературознавства, надаючи йому певного історико-політичного спрямування.

<sup>40</sup> Вперше: Ів. Фр. *'Istoria literatury ruskoji'*, *napysaw Omeljan Ohonowski, czast II*, Lwów, 1889. «Kurjer Lwowski», 1889 r., 7 lipca, s. 5-6.

<sup>41</sup> Вперше: Без підпису, *Profesor Emil Ogonowski*. «Kurjer Lwowski», 1894 r., № 301, 30 października, s. 5-6. Попри критику І. Франко віддає належне дослідженню О. Огоновського, зазначаючи: «Помимо всіх хиб, [...] ми мусимо признати сьому ділу велике значення. Історія южноруської літератури не тільки в Європі є майже незвісною [...] майже не менше того вона була донедавна незвісною і самим галицьким русинам, особливо на провінції, куди не доходила ані російська книга Петрова, ані тим менше знаменитий її розбір, доконаний Дашкевичем. Діло Огоновського уперве внесло цілий багатий сніп проміння в ту темряву, дало навіть нетямущим пізнати багатство та головні фазиси розвою нашої нової літератури [...]» [435; 374].

<sup>42</sup> Питання меж української літератури могло хвилювати О. Огоновського дуже давно. Під впливом посилення москвофільства у Галичині ще 1876 р. науковець публікує у Львові дослідження під назвою *Слово о полку Игореве. Поетичний пам'ятник руської письменності XII віку*, в якому подає один із перших перекладів твору на українську мову. У ньому автор робить спробу пояснити окремі незрозумілі місця в тексті з погляду української мовної традиції.

Друге, на що варто звернути увагу, – це передмова до «Історії...» О. Огоновського, яка за своїм змістом нагадує інвективу проти російського шовінізму щодо українського питання. І третє – це постійна ревізія у самій тканині тексту російської літературної історіографічної традиції. Зокрема автор під значним впливом німецької формальної естетики кінця XVII – початку XIX ст. через морфологічний аналіз текстів, у яких виявляє й наголошує на питомих українських мовних формах здійснює демаскування привласнених російською літературою українських творів XI- XIII ст. та XVI-XVII ст. Саме такий підхід, з погляду аналізу мовних форм літературних текстів, надав багатьом літературознавцям додаткові аргументи щодо історичної легітимності української літератури, а відтак, легітимності й самому феномену українського літературознавства.

Завдяки цьому О. Огоновський доценту руйнує поширену на той час у російському офіційному літературознавстві концепцію М. Погодіна щодо історії літератури Київської держави<sup>43</sup>. Можна припустити, що О. Огоновський пише свою працю у пік офіційного літературно-історичного нарративу російського літературознавства. Вперше таку думку висловив М. Зеров у своїх підготовчих матеріалах до лекцій з «Історії української літератури від Княжих часів і до початку XX ст.». Заслуга праці О. Огоновського для вченого передовсім у підриві центрального імперського нарративу: «Аргументації Соболевського і Погодіна уже давним-давно розбито, але підказані нею поняття ще держаться. Вперше порушені вони були історією літератури Огоновського, котрий в область українського письменства вніс письменство князівських часів, приточив до нього Київську схоластичну літературу XVII-XVIII в. і закінчив оглядом літератури національного нашого відродження. Ця остання схема і прийнята нашими українськими ученими» [183; 2].

<sup>43</sup> Сформульована ще у 50-х роках XIX ст. та «обґрунтована» іншим російським філологом – О. Соболевським у 80-х рр. XIX ст. гіпотеза суть якої зводилася до тези про неавтохтонність українського населення на території тодішньої Київської держави, ґрунтувалася на основі дослідження мовних пам'яток, з погляду позиції, що до XV ст. Київ та довколишні землі були етнічно російськими та російськомовними.

Це зауваження цілком справедливе, адже на час появи праці О. Огоновського у російській історіографічній традиції до загального російського історико-літературного процесу цілком залучається література Київської Русі, праці вчених Києво-Могилянської академії XVII-XVIII ст. (М. Смотрицького, Л. Зизанія, Ф. Прокоповича, Є. Славинецького), а у більшості історій російської літератури, все XVI-XVII ст. розглядається як «южно-русский период»<sup>44</sup>. В «Історії русскої літератури» О. Пипіна розглянуто «местные» літературні центри XV ст., де в одному ряді Київ, Володимир, Ярославль, Тверь і т.д. І це з урахуванням того, що на той час Україна ще не входила до складу Російської імперії [340; Т. 1; 319-362]<sup>45</sup>.

Питання, наскільки О. Пипін осмислював українську літературу як щось цілковито окреме від загальної великоросійської літературної традиції, залишається відкритим. Зрештою, як видно з його реакції на «Історію...» О. Огоновського під назвою «Особая история русской литературы» (1890), вчений радше розглядав її як частину єдиної загальноросійської літератури. Його рецензія відзначалася підкресленою публіцистичністю й тенденційним пафосом. Найбільше обурення в О. Пипіна викликали дві речі: 1) виокремлення української літератури із загального дискурсу історії російської літератури; 2) посунення меж початку української літератури до часу Київського держави. Сам же О. Пипін початки української літератури відносив до литовського періоду, а попередній період вважав спільним для української і російської літератур.

Відгук О. Пипіна був однозначно негативним і багато у чому навіть образливим, але така реакція з боку російського науковця цілком зрозуміла. Праця О. Огоновського не лише вибивала «стійкий ґрунт» з-під ніг офіційного

<sup>44</sup> Зокрема див. праці: Порфирьев И. *История русской словесности*, 1876; Галахов А. *История русской словесности, древней и новой*, 1880.

<sup>45</sup> Щоправда вже у наступній праці О. Пипіна та В. Спасовича *История славянских литератур* (1879) ця ситуація зазнає певних змін, де історію южно-рускої літератури подано як окреме явище у цілісній концепції російської історико-літературної традиції, що згодом дало підстави І. Франкові високо оцінити працю російських учених як значний крок у доведенні окремішності української та російської літератур.

російського погляду на історію української літератури як важливого складника «общерусской литературы», а й дала такі необхідні аргументи для верифікації об'єкта і предмета нового українського літературознавства, а ширше – забезпечила йому право на самостійне існування поза дискурсом російського літературознавства, закріплювала за ним виразну національну ідентичність<sup>46</sup>. Зрештою, найважливіше завдання своєї праці О. Огоновський накреслив у, можливо, найціннішій її частині, передмові: «Літературу свою має той народ, у котрого єсть своя історія, свій питомий світогляд і своя мова. [...] Літературу малоруську, або русько-українську уважаємо окремою от літератури російської, тому що народність русько-українська єсть окремою від народності великоруської або російської» [311; I, IV].

Звичайно, недоцільно розглядати «Історію руської літератури» О. Огоновського як цілісне фахове дослідження. На її численні недоліки вказували І. Франко, М. Сумцов, С. Єфремов, проте всі вони сходилися в одному – О. Огоновський утверджує традицію української літератури від Київської держави. Пропонує цілком іншу матрицю історії української літератури, а відтак і цілої культурної традиції; формує той альтернативний дискурс, який, на відміну від контрдискурсу, ставить собі за мету не боротися з іншою домінантною традицією, а, послуговуючись своєю, відмінною мовою зосереджується на самому собі і, як наслідок, сам стає центром.

---

<sup>46</sup> Реакція О. Пипіна породила дискусію щодо можливості окремої української національної літератури. Спершу йому відразу відповів сам О. Огоновський у статті *Моєму критикові. Відповідь О. Пипінові на його статтю "Особая история русской литературы"*; Уманець (Жомаров М.) *Особая история русской литературы*; І. Нечуй-Левицький *Українство на літературних позвах з Московщиною* та ін. До речі, І. Нечуй-Левицький дуже вдало характеризує головну проблему несприйняття О. Пипіним праці О. Огоновського як ту, що вона не вписується у загальний дискурс офіційної імперської науки: «Скрізь світиться ґрунтова думка про єдність та з'єднання; скрізь бачимо в нього тенденцію державного принципу, котра не дає йому правдиво дивитись на діло і все ставить перед ним в іншому світлі». [305; 218]

## 2.2. Історико-методологічні передумови появи українського модерного літературознавства.

Українські дослідники неодноразово ставали собі за мету описати шляхи українського літературознавства перших двадцяти років після революції 1917 р.<sup>47</sup> Однак з поля зору часто випадав період першого й частково половини другого десятиліття ХХ ст. Натомість цей час, хоч яким і несприятливим він був для загального розвитку національної філології, є напрочуд важливим для розуміння подальших процесів в українських наукових студіях.

Р. Гром'як, розглядаючи літературознавство як частину культури, виділяє три періоди в історії української науки про літературу. Перший датує 1898 – 1928 рр., від появи «ЛНВ» і фактично до справи СВУ. Прикметно, що такий поділ вчений здійснює на основі зв'язків інтелектуальних літературознавчих та соціокультурних практик [103; 10]. Особливу заслугу у розвитку першого періоду вчений відводить працям І. Франка, В. Перетца, діячам кола неокласиків та літературній критиці. Серед основних тенденцій того часу Р. Гром'як виділяє: 1) тяглість основних засад, забезпечена боротьбою за єдність предмета; 2) зростання нової української літератури; 3) спадкоємність старшого і молодшого поколінь. Принагідно зазначає, що процес внутрішньої диференціації знань про літературу у контексті культури тривав не один рік [103; 11-12].

Проте ширший погляд на культурні процеси в Україні початку ХХ ст. ставить під сумнів однозначність запропонованого хронологічного поділу. Від

---

<sup>47</sup> Див.: Л. Білецький, *Основи української літературно-наукової критики* (1925), О. Білецький, *Літературознавство і критика за 40 років Радянської України* (1955), П. Филипович, *Українське літературознавство за 10 років революції* (1928), К. Копержинський, *Українське наукове літературознавство за останнє десятиліття 1917-1927* (1928), Д. Дорошенко, *Розвиток науки українознавства у ХІХ – на початку ХХ ст. та її досягнення* (1932), Г. Костюк, *Українське наукове літературознавство в перше наукове п'ятнадцятиліття* (1962), Б. Кравців, *Розгром українського літературознавства 1917-1937* (1962), М. Наєнко, *Історія українського літературознавства* (2001). Також дуже близько до цієї теми стоять дослідження І. Айзенштока *Вивчення нової української літератури* (1922), Д. Чижевського *Історія української літератури* (1956), Ю. Луцького *Літературна політика в Радянській Україні 1917-1934* (1998), Я. Гординського *Літературна критика підсоветської України* (1939), М. Шкандрія *Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 20-х років* (1992).

кінця XIX ст. і до кінця 1920-х рр. маємо справу як мінімум із двома принципово відмінними, хоча й об'єднаними спільними модернізаційними тенденціями, процесами. Хронологічно визначаємо: перший період – від появи праць М. Дашкевича «Отзыв о сочинении г. Петрова «Очерки из истории украинской литературы XIX столетия» (1889) та «Історія літератури руської О. Огоновського» (1889-1894) і до закриття філологічного семінару В. Перетца (1914); другий період – від початку першої державності 1918 р., створення Національної Академії Наук і до I з'їзду радянських письменників 1932 р., коли був проголошений єдиний літературознавчий метод – соціалістичний реалізм, що знаменувало початок радянського літературознавства.

Принципова відмінність запропонованих першого та другого періодів – у кардинальній зміні інституційного статусу українського літературознавства. Від кінця XIX ст. і до 1917 р. – це периферійна галузь офіційного імперського дискурсу, мало запотребована тогочасним суспільством<sup>48</sup>. Інтелектуальні практики часто зумовлені не стільки науковим, скільки соціальним, просвітницьким запитом, а об'єкт дослідження – переважно давня українська література<sup>49</sup>. Перший період українського літературознавства, і тут цілком погоджуємося із Р. Гром'яком, був головно зосереджений довкола проблеми вироблення спільного об'єкта і предмета дослідження і, навіть ширше, – соціокультурного виживання. За відсутності широких академічних практик

<sup>48</sup> Як зазначає А. Каппелер на 1897 р. 87% етнічних українців (із них 81% неписьменних) в Росії та 90% русинів (із них 65% неписьменних) у Габсбурзькій монархії проживали у селах, лише 15,9% українців Росії проживали у містах. Більшість із них належали до найнижчих верств. Серед промислово-купецької еліти українців було лише 9%. Проте найбільша проблема полягала у тому, що індустріальна модернізація на території України проводилася іноземними елітами, тому люди, які були у ній задіяними, змушені були або русифікуватися, або германізуватися. Такий стан речей гостро відбився на процесах становлення модерної ідентичності українців, коли більшість із них, визнаючи свою належність до української культури, українського з нею не пов'язували. Очевидно, що така ситуація впливала на загальний стан рецепції тодішнім формально українським суспільством національної культури, літератури, мистецтва, пов'язаних передовсім із найнижчими соціальними верствами, – селянами (міські пролетарі, особливо в Російській імперії, також переходили на інші мови) [207; 114].

<sup>49</sup> Ще у 1908 р. В. Перетц вважає неможливим вивчення української літератури XIX ст., як такої, що стоїть зовсім близько до нашого сьогодення і таким чином не може стати об'єктом неупереджених наукових студій [326; 22].



інтелектуальні практики літературознавства здійснювалися переважно у галузі літературної критики й почасти архівно-видавничої діяльності<sup>50</sup>.

Окрім того, непросте становище українського літературознавства того часу багато в чому було ускладнене й ситуацією самого об'єкта її дослідження. Цензура, яка існувала протягом другої половини XIX ст. щодо україномовного друкованого слова, спричинилася до: 1) значних втрат художніх текстів, і, відповідно, й штучного викривлення уявлення про історію української літератури; 2) загальмовування літературного розвитку й відповідно запізнілої, часто негативної рефлексії літературної критики на певні твори, які були писані в один час, а побачили світ значно пізніше; 3) браку доступу українських літературознавців до багатьох архівних матеріалів а, значить, неможливості повноцінно досліджувати свій науковий об'єкт і предмет. Хоча, безперечно, не можна відкидати всіх тих здобутків, які вже існували. За українським літературознавством злам століть стояла певна, хай невелика у порівнянні з іншими народами, але власна наукова традиція.

Друга принципова відмінність цих періодів у зміні функції літератури. Т. Іглтон вказує на пряму залежність між інтерпретацією / смисловим наповненням поняття «літератури» та способом думати про неї, або ж способом її досліджень [194; 19-37]. Зміна розуміння ролі та функції літератури у суспільстві, або його частині, призводить до необхідності вироблення іншої мови та методів її вивчення. Українська література злам століть властиво вступає у такий перехідний період зміни культурного світогляду, викликаної, з одного боку, процесами модернізації – появою інтелігенції та середнього класу, розростанням міської культури, поширенням освіти, а з другого – реакцією на

---

<sup>50</sup> А. Каппелер на зламі XIX і XX ст. зазначає, що до 1905 р. найбільшим центром поширення академічної освіти серед українців можна вважати Львівський університет, де на той час функціонувало вже 10 україномовних кафедр і 26% від загальної кількості студентів склали українці. Натомість: «В університетах Російської імперії українці розвивали наукову діяльність, наприклад, у Києві – історик В. Антонович і його школа, в Харкові – історик Д. Багалій і мовознавець О. Потебня. Утім значна частина цих українців, які піднялися вище в соціальній ієрархії, були повністю чи частково русифікованими. Багато хто робив кар'єру в Москві, Петербурзі чи за кордоном. Вони почували себе, зазвичай, російськими вченими, навіть якщо і зберігали український регіональний патріотизм» [207; 136-138].

них: критикою позитивізму та реалістичного способу мислення, розгортанням філософії й естетики модернізму, зміщенням уваги на індивіда, зосередженням на сучасності. На перші позиції виходять питання індивідуальної естетики, авторської психології, художньої мови і форми, читацької рецепції.

Більш лояльні умови щодо національного розвитку «малих народів» в Австро-Угорщині сприяли появі першого фахового наукового історико-філологічного видання – «Записок Наукового товариства імені Шевченка». Як і ідеологія самого Наукового товариства імені Шевченка, видавнича політика часопису цілком розгорталася у контексті питань пов'язаних з історичним минулим. Видання стало першою офіційною україномовною трибуною українського літературознавства. Вихід «Записок НТШ» знаменував собою початок нової доби української філологічної науки<sup>51</sup>. Примітною рисою видання була вимога друкувати лише оригінальні наукові статті, які раніше ще не публікувалися ні українською, ні будь-якою іншою мовою.

Змістове наповнення збірника було різним, залежно від голови редакційної ради – ухил робився то у літературознавство, то в історіографію, то у мовознавство. Публікації філологічної секції до появи «Літературно-наукового вісника» (1898 р.) мали переважно описовий, фактографічний характер, увага приділялася дослідженню літературних джерел та пам'яток давньої української літератури<sup>52</sup>. Незаперечним, на жаль, залишається той факт, що фундаментальні питання методологічного оновлення українського літературознавства, не

<sup>51</sup> Про роль цього видання в історії становлення української науки, зокрема, писали М. Возняк, В. Гнатюк, М. Грушевський, І. Кревецький, В. Щурат, Д. Дорошенко та ін. Серед його перших дописувачів були науковці з усієї України, серед них: О. Барвінський, І. Верхратський, М. Дикарив, О. Колесса, О. Кониський, В. Коцовський, І. Нечуй-Левицький, В. Перетц, Т. Рильський, М. Сумцов, І. Франко та ще ціла плеяда яскравих імен національної академічної науки.

<sup>52</sup> Серед найпомітніших публікацій того періоду можемо назвати такі: О. Колесса, *Шевченко і Міцкевич. Про значінє впливу Міцкевича в розвою поетичної творчости та в генезі поодиноких поем Шевченка. Порівнююча студія* (1894, Т. III), І. Франко, «*Варлаам і Йоасафат*», *старохристиянський духовний роман і его літературна історія*» (1895, Т. VIII, 1896, Т. X, 1897, Т. XVIII, XX), О. Кониський, *Проба улаштування хронології до творів Тараса Шевченка* (1895, Т. VIII, 1897, XVII). Загалом О. Кониському належить ціла низка праць із проблем шевченкознавства, опублікованих на сторінках «Записок». Своє зацікавлення шевченківською тематикою дослідник пояснював необхідністю розвідок про поета на сторінках видання, в якому він виступає патроном). Серед пізніших публікацій філологічної секції 1900-х р. особливої уваги заслуговують статті І. Франка, *Польсько-руський вертеп* (1906, Т. 71-73) та В. Перетца, *До історії вертепної драми* (1908, Т. 85).

кажучи вже про питання дослідження сутності літератури, на сторінках цього видання не фігурували. Відтак, погоджуємося із З. Зайцевою, що: «[...] публікаціям «Записок» притаманна не принципова новизна методів наукового дослідження, а розробка нових об'єктів для систематичної науки кінця XIX – початку XX ст., якими була Україна, її народ, історія та культура. Тим самим здійснювалося (у рамках традиційних галузей і напрямів гуманітарних досліджень) українознавче тематизування наукового простору» [176; 110]. З формального погляду, збірник цілком виконував своє завдання задеклароване у статуті видання, – «збирати та зберігати», а також бути однією з перших наукових трибун українського фахового літературознавства.

Вперше широку можливість для студій над усією національною літературою українське літературознавство здобуло собі на сторінках «Літературно-наукового вісника», що почав виходити у Львові з 1898 р. Це було перше загальноукраїнське фахове, періодичне видання, що висвітлювало історичні й теоретичні проблеми тогочасного українського та світового літературознавства. Саме на сторінках «ЛНВ» розпочинали свою науково-критичну діяльність В. Доманицький, Д. Дорошенко, В. Дорошкевич, А. Жук. Згодом у ньому також друкуються М. Рильський, П. Филипович, а М. Зеров навіть виступає його головним редактором протягом 1918-1919 рр.

Від моменту своєї появи часопис демонстрував цілковито інший рівень осмислення української літератури та культури того часу, був трибуною для всієї «уявленої спільноти»<sup>53</sup> українців по обидва боки Дніпра, й таким чином об'єднав навколо себе всю тогочасну літературну громаду. Коли «Записки Наукового товариства імені Шевченка» вирізнялися більше історичним

---

<sup>53</sup> Термін вживаємо згідно з його тлумаченням поняття нації Б. Андерсоном, а саме: «[...] уявлена політична спільнота – при тому уявлена як генетично обмежена і суверенна. Вона уявлена тому, що представники навіть найменшої нації ніколи не знатимуть більшості своїх співвітчизників, не зустрічатимуть і навіть не чутимуть нічого про них, і все ж в уяві кожного житиме образ їх співпричетності» [13; 22].

підходом до вивчення головної історії української літератури й зосереджувалися на питаннях давньої української літератури, то вже «ЛНВ» ставив собі за мету обсервацію сучасних процесів не лише в українській літературі, а й у світовій. Як зазначає один із багатолітніх редакторів В. Дорошенко: «[...] Наукове товариство ім. Т. Шевченка почало видавати «Літературно-науковий вістник», місячник на зразок західньо-європейських «revue» за редакцією проф. М. Грушевського» [146; 528]. Особливо часто у ньому друкують огляди з інших літератур: іспанської, скандинавських, словенської, болгарської, польської, німецької та ін.

Формулюючи загальний погляд на роль і місце «ЛНВ» в історії української культури, В. Дорошенко наголошує, що він був справжнім літературним журналом, редагованим «на європейську мірку», стояв на загальнонаціональних позиціях понад усіма партіями, намагався об'єднати всі українські сили у всеукраїнському масштабі [146; 529]. Можемо припустити, що обидва ці часописи, «Записки Наукового товариства імені Шевченка» та «Літературно-науковий вістник» стали знаками третього періоду історії становлення українського літературознавства, а також потрапляють у третій період процесів державотворення (за М. Грохом), коли відбувається розмежування наукового, культурного та політичного дискурсів. Їхня діяльність була направлена на досягнення спільної мети – національної, культурної і наукової автономії у всіх її можливих проявах, готували ґрунт для появи українського модерного літературознавства.

**2.2.1. Народження науково-літературної критики.** Поширення в ідейно-культурному контексті Європи модернізму як естетичної форми модерної парадигми мало принципове значення і для подальшого розвитку й характеру українського літературознавства. Говорячи про «модерну парадигму» у цьому випадку маємо на увазі: «[...] сукупність концептів (понять) і значень, які

закріплюють історичний характер модернізаційного процесу, а також пов'язують модернізацію з ідеологією та культурою», що проявляється через певний тип дискурсії, «структурується символічно, мітологічно, ідеологічно» [110; 56]. Це був період, коли, за твердженням Ю. Габермаса, філософський дискурс тісно переплітався з естетичним [77; 7].

Прихід модернізму змінює статус кво як національної літератури, так і науки про літературу. Література модернізму – це література іншого соціального стану: митців, інтелектуалів, середнього класу, а також жінок, культурних маргіналів тощо. Монолітний дискурс літератури традиційного суспільства, об'єднаної принципом типології, поступається розрізненням і «притлумленим голосам» Інших, де у кожного свій смак, свій погляд, своя естетика, загальне поступається індивідуальному, сама ж література, згідно з філософською концепцією модерного світу Г. Зіммеля, усвідомлюється як уривки метафізичних форм людського існування.

Дискурс модернізму актуалізує у контексті тодішнього літературознавства звернення не лише до історичної, а й до естетичної традиції, зокрема через метод «нового прочитання» (the modernity reading). Такий спосіб читання Е. Істхоуп визначає як метод вивчення літератури, що відтворює, зосереджується на естетичних категоріях, прагне зробити предмет і об'єкт прозорим – модерністське читання передбачає / припускає, що текст означає щось більше, ніж те, чим він є насправді, і що кожен текст є результатом особливої мови та має суб'єктивне вираження [522; 12]. Звідси посилення уваги до літературної форми, естетичної якості, художньої мови. Таке розуміння методу аналізу художнього твору кардинально змінювало принципи літературної критики, яка з приходом естетики і практики модернізму активно модернізувалася, поглиблюючи розрив із академічною наукою, що відрізнялася консервативністю у зміні методологічних підходів.

Перший період офіційного українського літературознавства, від появи праць М. Дашкевича і М. Петрова (1889-1894) і до закриття філологічного

семінару В. Перетца (1914) знаменується завершенням формування традиціоналістського дискурсу українського літературознавства, що вповні виявився в появі низки літературних історіографій та історичних студій над давньою літературою. Відбулося становлення наукової традиції, що знайшла себе у першому літературному каноні І. Франка й С. Єфремова і, як стверджує Я. Ассманн зробила її самою канонічною [20; 110], а також здобулося на перші інституції – кафедри української словесності у Львівському університеті й наукові видання.

Водночас, поширення ідей модернізму в українській культурі та літературі на зламі ХІХ – ХХ ст. знаменує появу нових дослідницьких методів і відкриває шлях до просування модерної парадигми літературознавчих студій. Центральною постаттю цього періоду, безперечно, можна вважати І. Франка. Якщо розглядати наукову спадщину вченого з погляду становлення модерного літературознавства у системі національної культури, то його заслуги можемо звести до кількох аспектів: 1) окреслює конфігурацію історії української літератури: її хронологічні межі, джерела, національну традицію, періодизацію, літературний канон; 2) суголосно із західним літературознавством розробляє основні актуальні на той час теоретичні проблеми; 3) розширює методологічні межі літературних студій; 4) визначає принципи наукової критики. Літературно-критичні погляди І. Франка стають межею між традиціоналістським та модерним літературознавством.

Процес такого зміщення наголосу яскраво демонструють три тексти І. Франка, що хронологічно близько розмістилися один до одного. Йдеться про «Метод і задача історії літератури» (бл. 1890-1891), ідейно та структурно пов'язаний із ним «Задачі і метод історії літератури» (1891) та «Із секретів поетичної творчості» (1898). Ці тексти означають поле нових проблем у галузі історії літератури, а також відкривають парадигму теоретичних студій в українському літературознавстві. Перші два тексти поруч із цілою низкою історико-синтетичних досліджень І. Франка, можна розглядати як єдиний дискурс авторської історії української літератури, яка часто ототожнюється з

історією культури, політики та освіти [426; 7]. Дослідження «Метод і задача історії літератури», є почасти переказом лекції тогочасного німецького історика літератури Е. Шмідта про метод і завдання історії літератури. У поглядах німецького вченого І. Франко виявляє два суттєві недоліки: 1) відсутність згадки про зв'язок усної та писемної літератури, що «починає виростати прямо із живого джерела традицій народних, і з обсервації сучасної оточуючої нас дійсності»; 2) питання відсутності естетичного підходу, «різного від «голого естетизування», і питання індуктивної (не догматичної) поетики [425; 16].

Висвітленню цих питань І. Франко присвячує свою другу розвідку «Задача і метод історії літератури». Вчений із занепокоєнням вказує на схильність до риторичності художньої літератури, її критики та студій, переважання рефлексії над аналізом, нахилу до історичного огляду над живою літературою [425; 17-18]. Автор відчуває брак історико-літературних досліджень національної літератури з боку самих українців, натомість переважання російських і почасти польських досліджень. Як висновок звучить думка про незапотребованість студій над національною літературою самими українцями.

Єдиним простором для розмови про нову якість залишалися нечисленні часописи, на шпальтах яких проходили дискусії щодо модернізму. Саме вони дали поштовх до народження нового українського літературознавства, що починало свій шлях у якості літературної наукової критики, яка довгий час не могла здобути статус окремого наукового напрямку. У 1894 р. І. Франко порушує питання про її природу, позиції щодо історії літератури та кордону між суб'єктивним сприйняттям критика та науковою студією. Для вченого наукова літературна критика однозначно стає частиною загального літературознавчого дискурсу, особливо у контексті дослідження сучасної літератури.

Позиція І. Франка щодо змісту і природи наукової критики проступає як рефлексія на поширені у його час погляди так званої «французької школи імпресіоністичної критики» та її очільника Ж. Леметра. Французький критик пропонує три етапи еволюції літературної критики: догматичний,

історичний/науковий, мистецький. Згідно з поглядами Ж. Леметра, догматична критика повинна перетворитися у мистецьку, а сам критик – має дорівнятися письменнику. Критикуючи такий підхід, І. Франко робить знакову річ для тодішнього молодого українського літературознавства – розводить у філологічних студіях дослідження історії літератури та наукову критику, що в авторському трактуванні наближується до теорії літератури. На думку вченого, літературна критика «[...] повинна бути якомога науковою, т. є. основою на певних тривких законах – не догмах, а узагальненнях здобутих науковою індукцією, досвідом і аналізом фактів. [...] літературна критика не те саме, що історія літератури, хоча історія літератури може і мусить в великій мірі користуватися здобутками літературної критики» [422; 51-52].

Для І. Франка важливо з'ясувати базові принципи, згідно з якими має відбуватися фаховий аналіз літературного тексту. Він вважає, що літературна критика має бути передовсім естетичною і послуговуватися тими ж методами наукового аналізу, що ними послуговується сучасна психологія [422; 53]. У своїй розвідці І. Франко наголошує не лише на психологічному підході до аналізу творів мистецтва, а й на естетичному. Наголос саме на естетичній складовій у літературознавчих поглядах вченого також проходить під знаком актуалізації естетизму в культурі модернізму<sup>54</sup>. Розведення історії літератури на основі культурно-історичних студій та літературної наукової критики на основі естетичних та психологічних методів аналізу стає першим кроком до розгортання модерної наукової парадигми українського літературознавства.

<sup>54</sup> Як слушно застерігає В. Будний, естетизм зламу століть слід сприймати як широке й неоднорідне явище. Вчений виділяє як мінімум п'ять різновидів естетизму, що були поширеними в культурі та мистецтві того часу, зокрема в Україні: 1) концепція «мистецтва для мистецтва», що протистояла суспільницькому утилітаризму й дидактизму, обстоюючи свободу творчості (Готье, французькі символісти, представники англійського естетизму, І. Франко – його статті *Доповіді Міріама*, *Слово про критику*, *Із секретів поетичної творчості*); 2) принцип «чистого мистецтва», котрий був способом утечі від реальності у сферу творчої уяви, зосередження на вічних, універсальних цінностях (французькі парнасці, Малларме, Тютчев, українські молодомузівці); 3) естетика декадансу (Бодлер, Пшибишевський, Сологуб, Пачовський, Кримський); 4) панестетизм – «життя для мистецтва», ідеологія всеосяжного естетизму, певний мистецький месіанізм, який підпорядковує ідеї краси всі інші естетичні та етичні цінності, наділяє мистецтво можливістю оновлюючої функції (естетична концепція літератури М. Євшана); 5) імпресіоністичний естетизм, що уникнув інтелектуального підходу в мистецтві, надаючи перевагу об'єктивістському сприйманню швидкоплинної краси мінливої дійсності (Пруст, Франс, Коцюбинський, Хоткевич) [65; 98].



Звичайно, що І. Франко ще не говорить про теорію літератури. Проте таке розмежування засвідчило усвідомлення українським ученим необхідності вироблення нових підходів, методу та наукової мови для аналізу літературних текстів суголосними із тими тенденціями, що відбувалися на той час у західному літературознавстві.

**2.2.2. Зміна наукового методу.** Літературознавчі погляди І. Франка можна вважати, радше, винятком у загальному дискурсі літературознавчих інтелектуальних практик початку ХХ ст. Наскільки далеко стояло українське літературознавство у кордонах Російської імперії до запитів тогочасної модерної культури, можна судити хоча б зі статті В. Перетца «Найблизші завдання вивчення історії української літератури» (1908). У ній вчений наголошує на першочерговій доцільності вивчення головно давньої, а не нової, літератури, формулює основні завдання літературних студій: розроблювання загального начерку історії української літератури з хрестоматією, починаючи з давніших часів; укладання каталогів, бібліографій, передмов, а також видання збірок, присвячених різним жанрам творів давньої української літератури, починаючи від першої друкованої книжки; передрук і друк пам'яток української історичної літератури XVII – XVIII ст.; вивчення старої літератури поруч із вивченням мови тощо [326; 20, 22-23].

Помітно, що окреслені В. Перетцом інтелектуальні практики мають характерний для традиціоналістського літературознавства зміст систематизації знань. Про поширення саме таких інтелектуальних практик літературознавства свідчать і спогади В. Домонтовича (В. Петрова) про його роки навчання у Київському університеті ім. Св. Володимира. Автор пише: «Вчені обмежувалися тим, що розшукували по архівах і приватних збірках незнані документи, публікували неопубліковані листи, сперечалися щодо дати народження письменника, розшифровували ініціали присвятних написів у поезіях [...] вірили в істину того, що лише партикуляризована наука, відокремлена від усіх інших і стверджена в своїй ілюзорній ізолюваності, може бути визнана за науку» [144; 266-267]. Тогочасні інтелектуальні практики

справді часто зводилися до партикуляризованого підходу, позначеного, з одного боку, кропіткою архівною роботою<sup>55</sup>, а з другого – «драконівськими» вимогами на шляху до одержання офіційного наукового статусу<sup>56</sup>.

Цікавим щодо стану тодішньої науки виглядає й зауваження В. Домонтовича про чітке соціальне розмежування науковців як окремого суспільного прошарку, часто далеких від сучасних їм мистецтва та літератури. Показовим залишався той факт, що досягнути наукового успіху філологам у Надніпрянській Україні до 1917 р. було можливим лише через жорстку інституційну процедуру, яка водночас зобов'язувала досліджувати науковий предмет лише «чітко визначеними» науковими методами. Будь-які наукові дослідження перед публікацією проходили цензуру на «відповідність» фактографічності, методу й результату дослідження. Такий підхід до реалізації наукової практики однозначно звужував та обмежував можливості самої літературної науки, поглиблював розрив між науковими студіями і запитами сучасності, і через певний утилітаризм у методах дослідження надавав їй характеру периферійності.

<sup>55</sup> Якщо проаналізувати бібліографію «Наукових записок» різноманітних історико-філологічних товариств, а головню бібліографію «Записок НТШ», то лівова частка опублікованих матеріалів була присвячена саме дослідженню давньої літератури, мови, фольклору та етнографії. Дослідження нової літератури від І. Котляревського були спорадичними й переважно історико-біографічними. Поодинокі винятки аналізу нових літературних творів з погляду естетичного підходу траплялися інколи на сторінках «ЛНВ» та «Української хати».

<sup>56</sup> В. Домонтович також згадує вимоги до студентів щодо одержання права залишитися на науковій роботі в університеті, вимоги до іспитів та написання дисертацій. Примітним виглядає зауваження, що значна кількість здобувачів фізично та морально їх не витримували, часто взагалі помирили від виснаження [144; 270-272]. Водночас О. Білецький в історії літературної науки в Харківському університеті в 40- 90- х рр. ХІХ ст. подає схожу картину, долучаючи до неї ще й постійний тиск цензури та поліцейський нагляд над академічними практиками: «Працювати доводилося в умовах зростаючої реакції. За друкованою продукцією пильно слідкувала цензура, за викладанням – університетська адміністрація і ‘опікуни навчального округу’, а за всіма разом – царська жандармерія. Дисертація молодого М. Костомарова про унію видалася підозрілою духовній владі і була знищена. Потембню підозрювали в українському сепаратизмі; у цьому ж підозрювали його учня Сумцова [...] Царський уряд був вимушений терпіти існування науки. Однак терплячи, ставив їй всілякі перепони та рогатки. Історія не лише літературознавства, але й більшості інших університетів Російської імперії, – це історія безперервної, часто безсилої боротьби з кураторами, опікунами та іншими «наближеними до влади», що намагалися у будь-який спосіб утруднювати, зашорювати, скорочувати науково-навчальну діяльність [...]. Перед багатьма харківськими літературознавцями стояла дилема, знайома усій інтелігенції 80 - 90-х рр.: або кинути службу, або ‘стиснутися’. І вони ‘стискалися’» [38; 13-14].

Свідчення В. Домонтовича про три шляхи філолога після університету, – напруживши всі свої духовні здібності, ціною найбільших зусиль забезпечити за собою вихід у професуру; пасивне низобіжне самоусунення в глуху безвість провінційного учителювання» шлях у хворобу [144; 269, 268], – якнайпромовистіше виявляють інституційну обмеженість і неможливість вільного наукового пошуку. Також повнокровному розвитку українського наукового літературознавства перешкоджала й державна політика щодо українського питання. Достатньо згадати факт доносу чорносотенця С. Щоголева на семінар В. Перетца, у якому київського професора звинувачено в «українізації російської молоді» [413; 238-239].

Водночас не можна стверджувати, що українське літературознавство у межах Російської імперії зламу XIX- XX ст. залишалося цілком нечутливим до тих змін, що відбувалися як у контексті художньої практики, так і в загальноєвропейській парадигмі гуманітарних знань. Разом із дискусіями про місце літератури у системі національної культури, поширення ідей модернізму, на початок XX ст. припадають і дискусії щодо наукового методу літературознавства. У цей період, паралельно до поглядів І. Франка щодо принципів наукової літературної критики, В. Перетц шукає шляхів для методологічного оновлення студій над історією літератури. У вже згадуваній статті «Найблизші завдання вивчення історії української літератури» вчений також сформулював сутність сучасних філологічних досліджень, зокрема: 1) визначення точки початку української модерної культури; 2) розгляд питання формування культурно-історичної традиції; 3) пошуки найбільш відповідного наукового методу виявлення цих процесів [326; 18].

Про необхідність зміни наукової методологічної парадигми, яка була б ближчою до літературного, а не історичного аналізу художнього тексту, говорив В. Перетц і на «Семинарах русской словесности», наголошуючи на тому, що: «Для історика життя важливе те, **що** передає письмове джерело; для історика літератури – те, **як** воно передає» [325; 1]. Такий підхід до аналізу літературного тексту торував шлях в українському літературознавстві

філологічному методів (на початку ХХ ст. часто термінологічно вживаний як морфологічний). На початках цей метод, поруч із естетичним, став перехідною/єднальною ланкою між методами традиціоналістського та модерного літературознавства. Також це була перша спроба розмежувати філологічні та історичні методи у площині літературознавчого дослідження<sup>57</sup>. Багато місця В. Перетц відводить питанню літературно-наукового методу новітніх літературознавчих досліджень у книжці «Из лекций по методологии истории русской литературы», спершу виданій у Києві (1914), а згодом розширеній і доповненій, під заголовком «Краткий очерк методологии истории русской литературы» та перевиданій у Петрограді (1922).

Вчений аналізує дванадцять наукових методів найбільш поширених у дослідженнях історії літератури, поділяє їх на об'єктивні та суб'єктивні, догматичні й критичні. Основну увагу вчений приділяє об'єктивним методам, природа яких найбільше відповідає завданням наукових студій. Серед них, зазначає В. Перетц, існують два головні підходи, за допомогою яких досліджують проблеми літератури та її історії – аналітичний та конструктивний. Мета першого – підібрати матеріал для побудови історії літератури, другого – надати обґрунтування для побудови історії літератури [325; 30]. Згідно з таким поділом, можемо говорити про методи, які ґрунтуються або на використанні зовнішньо-літературних чинників, або винятково внутрішньо-літературних, головню формальних.

Праця В. Перетца «Краткий очерк методологии истории русской литературы» цілком лягає в русло дискусії щодо методологічної кризи, яка

---

<sup>57</sup> Загалом в історії українського літературознавства філологічний метод завжди перебував у дискусійному полі. Хоча його методологічну актуалізацію відносимо до зламу століть, до нього зверталися й раніше. Зокрема вже згадуваний О. Огоновський у своїй праці *История литературы русской*. Така дискусійність передовсім була пов'язана з визначенням його методологічної природи. Так, одні вчені розрізняли у ньому естетичний підхід до аналізу творів, називали його суб'єктивним і до філологічної методології не відносили, інші ж, навпаки, вважали його суто літературознавчим (В. Перетц). А вже у 20-х рр. ХХ ст. розуміння цього методу наближалось до літературознавчої концепції формалізму. О. Білецький трактує філологічну школу вже як метод, що акцентує увагу на формальному вивченні літературних явищ. Внаслідок такого підходу, як слушно зауважує М. Наєнко, відбулася вульгаризація та підміна понять, коли за філологічним методом у радянському літературознавстві 20-х рр. ХХ ст. закріпився ярлик «формалістичного», а сам метод підпав під політичну цензуру [298; 133-134].

виникає в усьому європейському літературознавстві наприкінці XIX ст. Головним предметом дискусії була ідея необхідності дистанціюватися від суто історичної методології щодо вивчення історії літератури. Початок дискусії поклала праця німецького філолога В. Шерера «Історія німецької літератури»<sup>58</sup> (1879-1883)<sup>59</sup>. У ній вчений наголосив на важливості пошуків власного філологічного методу вивчення історії літератури, студіювання літературних пам'яток, визначення часових і причинних зв'язків між ними, дослідження мовних питань, які слід доповнювати вивченням стану духу і звичаїв [90; 202]. Теоретичні погляди німецького вченого на історію літератури не лише як на відображення історії культури, а й зміни естетичних смаків, були знаком нової / модерної культурної парадигми у системі літературознавчих студій.

Актуальність цього дослідження полягала у тому, що німецький дослідник порушує питання стосунку історії літератури до філології, наголошує на важливості дослідження історичних пам'яток із погляду мови, зокрема її історичних змін. Саме у такий спосіб, поєднавши історію літератури та філологію, як стверджує польська дослідниця С. Скварчинська, вдалося відновити давню античну традицію критики тексту [568; 35]. Це відкривало шлях до появи модерного дискурсу літературознавства, переходу від історично зорієнтованої до формальноцентричної літературознавчої парадигми.

На загал перші роки XX ст. були доволі складними для українського наукового літературознавства, часто інспіровані процесами, що відбувалися в українському суспільстві. Й надалі відчувався брак інституційних осередків, тяжіння суто історичних та соціологічних методів у дослідженні літературних питань, та й загалом брак запиту в українського суспільства на продукт наукового літературознавства. Хоча на той час активно розгорталася мистецька та літературна критика, вона базувалася не стільки на наукових методах,

<sup>58</sup> W. Scherer. *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin, 1883.

<sup>59</sup> Слід зазначити, що праця В. Шерера була доступною для дуже широкого кола українських та російських літературознавців, не лише тих, хто володів німецькою мовою. У 90-х рр. XIX ст. вона виходить друком у російському перекладі під редакцією О. Пипіна (Шерер В. *История немецкой литературы*. В 2-х т. / пер. с нем. и ред. А. Н. Пыпина. СПб., 1893).

скільки на філософсько-естетичних уподобаннях окремих критиків. Часто це була дуже хороша літературна критика, однак не наукове літературознавство. Ті друковані видання, що у своїх заголовках ставили означення «науково-літературний» були як, правило, більше «літературними», ніж «науковими».

Філологічний метод, головно спрямований на вивчення пам'яток давньої української літератури, шукав витоків цієї модерної ідентичності в текстах ренесансу та бароко. Історико-порівняльний метод встановлював типології національної літератури з літературами «історичних націй». Кожен із них по-своєму, був спрямований на реалізацію чи то автономістських, чи то культурницьких прагнень. Соціокультурні практики українського літературознавства того періоду розгорталися винятково у його традиційній культурній парадигмі. Натомість перші кроки модерного дискурсу відбувалися або в умовах майже цілковитого відкидання їх тогочасним українським суспільством, або у підлаштуванні нових дослідницьких методів модерної парадигми до вивчення проблем та питань традиціоналістського літературознавства.

### **2.3. Формування модерної ідентичності українського літературознавства доби національного відродження.**

Період пришвидшеної модернізації, в яку вступила українська спільнота внаслідок Першої світової війни й розпаду традиційних соціополітичних устроїв позначений появою власної держави, Української Народної Республіки, що активно розбудовувала своєї державницькі інституції. Аналізуючи реляції центру та периферії, А. Ассманн зазначає: «Наслідком розпаду великих устроїв є не лише те, що пожвавлюються їхні віддалені «кінцівки» та інші світи проникають до середини. Це також спричиняє відцентровий розпад усіх позostalих форм» [490; 251]. Із розпадом Російської імперії як цілісної структури розпочався водночас розпад й усіх її форм та структур, зокрема й наукового поля. Так як Київ стає новим центром для колишньої імперської

периферії, українська наука здобуває для себе центральні позиції у новому адміністративному, політичному й соціокультурному просторі.

Засновники нової держави добре усвідомлювали, що для повної легітимації української нації наявність державних кордонів, атрибутики, валюти, інституцій тощо є недостатнім. Важливішим було витворення єдиної «уявленої спільноти», яка б мислила себе в рамках певної культури, нації, держави. Тому не викликає подиву той факт, що поряд із питанням національної оборони (а це також був час постійних військових протистоянь) одночасно поставало питання відродження національної культури та науки. Це відродження мало відбуватися у рамках певної інтерпретаційної практики, покликаної на утвердження не лише мови й літератури, а й певних історико-політичних міфів, які б формували чуття єдиної національно-ідентичної спільноти. Українське літературознавство сприяло формуванню такого спільного культурного поля для усієї молоді української нації, зокрема через прописування літературного канону та корпусу текстів, які б демонстрували історичну тяглість національної культурної й державницької традиції.

Для українського наукового літературознавства короткий період українського відродження 1917-1919 рр. виявився засадничим щодо остаточної легітимізації цієї дисципліни у дискурсі української науки і культури. Окрім значних політичних зрушень, цей час характеризується особливою увагою до культурних й, особливо, літературних явищ, інтенсифікацією інтелектуальних практик. В історії України така підкреслена важливість літератури і літературних студій була пов'язана з двома надзвичайно важливими дискурсами: 1) становленням української, спершу етнічної, а згодом політичної, нації, й, як наслідок, – поява національної держави; 2) дискурсом модернізації української нації суголосно з тими процесами, що відбувалися в загальноєвропейському контексті.

Особливість часу, в який потрапляють українські літературознавці другої половини 10-х рр. ХХ ст., полягає у фундаментальному розриві історичного і культурного досвіду. Цей час опиняється поміж двома культурними періодами

наче нейтральна лінія поміж кордонами двох країн з відмінними історичними, культурними та мистецькими цінностями. Відбулися революційні, складні процеси трансформації української культурної парадигми, – суспільство традиційного типу розпочинає побудову модерну за своєю природою і складом державу, в основі якої розвинута структура державницьких інституцій і поява громадянської спільноти.

Водночас, описуючи культурну ситуацію в Україні напередодні революції 1917 р., М. Шкандрій зазначає, що її презентувало три сили: амбівалентна російська, або «гоголівська свідомість»; драгоманівська традиція, що шукала *modus Vivendi* з прогресивною російською ліберальною культурою; культурницький націоналізм, представлений Б. Грінченком і С. Єфремовим, які вимагали повністю відмовитися від звички підпорядковувати розвиток України Росії [459; 23]. Цю схему можна спробувати застосувати й до культурних дискурсів українського літературознавства. Перша, «гоголівська» традиція, позбавлена власної національної ідентичності, продовжувала лінію довший час панівного імперського дискурсу, прив'язуючи літературні студії до спільного загальноросійського наукового наративу. Друга традиція, що була чітко зорієнтована на Європу, презентувала модерністську свідомість. У центрі літературознавчих студій передовсім сам текст, і, відповідно, його дослідження відбувалося головню з використанням нових психологічних, естетичних та формальних підходів. І третя сила йшла шляхом «культурницького націоналізму», продовжуючи лінію традиціоналістського літературознавства, що якнайповніше виявляв себе в культурно-історичних підходах до літературних явищ.

Посилення національних настроїв у другій половині XIX ст., актуалізувало питання важливості академічних інститутів для становлення української філологічної, науки. Після появи творів І. Котляревського, Гр. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, а найголовніше – Т. Шевченка, питання про існування окремої національної української літератури було однозначно вирішене. Тепер ця «периферійна» щодо центральної російської, література,



мала стати об'єктом офіційного вивчення, бути інституційно легітимізована. Для подальшого розвитку українського літературознавства було вкрай необхідно запровадження його академічних дисциплін у межах наукових програм вищої школи.

Впровадження українського літературознавства до академічних навчальних курсів було тривалим процесом. Фактично протягом ХІХ ст. таких курсів були одиниці. І лише за період короткої державності 1917- 1919 рр. цей процес пришвидшується. Був відкритий Київський народний університет, що діяв протягом 1917-1919 рр., а згодом перейшов під опіку Київського університету Св. Володимира. Саме у стінах цього закладу вперше в історії України заявляється цілий факультет української філології (точніше – історико-філологічний), на якому працювало багато викладачів із університету Св. Володимира. Зокрема українською літературою опікувалися професори А. Лобода та Ф. Сушицький. Улітку 1918 р. був заснований історико-філологічний факультет у Полтаві, а в жовтні цього ж року офіційно відкритий Український університет у Кам'янці-Подільському. Генеральний секретаріат освіти, яким керував І. Стешенко, вживав енергійних заходів для переведення шкіл на українську мову навчання. У різних містах України з'являється понад 80 українських гімназій. Молода держава вживала заходів для формування «великої культурної традиції».

Однією з найбільших подій того часу стало заснування гетьманом П. Скоропадським у листопаді 1918 р. Української академії наук у Києві, яку очолив В. Вернадський. У цей час на ґрунт українського літературознавства приходять ціла плеяда дослідників, переважно випускників Київського університету, серед них слухачі «філологічного семінару» В. Перетца, а також продовжують свою наукову працю вчені старшого покоління на чолі з С. Єфремовим. У 1917 р. з Петрограда до Києва переїжджає частина української наукової інтелігенції, зокрема Г. Нарбут і П. Зайцев.

Попередниками УАН були Наукове товариство ім. Шевченка у Львові (НТШ) та Українське наукове товариство у Києві (УНТ). Фактично ці

громадські наукові об'єднання стояли за крок до формального перетворення в Українську академію наук, що відразу дало змогу вирішити проблему підготовлених наукових кадрів, більшість із яких тісно співпрацювали із згаданими організаціями. На початках УАН складалася лише зі трьох відділів, серед них й історико-філологічний, який очолив відомий історик Д. Багалій. Важливим також є й той факт, що серед її засновників були фахові філологи: А. Кримський, М. Петров, С. Смаль-Стоцький. Створення Української Академії Наук надало не лише офіційного статусу українському науковому літературознавству, а й певного спрямування щодо тих проблем, що поставали перед українською гуманітарною наукою того часу.

Те, що на діяльності УАН із самого початку лежав ідеологічний відтінок, свідчать хоча б спогади гетьмана П. Скоропадського, де він писав про залучення до роботи Академії наукових сил із Росії, окреслюючи їх так: «[...] декілька видатних і таких, що *підходять нам за своїми переконанням* (курсив наш – Л. Д.-Б.), працівників з числа людей науки і мистецтва» [376; 26 - 38]. Окрім того, гостро стояло питання легітимності національної мови, одного з найвагоміших, згідно із Е. Смітом [378], маркерів ідентичності. Це було, зокрема, пов'язано із традицією провадити дослідження російською мовою, що домінувала в академічному середовищі Наддніпрянської України. Завдання, яке тоді постало перед історико-філологічним відділом, було суголосне із часом та обставинами, а саме видання численних україномовних словників, довідників, енциклопедій. Видання словників було не випадковим, адже сам по собі будь-який словник є відображенням «мовної картини» певної культурної спільноти. Властиво завдання перших «академіків» полягало в активному реформуванні таких «карт», де б за українською мовою закріплювалася державницька національна ідентичність, згідно з якою і довкола якої мало б організовуватися суспільство нової держави та символічний культурний простір.

Водночас тривала активна робота над формуванням канонічних списків української літератури. Наростає нагальна необхідність підготовки до видання багатьох творів української літератури, з одного боку, тих, що були заборонені

до друку, з другого – тих, що під час публікації зазнали цензури. У 1918 р. бібліографами зареєстровано вихід у світ в Україні 1526 книжок, із них 1084 українською мовою, 386 російською, 56 іншими мовами [211; 79]. Це, своєю чергою, активізувало текстологічну роботу із вивчення рукописів текстових оригіналів. Якщо раніше такі були рідкістю<sup>60</sup>, то вже з 1917 р. стаємо свідками виходу значної кількості видань української літератури, що супроводжувалися додатковими науковими матеріалами (передмовами, примітками, післямовами, бібліографічними покажчиками творів та авторів).

Таке одночасне залучення українського літературознавства на всіх інституційних напрямках позначилося на його методологічному та ідейному наповненні. Переважання історичної, архівної й технічної роботи не давало змоги вповні розвиватися теоретичним дослідженням. Однак це не означає, що період активної державної розбудови не сприяв розвитку наукової літературної критики, представленій головню на сторінках тодішніх часописів «Наше минуле» (1918-1919) і «Книгар» (1918-1920), «ЛНВ».

Для українського літературознавства короткого періоду державності 1917-1919 рр. знаковою стає поява часопису «Наше минуле», який виходив протягом 1917-1919 р. у Києві за редакцією П. Зайцева. Позиція цього часопису близька до культурницького націоналізму. Журнал присвячував свої шпальти питанням історії, культури, літератури, мистецтва, особливу увагу приділяв проблемам шевченкознавства й публікації архівних матеріалів. Загалом увесь матеріал можна розділити на три напрями: громадський та політичний рух, українська література, мистецтво. На думку М. Зерова, у часописі, попри багатство порушуваних тем, можна виділити три-чотири основних фокуси: «Перший з них лежить в області нашої літератури й громадського життя 40-х рр., – це Кирило-Мефодіївське братство; другий – в обсягу недавньої нашої літописі –

---

<sup>60</sup> Як приклад, у 1907 р. В. Доманицький виконав історичну роботу в галузі становлення української текстології, видавши ґрунтовний *Критичний розслід над текстом «Кобзаря» Т. Шевченка* (1906), який досі не втратив свого джерелознавчого значення.

український рух в часи війни і галицька руїна; третій – в царині старого нашого мистецтва XVII і XVIII в.» [188; 280-281].

Свій вихід журнал супроводжував деклараціями на кшталт: «[...] наше призначення показувати своєрідність народних традицій в письменстві, культурі й мистецтві», означував себе як «часопис широкого вжитку й науково-популярного характеру». Серед дописувачів «Нашого минулого» як професори, так і нове покоління літературознавців: Д. Багалій, С. Єфремов, І. Айзеншток, Д. Дорошенко, П. Зайцев, В. Міяковський, М. Плевако П. Стебницький. Надзвичайно промовистою щодо ідейного спрямування журналу є його обкладинка, виготовлена Г. Нарбутом. У центрі – заможний реєстровий козак, позаду якого, з одного боку, спудеї та будівля Києво-Могилянської академії, з другого – герб Івана Мазепи. Також впадає в око шрифт, використаний Г. Нарбутом, що його свого часу графік спеціально розробив для українського герба та грошей. Як слушно зазначає В. Панченко, ця обкладинка спаювала в єдине ціле ідею української державності від І. Мазепи до П. Скоропадського: «Наше минуле», яке представив художник, залишало відчуття потуги й певності нації, причому – не тільки мілітарної, а й інтелектуальної, культурної центральним концептом часопису виступає ідея «традиції» [320; 146-147].

Частково лінію «Нашого минулого» продовжив критико-бібліографічний журнал «Книгар. Часопис українського письменства» (або, як ще його називали, «Літопис українського письменства»), що виходив двічі на місяць протягом 1917-1918 рр. за ініціативи видавництва «Час» і був присвячений висвітленню видавничої справи в молодій українській державі. Матеріали поділені на багато розділів, складаються з рецензій на книжки із різних галузей українського життя. Щоправда, у кожному номері також вміщені одна-дві статті теоретико-аналітичного характеру. «Книгар» надав свої шпальти представникам різних естетичних таборів. Так, одними з чільних критиків часопису були С. Єфремов, П. Зайцев, М. Зеров (він же редактор протягом 1918-1920 рр.), П. Богацький, О. Дорошкевич, А. Лобода, О. Лотоцький,

А. Ніковський, М. Садовський, П. Филипович. Довкола журналу гуртуються майбутні неокласики. Журнал стає сполучною ланкою між «критиками-модерністами» довоєнного періоду, зокрема авторами «Української хати», та нового часу.

Якщо говорити загалом про обличчя «Книгаря», то спочатку варто зазначити його динамізм, універсальність, прагнення до фіксації того нового, модерного, що виникало в Україні по обидва боки Збруча. «Книгар» був не лише часописом якогось одного «табору», радше навпаки – прагнув стати спільною трибуною для різних ідейно-естетично зорієнтованих сил, що працювали у площині національної культури. Варто відзначити, що особлива його заслуга полягає у тому, що на його сторінках з'являється феномен живої, актуальної, динамічної критики, опертої не на певні ідеологічні, а на естетично-наукові принципи. Такий підхід дав можливість оприятити цілу низку молодих літературних імен, які згодом стануть помітними постатями літературознавчого дискурсу першої половини 20-х рр. ХХ ст.

Часопис розпочинає дискусію щодо переосмислення літературного канону, і зокрема творчості Тараса Шевченка. У «Книгарі» чи не вперше помічаємо погляд на Т. Шевченка не як на певний культ нації, а як на «живу» людину. Під таким ракурсом написана стаття-рецензія А. Ніковського на книжку П. Богацького «Т.Г. Шевченко. В.Н. Репніна» (1916), в якій рецензент подає нові, цікаві факти до біографії Т. Шевченка. У 3-му числі «Книгаря» за 1917 р. розміщена ще одна стаття А. Ніковського «Бібліотека Т. Шевченка», у якій автор ставить собі за мету зруйнувати поширений «старими» українофілами міф про малограмотність Т. Шевченка, якому лише «чудесна інтуїція» підказувала сюжети і фабули для поезій та картин. Автор робить це за допомогою, з одного боку, аналізу мови Т. Шевченка, а з другого – його бібліотеки [308; 56-59]. Також на сторінках «Книгаря», чи не вперше в новій Україні, порушено питання фахового вивчення творчості Т. Шевченка: «Наука

– шевченкознавства – ще чужа нам, – зазначає П. Богацький, – а брак в ній відчувається у великій мірі. І в наші часи дійсного політичного будування треба було би, може, навіть законодавчою дорогою заснувати наукову інституцію, що мала б своїм завданням вивчення Т. Шевченка в цілому [56; 404].

Коли аналізувати розвиток українського літературознавства у контексті національного відродження часу першої незалежності, то видимим стає той факт, що обидва його дискурси – і традиціоналістський, що вже сягнув своєї канонічності, і модерний, який лише народжувався – були спрямовані на розгортання державницької парадигми національної науки. Ще не фіксуємо чіткої теоретико-методологічної розбіжності між ними, оскільки соціокультурні практики обох дискурсів того періоду були назагал просвітницькими. Українському літературознавству, разом із іншими гуманітарними науками, у ті роки випала доля праці над пришвидшеною модернізацією української спільноти, що була можливою не стільки через науково-дослідницькі, скільки освітні практики. Українська мова стає офіційною мовою академічної науки. Водночас розпочинається перегляд / перечитування української класики з погляду її інклюзивної ідентичності – вписування у загальносвітові культурні тенденції.

З початком утвердження радянської влади й формальним створенням української держави та усіх необхідних культурних інституцій, шляхи традиціоналістського і модерного дискурсів українського літературознавства розходяться, щоб наприкінці 1920-х знову зійтися в обороні національної культури.

#### **2.4. Перше покоління фахових філологів.**

Поширення академічних та видавничих практик у період першої української незалежності 1917-1919 рр. сформувало запит на значну кількість

українських філологів-літературознавців. Наприкінці 10-х рр. ХХ ст. в українське літературознавство проходить ціла плеяда молодих людей, які здобули фахову філологічну освіту, засвоїли розрізнені напрацювання попередників (М. Возняка, М. Дашкевича, А. Лободи, О. Огоновського, В. Перетца, С. Смаль-Стоцького, К. Студинського, І. Франка, В. Щурата), мали вже чітко визначений предмет наукового дослідження, можливості для вільного вивчення української літератури українською мовою, доступ до архівних джерел. З огляду на спільний життєвий досвід, культурний світогляд, систему цінностей, фаховий підхід до студій над літературою об'єднуємо цих вчених-філологів у явище покоління.

Вперше на зв'язок історії та покоління вказав Х. Ортега - і- Гассет, зазначивши, що «усвідомити себе спадкоємцем – означає віднайти історичну свідомість» [556; 43]. Цю тезу польська дослідниця А. Камінська використовує як підґрунтя для розбудови теорії соціокультурного покоління. У концепції вченої поколінням є: «[...] група осіб, народжених приблизно в один час, і які мають спільний історичний досвід. На підставі таких схожих, унікальних досвідів представники покоління демонструють певну подібність у способі діяльності й ідеології, що відрізняє їх від попередників» [540]. Однак щодо літературного процесу і пов'язаних із ним практик, то тут найбільш адекватним є поняття «культурного покоління», яке М. Волліс визначає як: «[...] покоління однолітків із більш-менш визначеним культурним обличчям, що складається зі спільних інтересів, прагнень, ідеалів, критеріїв оцінки і загального способу життя» [580; 327].

Слід зазначити, що дослідники феномену культурного покоління особливо наголошують на важливості спільного історичного досвіду, оскільки він базується на суто індивідуальних, психологічних процесах, часто травмах, об'єднує людей спільною пам'яттю: «Великий духовний шок, що припадає на роки юності, стає спільним надбанням молодих, – твердить польський дослідник К. Вика, – системою збуджень/стимулів, на яку молодь реагує

найбільш яскраво, роблячи з цих стимулів той момент, який відрізняє молодих від тих, хто (через різницю у віці) не пережили шок такою ж мірою, і для яких він не став вирішальним» [593; 50]. Цей культурний шок найбільше вражає молоду людину, яка ще здатна реагувати на загальні історичні катаклізми власною історією. К. Вика також наголошує й на такому соціокультурному чиннику як спільні економічні та культурні умов дитинства йа дорослішання представників одного покоління [593; 51]. Про важливість поєднання історичного й соціокультурного досвідів для формування культурного покоління пишуть і німецькі дослідники Р. Бонзак і Б. Шеффер, зазначаючи, що: «[...] лише на підставі спільності біографічних спогадів, безпосередньо опертих на практики досвіду, може виникнути «безпосереднє порозуміння» поміж членами певного покоління» [500; 135].

Говорячи про нове покоління українських літературознавців у парадигмі національної культури, спираємося на розуміння феномену покоління як соціокультурного явища. Серед значущих чинників, що єднали між собою представників цього покоління, можна виокремити такі: 1) однакові приблизно вік й і умови формування; 2) фахова, переважно історико-філологічна, освіта; 3) спільний часовий період формування їхнього людського, національного та наукового світоглядів; 4) спільність географічно та «духовно» культурного простору; 5) подібність процесів національної, культурної й мовної самоідентифікацій, тобто самовизначення щодо певної історико-культурної традиції; 6) спільність духовно-культурних авторитетів. Більшість із них також проходила приблизно однакові етапи фахової та соціальної еволюції: навчання в університеті, перші публікації в «Українській хаті», «Книгарі», «Україні», «ЛНВ», «Нашому минулому», викладання, громадська позиція щодо двох хвиль літературних дискусій, репресії або еміграція тощо. Доля більшості з них склалася доволі трагічно. Однак, незаперечним залишається той факт, що це було найяскравіше покоління українських літературознавців, які докорінно змінили обличчя національної філології.



Цікаво, що це наукове покоління не мало поколіннєвого конфлікту з попередниками. На думку А. Камінської, одна з головних причин наявності такого конфлікту – це маніфестація необхідності змін. Молодше покоління бунтує проти поглядів «старших», проти форм їхньої вразливості й творчої активності [540]. Трактуювання наступного покоління як такого, що піддає ревізії попередню культурну традицію, притаманне для культур «гарячого» типу. Як слушно зазначає Б. Єрасов, модернізація – це також «виклик», на який кожне суспільство дає власну «відповідь» згідно з принципами, структурами і символами, закладеними у його спадщину протягом довшого часу історичного розвитку [470; 10]. Для українського ж суспільства культури «холодного» типу поколіннєвий конфлікт відсутній через, з одного боку, домінуючий принцип культурної спадковості, а з другого – страх втрати національної й культурної ідентичності, пошуки якої були підґрунтям культурного й політичного змагань. Реляції між поколіннями вибудовувалися переважно не як критика поглядів, ідей чи концепцій попередників, а як продовження попередньої традиції. Г. П'єре описує такий спосіб комунікації між поколіннями, як «плідне порозуміння, що веде до спільних цілей», коли одне покоління лише відкриває якісь нові ідейні послання чи нові мистецькі форми та переказує їх другій, інколи третій генерації, які поглиблюють її та переформатовують у свій спосіб [558; 15].

Гадаємо, що саме ця ситуація була притаманна українському літературознавству першої третини ХХ ст. У той період маємо численні приклади співпраці старшого та молодшого поколінь науковців, як, наприклад, професорів В. Перетца й А. Лободи та їхніх студентів щодо «семінару російської словесності», М. Грушевського та М. Зерова щодо «ЛНВ», С. Єфремова та П. Зайцева щодо «Нашого минулого», численні публікації дописів старшого покоління на сторінках «Книгаря», який повністю формував М. Зеров тощо. Звичайно, така «ідилія співіснування» не поширювалася, скажімо, на вибір наукових методів чи напрямів, часто бачимо взаємокритику

один одних та відкидання авторитетів<sup>61</sup>. Проблеми і завдання, які ставило перед собою перше покоління українських фахових літературознавців, відповідали тій добі, в яку їм довелося входити в український науковий простір. Цей прихід був позначений численними дискусіями щодо вже, здавалося б, усталених понять українського літературознавства. Так, наново було порушено питання сутності національної літератури, завдань та методу історії літератури, ієрархії національного канону, методів досліджень матеріалу та впровадження його у національну школу. Підлягали ревізії й суто теоретичні питання – художньої форми, проблема читача, літературної рецепції, національного художнього стилю, художньої естетики, взаємозв'язків національної культури та літератури тощо. Багато в чому молодим літературознавцям доводилося протистояти напрацюванням культурно-історичної школи (зокрема С. Єфремова), а перед представниками останньої постало завдання ревізії власного методу та пошуків нового розуміння понять «історії» і «культури», побудови нових схем стосунків між цими поняттями і літературою.

Водночас виклики, які постали перед українськими літературознавцями першої третини ХХ ст., були інспіровані проблемою подолання чергового розриву в національній культурній традиції. Він був спричинений, з одного боку, Першою світовою війною, а з другого – загальною зміною естетичної й наукової парадигми. Перед науковцями стояло завдання не лише подальшої розбудови наукового знання, а й відновлення й збереження того, що опинилося під загрозою історичної втрати. Зміна соціального обличчя та функцій українського літературознавства призвела до цілісного переформатування філологічного простору, його завдань, цілей та методів наукового дослідження,

---

<sup>61</sup> Варто також згадати й статтю М. Євшана *Боротьба генерацій та українська література* (1911), в якій автор вважає боротьбу генерації підставою поступу. Що ж до української ситуації, він зазначає прихований характер такої боротьби, певну «неширість»: «У нас ніхто не знав, – пише М. Євшан, – не чув в собі бодай інстинктивного *свого* права взяти самому кермо життя з німечних, хоч і досвідчених рук батька, боявся повернути струю життєву в свій бік. У нас занадто все було залежне від правил доброго тону, ніхто ніколи не підносив безумного клича, бо його зараз зацитькували і грозили щоб не профанував національних святощів» [157; 48].

сприяла подальшому розвитку дисципліни, її інтелектуальних практик, розгортання модерної парадигми літературних студій.

## 2.5. Соціокультурний простір учених-неокласиків.

Серед багатьох факторів, що впливали на формування культурної парадигми українського літературознавства 1917 – початку 1920-х рр., як один із вагомих, варто виділити завершення модернізації вторинного типу наслідком якої є здобуття державної незалежності. Це означає, що розвиток суспільства вже не відбувається внаслідок рефлексії на зовнішні виклики, модернізація набуває органічного характеру. Важливим у момент зміни типу модернізації є наявність спільнот, зорієнтованих на тип органічної модернізації.

Про наявність таких спільнот свідчить культурний дискурс, що був сформований ще напередодні Першої світової війни часописом модерного спрямування «Українська хата» і розгорнувся в колах київських інтелектуалів у повоєнні часи короткої української державності. Роль «Української хати» у становленні нової культурної свідомості українського суспільства є фундаментальною. Критики часопису пропонували власну альтернативу переходу національної культури від вторинного до органічного типу модернізації з наголосом на тотальному оновленні літератури, мови, культури, ідеології, нації. Те, що С. Павличко, аналізуючи ідеал модерної української культури М. Євшана, називає «химерним гібридом модернізму й націоналізму» [315; 140], насправді було виявом органічної модернізації суспільства, в якій і політиці, і мистецтву однаково була притаманна державницька ідеологія<sup>62</sup>.

Критика регіоналізму у хатян була тісно переплетена з критикою народництва, а точніше – ідеології українофільства. Коли М. Євшан стверджує, що «[...] українська культура мусить бути національна, мусить вийти з глибини народної душі, але вона не може бути українофільська» [158; 183], то він не

<sup>62</sup> Зрештою, С. Павличко також вказує на те, що за часів «Української хати» поняття модернізму не в останню чергу містило політичні й ідейні аспекти. [315; 159].

лише здійснює підміну утилітарних естетик, як це припускає С. Павличко [315; 146], а пропонує цілком інше прочитання модернізму, передовсім як національного оновлення. Не можна не погодитися із твердженням С. Павличко про те, що поява «Української хати» засвідчила поглиблення і змушнення культурного діалогу в суспільстві [315; 130]. Саме Культура з великої букви у значенні неперехідних універсальних цінностей, стає тим фокусом, у якому формувався світогляд кола інтелектуалів цього часопису.

Культурницький дискурс «Української хати», центральними принципами якого були ідея культури як універсальної цінності, модерна нація, критика регіоналізму та українофільства, цінності аристократичної складової української історії, зрештою, переосмислення української історії через призму окремих особистостей, а не лише через демократизм широких мас, – став ідеологічним підґрунтям покоління інтелектуалів, що розпочинало свою діяльність, спершу у складних умовах української державності 1917-19 рр., а згодом у середовищі радянської України. Це було коло «культурних маргіналів», опозиційний культурний дискурс щодо тодішнього київського середовища, яке, за висловом П. Богацького, майже усе було «під п'ятою «Ради» і дивилося на світ через окуляри Єфремова»<sup>63</sup>.

У цьому випадку термін «маргінальний» слід розуміти з погляду теорії маргінальності Р. Е Парка, який визначає «маргінала» як людину «змішаної крові», «людину на межі двох культур»: «Маргінальна людина – це такий соціальний тип, який з'являється у тому місці і в той час, де й коли з конфлікту рас і культур народжуються нові суспільства, народи і культури» [323; 237, 240]. Говорячи про маргінальність у контексті аналізованого історичного періоду (перша третина ХХ ст.), маємо на увазі і неокласичний дискурс, представники якого опиняються поза межами офіційного (на маргінесах) культурного дискурсу, і проявляють риси культурної меншості.

<sup>63</sup> Автор також відмічає у зв'язку з тиском народницької ідеології такий цікавий факт, що навіть М. Зеров, який завжди був дуже незалежний, у своїх поглядах не хотів одержувати часопис на квартиру, а щомісяця приходив купувати його під псевдонімом «Никодим». [58; 18-19].

Характеризуючи такі спільноти, Р. Парк також зазначає, що на тлі свого культурного середовища такі особистості неминуче стають індивідами зі значно ширшим світоглядом, гострішим інтелектом, більше відстороненими та раціональними поглядами. «Маргінальна людина – завжди більше цивілізована», – стверджує вчений [323; 249].

Центральним поняттям, довкола якого розбудовувався інтелектуальний простір цих людей, було «Культура». Саме у ній вони знаходили і свій прихисток у часи історичних катаклізмів, і свою нову батьківщину, втративши попередню як Російську державу, не здобувши уявної – незалежної України, і не прийнявши нової – радянської дійсності. Саме вони становили осердя тієї культурної парадигми, яка у пошуках «цивілізованого світу» намагалася розірвати зв'язки з традиційною культурною парадигмою, і водночас прагнули запропонувати власний варіант модерної парадигми, в основі якої ідея повернення до класичної освіти та універсальних морально-естетичних цінностей. Це були ті високоінтелектуальні, головню київські кола, у середовищі яких виникає спільний ідейний комплекс за часів національно-визвольних змагань [137; 90]. Серед його основних ознак – орієнтація на європейські та національні духовні джерела, що пов'язувалися з цінностями класичних надбань культури, критика культурного регіоналізму та примітивізації мистецтва, державоорієнтованість, ідея свободи творчості, історичний ревізіонізм, пов'язаний з переглядом ролі особистості, національного та класового чинника в історичних процесах, ідея етичного раціоналізму.

Культурний світогляд цих кіл був спрямований на перегляд народницької концепції демократичної літератури<sup>64</sup>. Альтернативною пропозицією, яку вони обстоювали, було звернення до високої культури доби національної реформації

---

<sup>64</sup> В. Петров наводить трактування неокласиками модернізму як способу розриву з народницькою концепцією української літератури як «мужицькою»: «Регіоналізмові народників і модерністів «неокласики» протиставляють вимогу літератури «великого стилю», літератури, яка воліє бути не провінційним відгомном російської або європейської, а посісти рівноправне місце в колі світових літератур» [334; 189].

та становлення української держави часів Гетьманщини. Орієнтацію на соціокультурні й естетичні форми доби першого українського відродження XVII ст., часу формування української самосвідомості та ідентичності, можна вважати виразною особливістю світогляду інтелектуалів цього культурного дискурсу. Представники неокласичного світогляду розглядали цей період як класичний для національної держави й культури. Зрештою, історичні обставини й умови проголошення української незалежності 1917-1919 рр. та процеси, що її супроводжували, були схожими з аналогічними процесами доби першого національного відродження XVII ст.

Важливу роль у формуванні українського неокласичного дискурсу відіграв і процес урбанізації. У культурно-соціальному контексті України початку XX ст. урбанізація (а точніше – колонізація неукраїнських міст українцями) йшла поруч із процесами індустріалізації, українізації та державотворення. Поява українського міста де-факто, а не лише де-юре, була важливим фактором загального становлення держави та національної культури. Важко не погодитися з Ю. Островським, який вказував на важливість концепту міста та його зв'язків із рецепцією культури українського бароко у світогляді неокласиків. Вчений проводить аналогії між початком XX ст. зі схожими процесами у XVII ст.: «[...] український дух відродження, виникає, коли формується ця міська культура. Власне, і відродження, тобто ренесанс, в Україні виявився саме в українському бароко. Саме тоді він знаходив свою, сказати б, академічну форму. Урбанізація стане фактом культуротворення. [...]» [цит. за: 368; 162]. Захоплення тодішнього українського освіченого культурного середовища часом українського бароко йшло паралельно із процесом становлення українського міста української держави, яка шукала у своєму культурно-історичному минулому точки для опори державницької традиції.

Як соціальний феномен неокласичний дискурс переважно був презентований інтелектуальною елітою, більшість представників якої мала класичну освіту. За соціальним походженням дуже часто це були українські

дворяни-аристократи, у більшості своїй вихідці зі старих козацьких родів, а за національним – вихідці із багатонаціональних родин. На сьогодні можемо припускати існування трьох соціальних площин, у просторі яких кристалізувалися ідеї українського неокласичного дискурсу: 1) Всеукраїнську академію наук, зокрема історико-філологічний відділ, на чолі якого стояв С. Єфремов; 2) інтелектуальне коло Нарбута-Модзолевського; 3) «хата / салон» Б. Якубського. Сполучною ланкою поміж усіма цими площинами виступає постать історика літератури та текстолога П. Зайцева. Саме він, повернувшись із Петрограда в Україну, розпочинає активну діяльність спільно з ВУАН. Готує видання історико-літературних пам'яток, до якого залучає й багатьох інших науковців-киян, вводить їх у мистецтвознавче коло Г. Нарбута, які згодом створюють власний «інтелектуальний салон» на квартирі Б. Якубського [283; 202-227].

Якщо спробувати бодай символічно окреслити ці площини, то можна це зробити так: ВУАН символізувала ідею народницької традиції традиціоналістського літературознавства. Саме в межах історико-філологічного відділу була створена згадувана вже «Постійна комісія для видавання пам'яток новітнього письменства», якою керував академік С. Єфремов, й куди, серед інших, входили П. Зайцев, М. Зеров, М. Плевако. Через процедуру відбору текстів до публікації вони формували академічний канон новітньої української літератури. Коло Г. Нарбута<sup>65</sup>, що мало певний аристократичний характер, було естетичним майданчиком, на якому зішлись цінності «українського бароко» з естетикою «російського акмеїзму». І, врешті, «хата» Б. Якубського, де велися дискусії про подальші шляхи національного мистецтва, зокрема літератури, про нові форми для опису реалій нового життя, культивувалася ідея цінності культури і

---

<sup>65</sup> Р. Мовчан схильна розглядати коло Г. Нарбута як одне з основних джерел формування неокласичної культурної свідомості у Києві наприкінці 1910-х рр., а також світогляду очільника неокласиків М. Зерова [288; 22-25].

держави<sup>66</sup>. Як зазначає В. Панченко: «[...] будинок Модзалевського-Нарбута і «хата» Бориса Якубського нагадували «сполучені посудини». Там і там у 1918-1919 роках збиралися однодумці, які разом утворювали певну спільноту, товариство, друзів, – проте аж ніяк не організацію з естетичною «платформою» і «статутом» [320; 152]<sup>67</sup>. На перехресті цих трьох площин, де перетиналися історичний і модерний світогляди, народжувався дискурс українського неокласицизму. Це був той «потужний струмінь», який відлунював практично в усіх культурно-освічених колах того часу. І що найголовніше, цей дискурс був орієнтований на нову українську державу і національну культуру.

З приходом радянської влади у Центральну Україну ситуація кардинально змінюється. Культурна політика коренізації, проголошена XII з'їздом РКП у квітні 1923 р., знову повернула українську наукову спільноту до вторинного типу модернізації. Партійна політика в Україні початку 20 - х рр. XX ст. хоч і демонструвала боротьбу з російським шовінізмом, однак, насправді, підтримувала асиміляторські тенденції. Лише загострення внутрішніх протистоянь у середовищі більшовиків, які цілком могли закінчитися відокремленням Української республіки від радянської держави, змусило Л. Троцького проголосити у 1924 р. початок політики українізації [460; 34 - 35].

Це був процес побудови нової політичної ієрархії у межах радянської держави, зокрема підпорядкування республіканських структур структурам російського центру [474; 7-8]. Політика коренізації, відома в українській історії також як «українізація», виявилася способом утримування центром процесів національного відродження колишньої периферії Російської імперії [474; 17].

<sup>66</sup> Згадуючи зустрічі на квартирі Б. Якубського, один з її учасників, Г. Костюк, писав: «То були розбурхані революцією роки. Ми сприймали революцію з вірою в нові горизонти. Ми не були практиками революції. Ми вірили в свободу, розум, мистецтво, науку. Український аспект революції був для нас відкриттям. Ми всім своїм еством ввійшли в новий духовний світ. Ми відчували, що тут треба все поглибити й удосконалити. А шлях до цього – творчі зустрічі, дискусії, теоретичне осмислення і поступове піднесення обраного фаху все на вищий рівень» [228; 152].

<sup>67</sup> Зрештою на думці про те, що українські «неокласики» не вичерпувалися лише «канонізованими» п'ятьма постатями, неодноразово наголошував й чільний представник цього дискурсу, – М. Зеров, зазначаючи: «Ядром групи є кілька поетів, але до нас пристають кілька істориків літератури з професорських аспірантів, кілька критиків і один початкуючий прозаїк. З симпатичними елементами нас можна нарахувати чоловік 12» [188; 1051]. До кола неокласиків М. Москаленко пропонує зараховувати ще й В. Свідзинського, М. Бажана та Є. Плужника. [188; 1252].



Розкриваючи таку радикальну й, здавалося б, позитивну політику більшовиків, Т. Мартін вказує на основні причини її запровадження. Зокрема, це було протистояння більшовицької ідеології достатньо розвинутому й міцному українському й польському націоналізмові, який проник навіть у лави більшовиків. Проголошуючи підтримку політики національного самовизначення, більшовики запропонували українським масам альтернативний варіант націоналізму, який передбачав за збереженням національної форми впровадження ідей російського шовінізму [549; 3-4].

Позитивні наслідки цієї політики для української спільноти у процесах національного політичного та культурного відродження, поширенні культури і науки, формуванні нових національних кадрів. Найбільше ці процеси позначилися на розбудові національних культурних інституцій (школи, бібліотеки, музеї, вищі навчальні заклади) та закріпленні державного статусу за українською мовою, що, своєю чергою, сприяло інтенсивному розвитку національної літератури, а ширше – національної свідомості. Позиції традиціоналістського і модерного дискурсів літературознавства також зазнають змін. Традиціоналістський дискурс зближується з марксистським через схоже трактування ролі мистецтва у суспільстві. Натомість неокласичний дискурс ще більше усувається на культурні маргінеси. Його представників критикують і марксистки, як класово ворожих, і народники, як космополітів через позиціонування останніх у модерній культурній парадигмі. Водночас нове переструктурування радянської держави знову повертає українську інтелектуальну спільноту у ситуацію вторинної модернізації, підпорядковує соціокультурні та інтелектуальні практики офіційному центру.

## **Висновки до розділу 2:**

Становлення українського літературознавства як наукової дисципліни відбувалося паралельно з процесами націо- та державотворення українського суспільства. Точкою появи офіційного українського літературознавства

вважаємо вихід праць М. Дашкевича «Отзыв о сочинении г. Петрова «Очерки из истории украинской литературы XIX столетия» (1885) та О. Огоновського «Історія літератури руської» (1889). Перша праця виникає у парадигмі російського літературознавства як контрдіалог щодо офіційних поглядів на історію та українську літературну традицію. Друга – ознаменувала появу альтернативного дискурсу, де розгляд історії української літератури відбувається незалежно від історії російської літератури.

Обидві праці – літературні історіографії, започатковують низку наукових дискусій з приводу питань актуальних для багатьох тогочасних національних філологій, а саме: що конкретно слід розуміти під літературою і національною традиціями, яка природа зв'язків кожної окремої національної літератури з іншими літературами, у чому полягає методологічна різниця між історією літератури і літературною науковою критикою. Більшість цих дискусій були зумовлені розгортанням в європейському культурному просторі теорії й естетики модернізму і зміною наукової парадигми. Розпочинався процес трансформації традиціоналістського дискурсу літературознавства у модерне, ознаками якого була зміна трактування літератури як центрального об'єкта наукового дослідження. Відбувається розходження літературознавства та історії натомість відбувається його зближення із філософією та психологією. Виникають передумови для появи теорії літератури у її початковому вигляді – наукової літературної критики. Значну роль у процесі трансформації українського літературознавства у фахову дисципліну відіграли історико-теоретичні погляди та інтелектуальні практики І. Франка та В. Перетца.

Перехід українського літературознавства від традиційної до модерної культурної парадигми на своїх початках був доволі складним і ресурсно обмеженим. З проголошенням першої української незалежності такий стан речей кардинально змінюється. Українське літературознавство стає центральним дискурсом державної науки, розширюються його академічні та інституційні можливості. Зважаючи на значну кількість завдань, що не були вирішені на попередніх етапах існування українського літературознавства,

більшість інтелектуальних та соціокультурних практик зосереджені на подоланні цих прогалин. На перше місце наукових студій виходили не стільки історія літератури чи наукова критика, скільки текстологічна робота, пов'язана з поверненням заборонених текстів, публікацією невиданого, – загалом із формуванням національного корпусу літератури.

Цей період співіснування традиціоналістського й модерного дискурсів літературознавства характеризує спільна праця над витворенням символічного простору національної культури нової держави. Розпочинається активна розбудова літературознавчих інституцій: Української академії наук, кафедр національної літератури, наукових відділів, з'являються фахові літературознавчі видання. На їхніх сторінках літературознавці друкували матеріали присвячені вивченню тяглості національної традиції, ревізії попередніх ідейно-естетичних поглядів, дискусії з приводу завдань українського літературознавства. Українські літературні студії цього періоду позначені процесами внутрішніх трансформацій, суть яких у зміні їх соціального статусу – від периферійних до центральних, та методологічної зорієнтованості – від філософсько-позитивістичних до модерно-формалістичних.

Одним із знаків нового українського літературознавства є поява неокласичного культурного дискурсу. В Україну неокласичний дискурс літературознавства приходить передовсім як складова модерного літературознавства. Його представники, здебільшого науково сформовані у контексті ще в межах традиціоналістського літературознавства й за своєю головною спеціалізацією є істориками літератури чи філологами-класиками, провадили подальші наукові пошуки вже у контексті модернізації національної гуманітарної науки.

Вагому роль у цьому процесі відіграло перше покоління фахових філологів, об'єднаних спільним історичним і культурним досвідом, системою цінностей та світоглядом. Їхня діяльність започатковувала новий етап в історії українського літературознавства, вільного від політичних змагань, ідеологічних

контекстів, відкритого до свободи наукової думки. Фахова освіта, знання іноземних мов та належність до іншої естетичної свідомості відкривала перед ними можливості для розвитку національної науки у системі модерної парадигми.

## РОЗДІЛ 3

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДґРУНТЯ НЕОКЛАСИЧНОГО ДИСКУРСУ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА.

#### **3.1. Історико-літературознавчий контекст функціонування неокласичного дискурсу українського літературознавства.**

У західній науковій парадигмі процес зміни методологічних підходів внаслідок антипозитивістичного зламу набирав обертів уже з перших років ХХ ст. Згадуючи свою поїздку 1912-13 рр. до Німеччини, В. Жирмунський зазначав, що тамтешні молоді філологи були розчаровані університетськими навчальними програмами. Відтак: «[...] вони шукали натхнення у філософів, що займалися питаннями межовими поміж філософією та поезією, зокрема питаннями естетики, як Фолькельт, Зіммель, особливо Дільтей; вони цікавилися разом із істориками культури, як Лампрехт (чи в новішому часі Шпенглер, Вельфлін), проблемами морфології культури, для якої художні стилі звично застосовувалися як показовий матеріал; вони навчалися у істориків образотворчих мистецтв, що висовували вивчення типології художніх стилів, як Вельфлін, Ворінгер та ін., а в найновіший час у лінгвістів, як Фослер, які шукали оновлення традиційної історичної граматики шляхом зближення з естетикою художнього слова» [170; 106-107].

В Україну ж до 1917 р. відголоски новітніх наукових зацікавлень доходили радше спорадично, переважно у вигляді наукових перекладів, почасти оригіналів, публічних лекцій тощо. Проте саме з кризою традиціоналістського дискурсу на перший план виходить потреба естетико-теоретичного оновлення національного літературознавства. Для українського літературознавства надходив час переходу від систематизації знань до їхнього дослідження. Як зазначає Г. Костюк, «починаючи з 1923 р., проблеми теорії й методології

вивчення літератури займають поважне місце в українському літературознавстві, а проблеми змісту й форми, формалізму й соціологізму в літературі стають «бойовою темою» десь до кінця 1926 р.» [229; 207]. Схоже твердження знаходимо і в Д. Чижевського: «Не без впливу новітньої європейської науки та російського т. зв. «формалізму» (В. Шкловський та інші) почалося дослідження з формального погляду літературних творів української літератури. М. Зеров, П. Филипович, В. Петров, Б. Якубський, Б. Навроцький та інші – дали низку монографій та синтетичних праць, що в них подано розгляд не лише змісту, а й форми творів, головне нової української літератури» [447; 9].

Одна з перших помітних теоретичних праць модерного літературознавства – книжка Б. Якубського «Наука віршування» (1922). У її основі курс лекцій, прочитаний автором 1920 - 1921 рр., яким передував дванадцятирічний досвід праці над вивченням теорії віршування. У цій праці автор піднімає питання важливості форми у мистецтві віршування, адже: «Справжня поезія є гармонійне, неподільне з'єднання високо-гарного змісту й високо-гарної форми» [479; 2]. Особливого значення набуває навчання віршової техніки. Книжка Б. Якубського є першою в українському літературознавстві історією віршованих форм і водночас підручником поетичної техніки. Примітно, що подаючи зразки різних поетичних форм та прийомів, автор переважно наводить приклади з української поезії, апелюючи до творчості І. Франка, Лесі Українки, В. Самійленка, М. Рильського та ін. Натомість модерну парадигму в галузі історії літератури відкриває праця М. Зерова «Нове українське письменство» (1923). У ній вчений пропонує естетичний підхід до вивчення історії літератури з погляду зміни стилю, розглядає її як певне циркулювання різних естетичних ідеологій та літературних форм, які розвиваються по чергово.

Ці дві постаті, Б. Якубського та М. Зерова, виокремлюють і започатковують власною науковою спадщиною два основні напрями модерного українського літературознавства: Б. Якубський – теорію літератури, М. Зеров – історію літератури. Їхні праці викликали дискусії щодо шляхів тогочасного

українського літературознавства, зокрема довкола центрального поняття модерної парадигми – форми. І хоч П. Филипович стверджує, що «[...]захоплення чистим «формалізмом» та ізоляції літератури від соціальних процесів на Україні не спостерігалось», «наслідувачів Шкловського не знаходилося» [413]<sup>68</sup>, це було трохи не так. В огляді української літератури за 1923 р. М. Зеров серед головних тенденцій визначає саме війну між змістовиками та формалістами – партизанами двох різних методів вивчення літератури [188; 355].

Парадоксально, однак дискусії довкола змісту й форми не були частиною академічного літературознавства 20-х рр. ХХ ст., головні здобутки якого на той час доволі ґрунтовно виклав П. Филипович в огляді «Українське літературознавство за 10 років революції». Вчений відзначив кілька основних тенденцій тодішніх академічних студій: 1) увага фахівців більше була зосереджена на історико-літературних дослідженнях, а не на теоретико-методологічних (головно розробляється соціологічний метод, відбувається повернення до історично-порівняльних студій та частково перероблення праць О. Потебні; 2) тривала текстологічна робота (перевидання, бібліографії, бібліографічні покажчики, друк архівних матеріалів); 3) дослідження нової літератури (друга половина ХІХ ст. – початок ХХ ст.) переважали над дослідженнями давньої літератури.

Водночас П. Филипович зазначає, що значна кількість досліджень була викликана потребами шкільної освіти, самоосвіти та українізації. Як наслідок, робота академічних літературознавців проходила у руслі просвітництва та підготовки освітніх матеріалів (підручники, енциклопедії, словники, курси лекцій, історичні огляди). Брак фахівців змушував братися за цю роботу не лише педагогів, а й науковців-літературознавців. Особливістю цих практик була не лише присутність дидактики, а й орієнтація на широке коло читачів, часто нефахівців, що змушувало авторів обмежувати науково-дослідне

---

<sup>68</sup> Виправданням цієї тези може бути лише те, що на 1928 р. припадає розквіт розгрому російських формалістів як «ворожих елементів» радянською марксистською критикою [266; 258].

наповнення цих матеріалів. Хоча важливим також було вироблення принципів для створення концептуально нових підручників з літературознавства<sup>69</sup>.

Значною була робота академічних літературознавців у галузі текстологічних праць. Увага дослідників звернена як до самих літературних текстів, так і до літератури факту (документи, біографічні відомості, щоденники, листи). І. Айзеншток у статті «Изучение новой украинской литературы» (1922) зазначає: «[...] всюди при вивченні нової української літератури наштовхуєшся або на майже повну відсутність фактів і свідчень, або на шаблон, значною мірою застарілий та ветхий. [...] Необхідно активно взятися за дійсне, теперішнє й справжнє вивчення нової української літератури, – це повинно бути однією із задач, яку ставить нам сучасність» [5; 140]. Так само, аналізуючи стан українського наукового та художнього слова за 1922 р., М. Зеров вказує на гостру необхідність бібліографічних видань, які б допомогли систематизувати загальний стан української літератури та студій над нею [188; 345].

І ще один фактор, зазначений П. Филиповичем, – домінування досліджень сучасної літератури над давньою й бажання літературознавців розробляти не стільки історичні, скільки теоретичні питання. Автор полемізує із думкою В. Перетца від 1908 р. щодо недоцільності студій над сучасною літературою. Так, окреслюючи основні завдання вивчення історії української літератури, В. Перетц зазначав: «[...] все, що відноситься до XIX віку, – дуже близьке до нас, і спроби опрацювання літературного матеріалу за цей період неминуче хиблять через надмірну сторонність, суб'єктивність, і тому що вони, власне кажучи, є творами «публіцистичного пера», вони вже занадто далеко стоять від

---

<sup>69</sup> Див. зокрема праці: О. Дорошкевич, *Українська література в школі (Спроба методики)*, 1921; *Підручник з історії української літератури*, 1924; А. Шамрай, *Українська література. Стислий огляд*, 1927; Б. Якубський, *Наука віришування*, 1922; Д. Загул, *Поетика*, 1922; М. Зеров, *Історія українського письменства*, 1923 та ін. Аналізуючи українське літературознавство у перші п'ятнадцять років після революції, Г. Костюк також вказує на активну участь літературознавців саме в освітніх процесах, коли було «[...] кинуте багато сил на організацію українського шкільництва, організацію курсів перевишколення учителів, розбудову кафедр української мови і літератури при університетах і створення елементарної підручної літератури з мови, історії літератури, читанок-хрестоматій» [229; 192].



самого скромного ідеалу науковості» [326; 22]. П. Филипович почасти не погоджується з В. Перетцом, і, властиво, значна частина його огляду українського літературознавства за 10 років революції спрямована на те, аби заперечити цю думку.

Як головний аргумент звучить теза: «[...] зменшення дослідницького інтересу до письменства давніх віків пояснюється впливом революції, прагненням до сучасності» [413; 243]. Під термін «революція» П. Филипович підводить значно ширший контекст, ніж звичний на тоді соціополітичний. Вчений говорить про тенденції зміни наукової парадигми, зокрема наголошує на питаннях суто теоретичних, які мали б виводити тогочасне українське літературознавство на широкі обрії загальноєвропейської наукової думки. Дослідник наводить слова А. Шамрая про основні завдання сучасної філологічної науки: «Література і мова, конструкція художнього твору, звукові прикмети художнього слова, проблема літературного жанру і школи, проблема сприймання літературного твору (історія читача), – ось ті основні завдання, що їх ставить нині наукове літературознавство, неухильно працюючи над емансипацією літературних творів в шерезі інших виявів людської творчості (мова, мистецтво)» [449; 81]. Важливим моментом є також розуміння і того, що кінець 10-х – початок 20-х років сприймався тодішніми науковцями крізь призму тих соціально-політичних подій, що відбулися в Україні, як історичний поділ на нову та новітню літератури. Через той психологічний злам, що відбувся протягом 1914-1918 рр., українська література до Першої світової війни дістала не так часову, як світоглядну дистанцію, що уможливило вивчати її не лише за допомогою «публіцистичного пера», а й «наукового досліджу».

Огляд П. Филиповича засвідчує кілька зрізів, що вплинули на історичну ситуацію українського літературознавства – політичний (зміна інституційного статусу дисципліни), культурний (формування єдиного культурного простору спільних цінностей), естетичний (зміна смаків й трактування функцій літератури), науковий (зміна дослідницьких методів). Примітно, що у своєму огляді вчений актуалізує цілий пласт наукових розвідок, що з'явилися на

сторінках різних часописів, не завжди навіть вузькофахових, як, наприклад, «Україна», чи різноманітні «Наукові записки». Це досить вагоме зауваження, оскільки аналіз поширення інтелектуальних практик модерного літературознавства виявляє таку особливість, як закріпленість його, головню, за видавничими практиками тогочасних літературно-наукових журналів.

Натомість традиціоналістське літературознавство утверджується у площині академічних інституцій. Матеріали, які друкувалися на шпальтах вузькофахових часописів і за своїм науковим змістом стосувалися питань історії літератури, були основані на традиційних історико-соціологічних підходах, і за своїм характером переважно описові або систематизуючі<sup>70</sup>. Наприклад, огляд публікацій «Записок історичного-філологічного відділу ВУАН» за 1919-1931 рр. не подав жодної праці, написаної в руслі теорії літератури. Незначний виняток може становити дослідження мовознавця М. Грунського «Форма та композиція „Слова о полку Ігоревім“»<sup>71</sup>. Те ж саме показують «Записки Харківського інституту народної освіти» (1926-1928 рр.), часопис «Україна» (1924-1932). Виняток – дослідження А. Шамрая «До початків романтизму»<sup>72</sup>. Дещо осібно стоїть журнал «Критика» (1928-1932). Цей часопис із повною назвою «журнал-місячник марксистської критики та бібліографії», а з 1935 року – «щомісячний журнал літературної критики, теорії і історії літератури», на своїх початках був трибуною для розвідок у галузі наукової літературної критики, теорії літератури. На його шпальтах розгорнулися дискусії з приводу українського варіанту «формалізму».

Більшість статей наукової літературної критики, наближеної до теорії літератури, протягом 1920-х років виходить на сторінках саме нефахових

<sup>70</sup> Цікаво, що огляд П. Филиповича був нещадно розкритикований О. Десняком, одним із речників марксистського літературознавства та художньої практики, який закидав авторові тенденцію «затушковувати» ідеологічну різницю принципових напрямів літературознавства, завуальовані наскоки на марксистське літературознавство, спроби заховати 'під серпанком академізму' безпринципний еkleктизм та формалістичні течії, додаючи до цього брак уваги до проблем теорії й методології, а також власну безпринципність автора [140; 10-11].

<sup>71</sup> Грунський М. *Форма та композиція „Слова о полку Ігоревім“*. «Записки історичного-філологічного відділу ВУАН». 1928. Кн. XVIII. С. 1-24.

<sup>72</sup> Шамрай А. *До початків романтизму*. «Україна. Науковий журнал українознавства», 1929. № X-XI. С. 31-53.

видань. Про це пише і Г. Костюк, зазначаючи, що значну роль у зміцненні нашого літературознавства відіграли місячники літератури, мистецтва й критики. Серед найвпливовіших називає «Червоний шлях», «Життя і революція», «Вапліте», «Нова громада», «Критика» [229; 195]. Ці журнали, на думку вченого, були основною базою розвитку тогочасної української літературної критики, де: «[...] часто можна було зустріти солідно розроблені й науково удокументовані розвідки з історії й теорії української і світової літератури, що підносили рівень нашого літературознавства» [229; 93-195]. Академічний дискурс українського літературознавства, головно презентований традиціоналістським дискурсом, практично не реагував на тодішню журнальну літературно-наукову критику. Натомість модерний дискурс розвивався незалежно від академічних студій, відзначався більшою мобільністю та активно реагував на літературний процес. Така ситуація дала підстави визначати модерний дискурс (на початках 1920-х рр.) як «літературно-критичний», оскільки саме літературна критика виявилася центральним полем, де розгорталися його історико-теоретичні напрацювання з використанням новітніх наукових методів та методологій. Це змінювало й саму критику, на що вказував також й О. Білецький: «[...] характерне для дожовтневої доби відмежування літературної критики від науки про літературу почало змінюватися вимогою наукової критики, позбавленої індивідуалістичних смаків, вимогою сталих критеріїв» [46; 54].

Зазначені процеси дали поштовх до теоретичного осмислення явища літературної наукової критики тодішнім літературознавством. Зокрема, маємо на увазі праці «Поезія та її критика» Л. Білецького (1921), «Українське наукове літературознавство за останнє десятиліття 1917-1927» К. Копержинського (1928 р.), «Основи української літературно-наукової критики (Спроба літературно-наукової методології)» Л. Білецького (1925). Л. Білецький вказав на принципову різницю між публіцистичною та літературною критикою, які мають спільний об'єкт дослідження, але різні методи [44; 9]. К. Копержинський подає детальний аналіз структури тогочасної критики, що дозволяє краще

зрозуміти її природу та принципи дії. Вчений пропонує розрізняти літературну критику за основними літературознавчими напрямками та естетичними підходами [221; 3]. На думку К. Копержинського, існують три види критики: наукова, літературна і публіцистична. Серед найбільш помітних напрямів наукової критики науковець виділяє формальну, соціологічну, філологічну. Проміжним типом виступає літературна критика, що стоїть поруч із науковою і часто підпадає під вплив різних методологічних шкіл. [221; 19]. Примітною ознакою літературної критики автор також вважає продовження методологічних дискусій, зокрема щодо соціальної ролі літератури та щодо форми і змісту<sup>73</sup>.

Науковці-неокласики також багато працюють у жанрі літературно-наукової критики. Серед теоретичних питань, які порушують представники неокласичного дискурсу літературознавства, можемо назвати такі: співвідношення ідеї і форми (М. Зеров, М. Могилянський, Б. Навроцький, П. Филипович), розбудова літературного канону (М. Зеров, М. Могилянський, В. Петров, П. Филипович), жанрова парадигма української літератури (М. Зеров, П. Филипович), еволюція естетичних поглядів та смаків (В. Петров, П. Филипович), віршознавчі студії і модернізація мови (В. Державин, В. Петров, М. Рильський, Б. Якубський), питання стилю (В. Державин, М. Зеров), проблеми суголосності з європейськими естетичними процесами в літературі та мистецтві або ж компаративні дослідження (О. Бургардт, В. Державин, М. Драй-Хмара, М. Рильський, П. Филипович). Важливим для них також було вивчення еволюції національних літератур у контексті засвоєння загальноєвропейських культурних надбань та дослідження літератури як дзеркала культурної історії.

Свої найінтенсивнішої репрезентації у поточній літературно-науковій критиці та теоретичних дослідженнях неокласичний дискурс набуває в річищі

---

<sup>73</sup> Автор, зокрема, наводить статті М. Могилянського *Література як соціальний факт і як соціальний фактор* (1925) та Б. Ейхенбаума *Теорія формального методу* (1926). Цікаво, що дискусію, започатковану М. Хвильовим, К. Копержинський не згадує, очевидно відносячи її до поля не наукової, а публіцистичної критики.

вивчення питання поетичної форми, зрештою, форми загалом. Що ж до історії літератури, тут вияв неокласичного дискурсу по-своєму революційний. Представники цього дискурсу вперше пропонують розглядати історію літератури як історію еволюції художніх форм, що було якісним кроком уперед у царині літературної історіографії, а також формувати канон національної класики, виходячи із позаісторичної перспективи. До основних історико-теоретичних понять, актуалізованих дискурсом неокласицизму в українському модерному літературознавстві відносимо такі: 1) «класика»; 2) «стиль»; 3) «художня форма»; 4) «літературний канон». Аналіз теоретичного наповнення цих понять виявляє їхню типологічну спорідненість із інтелектуальними практиками західного літературознавства.

### **3.2. Теоретико-методологічні погляди вчених-неокласиків.**

Розмови про теоретичне наповнення неокласичного дискурсу українського літературознавства варто вести з огляду на парадигмальну сутність самого терміна, який складається з двох частин – «класика» і «нео», де перша виступає центральним об'єктом дослідження, а друга – стратегією дослідження. Балансування на межі традиційного і модерного робить основними об'єктами літературознавчих студій представників неокласичного дискурсу явища *класики* й *літературного канону*, які вони вивчають через призму ідеї *форми* і *стилю* – центральних понять модерної парадигми. Неокласичний дискурс виникає як опозиція до традиціоналізму, хоча і не прагне цілковитого заперечення чи підриву попередньої традиції, лише її перегляду й адаптації до сучасності. Розриваючи з історичним дискурсом, неокласики водночас звертаються до мистецтвознавства. Таке звернення було не випадковим, адже, як стверджує О. Якимович, мистецтвознавство початку ХХ ст. розверталося у «бік культури» [475; 21]. Тривожний час епохи змушував інтелектуалів шукати «стабільності», опертя для «власної свідомості» у культурі, позачасових цінностях.

Посилена увага до форми у вчених-неокласиків також була викликана критикою новочасної української літератури, якій, на їхню думку, бракувало мистецької виробленості та самодисципліни творчої думки. Вони пропонували молодим письменникам звертатися до художнього досвіду класиків античності, відродження і класицизму, як до еталону мистецької практики [188; 524]. Вироблення власного стилю кожного окремого митця через засвоєння найвищих культурних, переважно західноєвропейських, загальнолюдських здобутків є, на думку неокласиків, запорукою витворення оригінальної національної культури [188; 437]. Саме через заклик до важливості традиції у художній практиці, звернення до вироблених форм західноєвропейської літературної традиції, зокрема античності та класицизму, українська критика присвоїла представникам цього напрямку назву «неокласики».

В українському літературознавстві й культурі загалом, неокласичний дискурс стає тією ланкою, що якнайкраще символізує зв'язок національних мистецьких форм з ідеєю високої європейської класики. Характерним для їхнього наукового нарративу є естетичне відношення до дійсності. Звідси природа неокласицизму виявляє той конструктивний принцип модерністської свідомості, для якого характерним є розбудова ідеально-утопічних моделей культури [110; 25]. У цьому випадку термін «ідеальний» вживаємо у значеннях «досконалий», «довершений», «бажаний», «взірцевий». Тобто неокласицизм за своїм призначенням мав би пропонувати те, що на даному, перехідному етапі, бачилося для певного кола митців ідеальним та бажаним для утвердження і подальшого розгортання повнокровної національної культури.

**3.2.1. Рецепція поняття «класика».** Одним із центральних понять неокласичного дискурсу виступала «класика»<sup>74</sup>, що набула особливого

<sup>74</sup> Вперше у європейську естетичну думку поняття «класики» вводить німецький історик і мистецтвознавець, основоположник естетики класицизму, Й. Вінкельман (1764). Вчений співвідносить її з поняттям канону, ідеалу та пов'язує з античним, головно з грецьким мистецтвом, а також формулює ідею розвитку мистецтва як циклічного розвитку епох. Й. Вінкельман розглядає історію мистецтва як процес зміни стильових ознак та виділяє чотири фази розвитку мистецтва кожної епохи – народження, формування, розквіт і занепад [74; 432].

звучання в західноєвропейській культурі після потрясінь Французької революції та правління Наполеона. Як зазначає Р. Козеллек, роль класики в європейському суспільстві доречно розглядати у контексті фундаментального кризового досвіду Нового часу. Оскільки поняття кризи наприкінці XVIII ст. склалося у нове принципове визначення самого протікання історичного часу, то класику варто розуміти як щось принципово позачасове, позаісторичне, як реакція на загальну кризу [542; 267].

Німецький дослідник В. Фосскамп також вказує на характерну ознаку класики – особливе положення між зміною культурних ідеологій та художніх стилів, що дає їй можливість виступати критикою як попередників, так і наступників. За таких умов «класика» набуває змісту виклику, зверненого до будь-якого історичного «теперішнього», яким би конкретним наповненням воно не відрізнялося, як інстанція, що піддає своєму контролю будь-яке таке «теперішнє» [419; 115]. Структура класики, на думку вченого, сприяла реформуванню самого суспільства, наприклад, роль «веймарської класики» у формуванні німецької державницької свідомості: «[...] вважалося, що класична програма з її «цілісністю» суміщалася й узгоджувалася з політичною метою досягнення національної єдності» [419; 125]. Вчений слушно зазначає, що саме таке потрактування класики було притаманне для народів, які відносно пізно стали на шлях загальної соціокультурної модернізації, викликаній зовнішніми потрясіннями, глибокою внутрішньою кризою, повною чи частковою відсутністю державності, або таких, що лише розпочали процес державотворення [419; 125- 132]. У таких обставинах класика виступала не лише засобом переосмислення шляхів національної історії, а й як інструмент об'єднання культури і політики, як стратегія національної самоідентифікації.

Тенденція класики виконувати ідентифікаційну функцію зберігається у всіх формах її актуалізації. Зокрема Д. Вуд, аналізуючи характер європейського неокласицизму початку XX ст. (німецького, французького й італійського),

наводить показовий приклад дискурсу журналу «Valori Plastici»<sup>75</sup>, що був трибуною італійської «метафізичної школи». Автори часопису, під егідою художника-метафізика Дж. Кіріко, декларували звернення до традиційних для італійської культури класичних строгих форм, використання спадщини італійського Кватроченто. Після припинення виходу журналу неокласичний рух Італії одержав назву Новеченто (1923-1943), як спроба видовження лінії історії італійського класичного мистецтва, побудови історичної основи для розгортання на ній нового мистецтва модерного часу. Діяльність цього руху була спрямована й підтримана націоналістичними групами Італії на піднесення авторитету й художньої вартості італійського мистецтва [590].

Аналогічні процеси, на думку Д. Вуда, відбувалися у Франції та Німеччині. Відтак, стверджує вчений, неокласичний дискурс мав би не лише змінити якість національного мистецтва, а й сприяти його культурно-ціннісному наповненню задля здобуття належного «культурного авторитету» серед інших національних культур. Д. Вуд також додає, що це не вперше в історії проводяться паралелі між націоналізмом та неокласицизмом: «Добре відоме захоплення Німеччини Грецією – Вінкельман, Лессінг, Гете, Гельдерлін, – усі вони були шанувальниками грецького мистецтва. Французи запозичили свої неокласичні п'єси від греків й водночас стверджували, що вони є спадкоємцями класичної традиції. Італійське Відродження розглядало себе як повернення до порядку класичного минулого» [590]<sup>76</sup>.

Поява неокласицизму на початку ХХ ст., на думку Д. Вуда, поєднувала у собі, з одного боку, повернення до традиціоналізму, фігуративного живопису, а з другого – формальної поезії після експериментів раннього модернізму. В основі всіх форм неокласицизму (традиційного, символічного, формального та

<sup>75</sup> Журнал «Valori Plastici» (з італ. «Пластичні цінності») виходив у Римі протягом 1918-1922 рр., очолюваний італійським аристократом, художником і графіком Дж. де Кіріко. Підсумком діяльності журналу став окремий збірник *Класицизм у сучасному мистецтві* (1922).

<sup>76</sup> У своїй праці Д. Вуд вживає термін «націоналізм» у значенні такого ідейно-естетичного руху, що зосереджений на піднесенні національної традиції, культури, держави.



синтетичного<sup>77)</sup> об'єднавчою ланкою виступає апеляція до теоретико-художньої практики античності [590]. У теоретичному дискурсі центральними стають поняття «традиції» та «класики», а точніше – їхня роль у модерному світогляді. Аналіз усіх чотирьох форм неокласицизму початку ХХ ст. виявляє тенденцію привласнення класичної спадщини іншими національними літературами й водночас намагання переформатувати національний літературний канон згідно з етико-естетичними запитами часу.

Неокласицизм початку ХХ ст. як явище приналежне до естетичної свідомості модернізму, вбачав своє завдання у модернізації європейського суспільства через ідентифікацію й модернізацію національної класики. Цей підхід був пов'язаний із трактуванням національної культури як елемента загальноєвропейської культурної традиції. Спільним культурним джерелом мала виступити класична спадщина. Т. С. Еліот зазначав, що звернення до спільної європейської класики дозволяє окремим національним літературам уникнути культурної «вторинності», «провінціалізму» [472; 257]. Під «провінціалізмом» критик мав на увазі дещо більше, ніж те, що в цей термін звично вкладають у словниковій статті. Для Т. С. Еліота провінціалізм – це: «[...] спотворення цінностей, коли одні цінності заперечуються, інші – роздуваються, і відбувається це не від вузькості, так би мовити, географічного мислення, а від того, що стандартами, здобутими в обмеженій області, міряють увесь людський досвід. Змішують дрібне із суттєвим, хвилине з вічним» [473; 257-258]. Поета хвилюють пошуки «протиотрути» від провінціалізму в літературі, яку він знаходить в усвідомленні неподільності Європи та

---

<sup>77</sup> Д. Вуд говорить про чотири форми вияву класичної традиції у парадигмі модернізму першої третини ХХ ст.: символічний, традиційний, формальний та синтетичний класицизм. На думку вченого, символічний класицизм «контролює» класичний матеріал, але використовує його винятково як «порожні» знаки, які у своїх жестах зверненні до минулого/античності. Традиційний класицизм виступає у вигляді адаптації класичної оповіді, зокрема у драмі, і повністю залежить від запозичень. Натомість формальний класицизм запозичує/успадковує «вакантні» форми, які вводить або актуалізує модернізм (наприклад, сонет). І останній, синтетичний класицизм, вимагає ретельного балансування між класичним матеріалом, не зведеним лише до символічних знаків, але творить новий тип розповіді, контролює різні його елементи в сучасних темах та прагненнях. Спільним для усіх видів неокласицизму початку ХХ ст. автор вважає прагнення митців поєднати класичний матеріал із модерністськими прийомами. Водночас Д. Вуд наголошує, що й сам модернізм багато в чому виростає із класичної традиції рецепції культури [590].

європейської літератури [473; 258]. У багатьох національних літературах Східної Європи звернення митців до класики було продиктовано таким бажанням подолати, на їхню думку, «національний провінціалізм», культурне відставання. Класика водночас ставала і зразком, до якого підтягувалася національна література, і водночас засобом структурування національного мистецтва.

У руслі цих міркувань Т. С. Еліот висловлює думку щодо розрізнення творів «класичної літератури» – це або твори, які стають класикою у межах певної національної традиції, або ті, що вже через власну традицію стають класикою для інших літератур. Лише «повна, зріла» культура, на думку критика, спроможна створювати класичні речі. «Класика повинна, – зазначає Т. С. Еліот, – у межах вибраної форми виражати повноту почуття, притаманного народу, який говорить на даній мові. Вона повинна презентувати його на кращих прикладах, і тоді він (*літературний твір* – Л. Д.-Б.) знайде найширший відгук у свого народу, у людей різних класів і різного соціального стану» [473; 255]. Таким чином, створення канону національної класики є передумовою і певним викликом для тих літератур, історична еволюція яких через певні обставини наштовхувалася на перепони. За такого підходу культура рухається від подолання власної національної провінційності до утвердження «культурної повноти».

Таке розуміння національної класики дозволило поєднатися у неокласичному дискурсі рисам традиційної та модерної культури. Зважаючи на європейський геополітичний контекст початку ХХ ст., класична традиція у контексті кожної окремої національної культури відроджує міф про «золотий вік», як елемент етноісторії. Цей міф, головню, існує у формі культурних спогадів «[...] про часи, коли спільнота була велика і славетна в політичному та військовому аспектах, або заможна й квітуча, або мала найбільший творчий інтелектуальний, мистецький, релігійний і духовний потенціал» [377; 71]. Звідси трактування класики набуває певного селекційного характеру, оскільки до уваги беруться лише «необхідні елементи» для побудови «нової»

національної культурної парадигми, які б, з одного боку, уможливили тривання історичної традиції, а з другого – будували нову культурну ідеологію. Та оскільки «золотий вік» кожної зі згадуваних класичних європейських епох припадає на політично-суспільний розквіт держав, то й «нова» культурна парадигма, що вибудовується через модернізацію національної культури, звертається саме до елементів тих культурних систем, які ідейно підтримували та формували могутність національних держав, (як, наприклад, культури високого бароко щодо України), а також тих жанрів національної культури, які супроводжували розквіт її державності.

Актуалізація класики неокласичним дискурсом на початку ХХ ст. у контексті модерністської парадигми була зумовлена й іншими процесами. На думку О. Якимович: «З кінця ХІХ ст., а особливо початку ХХ ст. розгортається безпрецедентна серія культурних субверсій, що підважили основи класичних мистецтва та літератури. [...] Академічні вчені та класичні професори існували з кінця ХІХ і до кінця ХХ ст. в особливо вибуховій та провокаційній атмосфері, а іноді й особливо некомфортних історичних обставинах і відчували такі інтелектуальні імпульси, які ставили під питання саму можливість класичної науки про класичне мистецтво» [475; 21-22]. У той час з'являється дwoяке розуміння «класики»: з одного боку, як певної фікції, якою відгороджується від світу «людина культури», «класична» культура, мистецтво та література сприймаються як прояви консерватизму, подекуди навіть як реакціонізму. А з другого – розуміння класики набирає генеративних характеристик, коли з її допомогою вилущується все найкраще з національного мистецтва протягом усього часу його існування, встановлюється його унікальність й водночас співзвучність із загальною європейською класикою. У підсумку, усі тенденції актуалізації класики культурною і мистецтвом Європи на початку ХХ ст. зводилися до кількох центральних завдань: 1) ревізії морально-естетичних цінностей з погляду катастрофи Першої світової війни; 2) побудови культурної політики новопосталих національних держав; 3) подолання внутрішнього

«провінціалізму» і долучення національних культур так званих «неісторичних» народів до одного простору європейського духовного світу.

На час розгортання неокласичного дискурсу в українському літературознавстві початку ХХ ст. термін «класика» вживався, як мінімум, у трьох значеннях: 1) культурно-історичному сенсі, передовсім як сукупність письменників так званого класичного, греко-римського циклу, а згодом щодо їхніх наслідувачів; 2) аксіологічному, в розумінні естетичної вартості та оцінки, означало зразкові, канонічні, загально визнані репрезентанти якого завгодно літературного стилю чи напрямку; 3) у значенні письменників-класицистів, що їхні твори об'єктивно належать до класичного стилю чи то класицизму [138; 67-69].

Перше значення, як свідчить В. Державин, на той час уже йшло на спад. Друге значення за своїм наповненням часто замінювалося терміном «канонічні твори». Натомість лише у третьому значенні термін «класика» застосовувався буквально. В. Державин також застерігає, що не варто ототожнювати поняття класики і класицизму, як такі, що викликають різні психологічні асоціації й належать до різних смислових рівнів: «[...] варт умовитися називати далі письменників, належних до класицизму, не класиками, а класицистами, а термін «класики» не вживати зовсім, послідовно розрізняючи, з одного боку, письменників античних або ж антикізуючих, а з другого, – письменників зразкових чи канонічних [...]» [138; 69-70]. Літературознавець, хоч і зосередився на аналізі третього значення поняття «класики», однак дуже тонко вловив основні інтенції співвідношення чергової актуалізації античної спадщини та сучасності, трактуючи її як засіб культурної модернізації національного мистецтва. У такому ж руслі трактував класику й М. Зеров. У статті «Наші літературознавці і полемісти» (1926), опонуючи критикам академізму і класичної традиції, які закидали неокласикам, рух у ретроспективу, науковець наводить слова Т. Зелінського про те, що античність для них не норма, а радше живуща сила, коріння сучасної культури [188; 524]. Бачимо, що для М. Зерова античність, у сенсі класики, виконувала передовсім

роль засобу оновлення української культурно-історичної традиції. Засвоєння класичної традиції, неокласики вважали єдино-можливим підґрунтям для розбудови нової національної культури.

Український неокласичний дискурс, як дискурс культурної еліти, пов'язаної із універсальними цінностями, намагався розірвати з тим культурно-стильовим образом національної класики, який вже був сформований історичним дискурсом традиціоналістського літературознавства. Представники неокласичного дискурсу літературознавства пропонують власний історичний канон, постаті і твори якого вирізняються як своїми відмінними естетичними підґрунтям, зверненням до універсальних цінностей, суголосністю із класичними літературними жанрами і творами європейської класики.

З погляду трактувань понять «класики», «класичного» у художній концепції учених-неокласиків було презентоване двома культурними вимірами: 1) світоглядом і мистецтвом українського бароко; 2) європейським класичним мистецтвом. З українського бароко для неокласиків важливими стають два центральні складники цього культурного явища, згодом чітко дефінійовані Д. Чижевським: 1) естетичний ідеал, переконання у самостійному значенні естетичних цінностей; 2) елементи політично-національної ідеології [447; 301]. Естетика бароко залишає у спадок цінність художньої форми й увагу до змісту. Натомість політично-національна ідеологія закріплює ідею національної самостійності й культурної ідентичності українського народу. Неокласики звертаються до ідейно-естетичної моделі українського бароко як до джерела нової національної культурної традиції, де творчість Г. Сковороди стає класичним еталоном цього періоду, виявом аристократичних настроїв і поглядів далеких від «народництва» [288; 364]<sup>78</sup>. Це було наче

<sup>78</sup> Постать Г. Сковороди опиняється у центрі літературного процесу 20-х років ХХ ст.: роман В. Поліщука *Григорій Сковорода. (Роман ліричний)* (1923), поема-симфонія П. Тичини *Сковорода* (1923); повість М. Івченка *В тенетах далечини* (1924); *Григорій Сковорода. Біографічно-ліричний роман з перемінного болісного та веселого життя українського мандрівного філософа* В. Поліщука (1929); цікаві літературознавчі праці: М. Могилянський, *Григорій Сковорода в українській літературі* (1920), М. Плевако, *Григорій Сковорода і українське письменство* (1924), А. Шамрай, *Сковорода* (1928), Д. Чижевський, *Деякі джерела символіки Сковороди* (1930).

перегукування двох культурних пластів, закріплених за державницьким виміром<sup>79</sup>.

Г. Сковорода опиняється у центрі теоретичних дискусій між традиціоналістським та модерним дискурсами літературознавства. Обидва намагалися присвоїти цього автора до презентованих ними типів культурного світогляду. Філософ відкриває літературний канон кожного з дискурсів. Боротьба за «сильного» автора дала підстави Р. Мовчан виділяти два центральні напрямки рецепції Г. Сковороди у тодішній науковій та літературній критиці. Перший напрям, оснований на народницькій міфології й розглядає Г. Сковороду як «народного філософа, учителя». Другий напрям – модерністський, де вибудовується образ «мислителя елітного світогляду»: «[...] в цьому новітньому загальному дискурсі Г. Сковороди, – пише науковець, – повністю відобразилася суспільна свідомість, що так химерно поєднала дух відродження і апокаліпсису, меркантильні, прагматичні потреби й захоплюючу романтичну перспективу, втрачену ілюзію і неоміф» [288; 94 - 110].

У 1926 р. виходить друком фундаментальна праця акад. Д. Багалія, присвячена тридцятилітнім студіям над життям і творчістю Г. Сковороди, «Український мандрований філософ Григорій Сковорода», – за визначенням В. Петрова, «ціла енциклопедія сквородознавства» [336; 49]. Віддаючи належне цій праці, В. Петров водночас критикує теорію нероблення й опрощення, запропоновану Д. Багалієм для пояснення філософії Г. Сковороди, і того погляду на філософа, що виростає з цієї теорії як «своєрідного народника, українського народолюбця свого часу, попередника майбутніх хлопоманів» [336; 57]. В. Петров наголошує на антиутилітарному характері поглядів філософа. Обґрунтування своїх поглядів він подає у другій статті, що

<sup>79</sup> Наскільки пристрасно ставився М. Зеров до культури українського бароко, свідчить спогад Г. Костюка про лекції професора: «Я пригадую собі, яке потрясальне враження зробили його перші вступні лекції по курсу нового українського письменства. Коли він у синтетичній картині представив нам, як під чоботом російського імперського централізму зникала блискуча культура Мазепинської доби і Києво-Могилянської академії, то ми не всиділи, ми встали й улаштували тривалі овації Миколі Костьовичу.[...] Ця виняткова здібність до узагальнень, до синтези, яка часто перетворювала його лекції на візійні, історіософічні есеї, створювала навколо нього авреолу чогось більшого, ніж добрий професор, авреолу трибуна і проповідника» [229; 110].

продовжує полеміку між народниками й модерністами, – «До дискусії про Сковороду» [331; 63-67]. Важливим аргументом у цій дискусії виступають античні джерела його філософії, а також універсальний, над-національний характер творчості. Постаць Г. Сковороди стає важливими складником концепції національної класики, запропонованої вченими-неокласиками. Для них важливо було вилучити постаць філософа із штучно звуженого контексту національної літератури, часто зведеної лише до мистецтва «демократичних низів». Натомість, вони виводять Г. Сковороду у понад національний культурний простір, вписують у ряд спільних світових культурних надбань, ставлять поруч із інтелектуальною елітою його часу.

Другий культурний вимір функціонування класики в українському контексті, як звернення до світової літератури і мистецтва, був вмотивований двома факторами: 1) потребою підвищення освіти задля подолання національного провінціалізму; 2) бажанням розвернути українську національну культуру у сторону «європейського світу». На важливе значення залучення європейської класики до свідомості тогочасної української культури вказує М. Рильський у статті «Адам Міцкевич і його «Пан Тадеуш»» (1925): «[...] ми повинні б погодитися на тому, що всі дійсно великі твори старої культури повинні завести до вжитку нашої української мислі, якщо тільки надалі не хочемо залишитись простаками й провінціалами, творцями цінностей виключно для домашнього вжитку чи навіть зовсім для вжитку негодящих» [356; 69]. Це було певним продовженням культурницької лінії М. Драгоманова і Лесі Українки, як модернізації через західну європейську освіту. Таке долучення загальноєвропейських культурних цінностей до національної традиції, на думку В. Громової, сприяло поглибленню загальнолюдського змісту й водночас виразненню національної специфіки української культури [102; 114].

Таким чином, питання класики у науковому світогляді науковців-неокласиків стає вирішальним щодо переорієнтації джерел національної традиції з площини «низової, народної, демократичної, стихійної» культури у площину «високої», «державницької», загальноєвропейської. У неокласичному

дискурсі на перше місце виходять письменники, у творчості яких найбільш яскраво представлені тенденції й традиції високого (у класицистичній парадигмі) / елітарного (у модерністській парадигмі) мистецтва. Серед імен світової літератури – це постаті Ш. Леконта де Ліля, Ш. Бодлера, Дж. Байрона, Й. В. Гете, Ж. М. Ередіа, П. Верлена та ін. Серед української літератури – це імена Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, П. Тичини, М. Рильського, що набирають у неокласичному дискурсі літературознавства значення національної класики.

**3.2.2. Концепція «форми і стилю».** На зламі XIX – XX ст. трактування поняття форми у літературознавстві мало два напрями. Перший, близький до концепції О. Потебні про зовнішню і внутрішню форму слова, становив основу теоретичних шукань російських формалістів. Другий, базований на мистецтвознавчих поглядах Г. Вельфліна, філософських концепціях Г. Зіммеля, О. Шпенглера, та літературознавчих підходах О. Вальцеля, де ідея форми була тісно пов'язана з ідеєю художнього стилю як вияву соціокультурної свідомості епохи. Цей напрям визначив подальшу еволюцію літературних історіографій. В українському літературознавстві перевага надавалася другому напрямку трактування ідеї форми під значним впливом ідей морфології культури, що набули особливого поширення на початку XX ст.<sup>80</sup>

Вперше термін і концепція морфології культури були запропоновані німецьким етнологом та археологом Л. Фробеніусом. На думку вченого, культура – це соціальний організм, виявом існування якого є щоденна людська діяльність [575; 293-296]. Морфологія культури початку XX ст. виростала передовсім на ідеї історії як еволюції культурних форм, тісно пов'язаної з ідеєю циклічності. Прихильники культурної морфології стверджували, що будь-які культурні форми, що вже раз виникли, мають тенденцію до постійного

<sup>80</sup> Спадщина О. Потебні так і не була засвоєна українським літературознавством 20-х рр. XX ст. Про те, що цей вчений не набув актуальності у новому контексті, свідчить хоча б той факт, що із запланованого повного видання харківського вченого, виходить лише один том у 1926 р.



переродження на різних етапах. Також вони були переконані, що існують сталі стильові комплекси (де під терміном «стиль» часто мали на увазі саме «форму»), які по чергову змінюють один одного. Це може бути чергування «класики» і «некласики», «монументальних» та «орнаментальних» форм, раціональних та ірраціональних стилів тощо. Найважливішою тенденцією досліджень такого «культурно-стилістичного» методу, наголошує Д. Чижевський, є стремління у кожному періоді з усіма його різними та різноманітними сферами (політикою, мистецтвом, літературою, філософією, побожністю і т. д.) бачити цілість, у якій усі сторони однаково репрезентують той самий культурний стиль [448].

Ідеї морфології культури до вивчення явищ мистецької еволюції вперше застосував Г. Вельфлін у праці «Ренесанс і Бароко: вивчення та походження стилю бароко в Італії»<sup>81</sup> (1888). Учений розглянув історію європейського мистецтва як циклічну зміну художніх стилів. Поняття «стилю» у Г. Вельфліна часто виступає синонімом до поняття «форми» і розкриває основну естетичну ідею епохи. Проте вченого не так цікавив аналіз мистецтва з погляду презентованої ним культури, скільки з огляду на зміну форм в історії мистецтва. Більшість дослідників окреслюють вчення Г. Вельфліна про історію мистецтва як формалістичне. Вондочас мистецтвознавець був першим, хто сформував науку про «класичне мистецтво» як «науку про форми».

На концепцію історії стилів у контексті циклічної природи мистецтва Г. Вельфліна значний вплив також мали ідеї типології мистецтв, що виникають у Німеччині наприкінці XVIII ст. У праці «Основні поняття історії мистецтв: Проблема еволюції стилю в новому мистецтві»<sup>82</sup> (1915) науковець доходить висновку, що в кожній добі європейського мистецтва існують два чіткі полюси – «класика» й «бароко» (у сенсі статичне/позачасове і динамічне/історичне мистецтво). Кожна стильова епоха має своє розуміння і формально-естетичне

<sup>81</sup> Wölfflin H., *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. München, 1888, 145 s.

<sup>82</sup> Wölfflin H., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Bruckmann, München 1915, 255 s.

вираження цих полюсів<sup>83</sup>. Також Г. Вельфлін встановив зв'язок стилю культурної епохи з окремими національними стилями, стверджуючи, що: «[...] різні епохи породжують різне мистецтво, характер епохи перехрещується з національним характером» [71; 9]. Стиль стає центральною ознакою часу – його вичерпання веде до завершення культурно-мистецького циклу. Звідси, поняття стилю стає центральним для історії мистецтва, у тім числі й літератури, як вияв культурної ідеології епохи у художній манері митців різних національностей, охоплених спільним культурним циклом.

У своїй морфологічній концепції історії мистецтва Г. Вельфлін приділяє багато уваги перехідним історичним епохам, оскільки, на переконання вченого, саме у ці періоди загальної кризи всіх щаблів розвитку певного суспільства, загострення драматизму існування людини, народжуються нові форми, що спроможні піднести культуру певної нації на вищий рівень. Мистецтвознавець, з одного боку, наголошує на певній подібності, або навіть типологічності таких перехідних процесів в історії мистецтва, а з другого – вбачає у них цілком окремі, самостійні мистецькі парадигми<sup>84</sup>. Звідси й думка про певний позачасовий вимір мистецтва перехідних епох, що демонструє постійні тенденції до перманентної актуалізації класики на різних історичних етапах<sup>85</sup>.

Погляди Г. Вельфліна на еволюцію мистецтва чітко демонструють тенденцію розглядати історію мистецтва як циклічну, коли зміна стилів

<sup>83</sup> Ось ці п'ять понять: «лінійність – мальовничість», «площинне – глибинне (зображення)», «закрита – відкрита (форма)», «багатоманітність – єдність», «абсолютна – відносна (прозорість)» [71].

<sup>84</sup> Наприклад, Г. Вельфлін називає бароко перехідним етапом між Ренесансом та класицизмом, що за своїм характером та ідейним спрямуванням засвідчує глибоку кризу та драматизм усього європейського мистецтва. Аналізуючи бароко з точки зору зміни форм, вчений вказує на те, що бароко виступає окремим стилем перехідного характеру, а не «відгалуженням Ренесансу», як це вважали досі. Більше того, він вказує на типологічність бароко з тими мистецькими процесами, що відбувалися в період занепаду античного Риму. Так, у передмові до своєї класичної праці *Ренесанс та Бароко*, Г. Вельфлін вказує на своє попереднє бажання дати порівняння західноєвропейського бароко з «античним бароко», але відмовляється від цього задуму в силу його масштабності [72; 51]. Погляд на бароко як перехідний стиль також заперечив Д. Чижевський, визначаючи його як повноцінний мистецький напрям.

<sup>85</sup> Як слушно зазначив В. Жирмунський щодо вчення Г. Вельфліна: «Поглиблене порівняльне вивчення таких перехідних явищ виявляє в них численні подібності, історично закономірні риси [...] Вони одержують позачасовий або, як інколи говорять, 'типологічний характер' [...]» [169; 146-148]. І що важливо, вчений вказує на спільність цього процесу для багатьох різних національних літератур, що свідчить про системний характер цього явища в історії культури [169; 149].

відбувається за принципом чергування статичного / класичного і динамічного / історичного мистецтва. Вчений наголошує, що таке чергування не стільки залежить від історичної еволюції мистецтва, скільки є притаманним самій природі такої еволюції. Відкидаючи на загал ідею лінійного розвитку мистецтва, Г. Вельфлін розглядає всю історію мистецтва як існування культурних кіл із притаманними художніми формами, які по черговому змінюють одна одну.

Згодом, осмислюючи погляди Й. Вінкельмана, Г. Вельфліна та інших мистецтвознавців, дослідник історії мистецтв Ж.-Р. Безен висловив припущення, що історію усього мистецтва, у тім числі й літератури, можна розглядати з погляду чергування «класики» і «некласики». Вчений зазначив, що праця Й. Вінкельмана поклала початок розгляду грецького мистецтва та грецької культури загалом з погляду морфологічної еволюції [23; 116]. Також вчений згадує працю «Історія мистецтва. Дух форм»<sup>86</sup> (1927) Е. Фора, у якій автор, розвиваючи раніше висловлені думки А. Шлегеля, зіставляє грецьке мистецтво та національні мистецтва європейського середньовіччя й також наголошує на тенденції циклічної зміни «класичних» і «некласичних» форм.

Ідею культурних кіл Г. Вельфлін також запозичує у Л. Фробеніуса, а О. Шпенглер розбудовує на ній філософську концепцію морфології культури. У праці «Сутінки Європи. Нариси морфології світової історії» О. Шпенглер подає вісім типів культурних цивілізацій/епох (відповідно вісім типів культур), яким притаманні власні мистецькі форми. У цій праці поняття стилю філософ прирівнює до поняття культури, переносить його на культурні системи. Для О. Шпенглера поняття «стилю» набуває філософського наповнення та ідеологічного обґрунтування [466; 367]. Як наслідок, історики культури й літератури під впливом морфології культури тепер схильні розуміти під поняттям «форми» стиль культурної доби (це могли бути домінантні види мистецтва – архітектура, живопис, література, стильові напрями – романтизм,

<sup>86</sup> Faure E. *Histoire de l'art. L'Esprit des formes*, Paris: G. Crès, 1927, 452 p.

реалізм, жанри – роман, ессе, етюд тощо). Хоча, як зазначає російська дослідниця Л. Крапивка, такий підхід до розгляду проблеми стилю був характерним для зазначеного періоду: «Філософізація, власне, стилю в мистецтві прослідковується на межі ХІХ – ХХ ст. у момент переходу історії мистецтв від історії окремих художників до історії стилю. У цей час учені займаються розбудовою стилістичного ряду, обґрунтуванням закономірностей стилеутворення та формулюванням інших найбільш значущих питань стильової тематики» [234].

Ідеї О. Шпенглера та Г. Вельфліна здобули значну популярність серед молодих європейських філософів, філологів, мистецтвознавців, сприяли розробленню концепцій циклічного розвитку культури, мистецтва, літератури, музики тощо з погляду зміни художніх форм. Послідовник Г. Вельфліна, німецький філолог О. Вальцель, долучив до концепції іманентного розвитку художніх форм ідею взаємозалежності формальних змін із загальними змінами соціокультурного світогляду: «Будь-яке мистецтво, – стверджував О. Вальцель, – прагне бути вираженням світогляду свого часу. Найбільш чіткий та логічний опис світогляду часу дає філософія. Цей світогляд краще представлений у творах мистецтва [...]» [68; 9]. І, як зазначає П. Медведєв, для О. Вальцеля було характерним об'єднувати конструктивні завдання зі всією повнотою ідеологічного змісту [272; 74].

У більшості своїх робіт О. Вальцель пов'язує явища художньої літератури з філософською думкою епохи. На думку вченого, мають існувати універсальні методи, які можна застосовувати до вивчення усіх видів мистецтва, а це, зазначає В. Жирмунський: «[...] відкриває нове коло питань, до цього часу доволі недостатньо вивчених, питань – пов'язаних із проблемою поетичної форми» [168; 2]. О. Вальцель досліджує у такий спосіб не лише представників німецького романтизму (Ф. Шиллера, Й. В. Гете, Г. Е. Лессінга та ін.), а також окремі літературні жанри (новелу, драму, лірику), висуває тезу про єдність літератури та інших мистецтв через спільність форм.

Новаторство О. Вальцеля як представника філософсько-формального методу в німецькому літературознавстві полягало передовсім у тому, що вчений переносить формальні принципи періодизації історії мистецтва на історію літератури. Головним принципом, на думку літературознавця, виступає єдність форми та змісту, що повертає важливість не лише естетичного, а й соціального чинника у процес вивчення історії літератури<sup>87</sup>. У своїх працях про роль форми в історії літератури О. Вальцель вдало поєднав історичний та естетичний підходи, зробивши останній підставою для історичної періодизації літературного матеріалу. З одного боку, науковець наголосив на нерозривній єдності змісту та форми, а з другого – показав взаємозалежність форми та філософського світогляду доби.

У другій половині XIX ст. морфологічні студії проникають у Росію та Україну. Спершу до них звертаються мистецтвознавці, а згодом вони набувають поширення і в колі літературознавців<sup>88</sup>. Прагнучи поєднати ідеї культурно-історичної школи та ідеї популярної на той час морфології культури, російський вчений О. Веселовський розбудовує власну концепцію історичної поетики. Він обґрунтовує історико-порівняльний (компаративний) метод вивчення історії літератури через ідею форми, зіставлення літературних сюжетів як історичних форм еволюції людської свідомості, що мають схильність періодично актуалізуватися в подібні історичні епохи в різних народів: «Історія думки більш широке поняття, – зазначає О. Веселовський, – література її часткове виявлення; її визначення передбачає чітке розуміння того, що таке поезія, що таке еволюція поетичної свідомості та її форм [...]» [73; 42]. У підсумку вчений визначає сутність історії літератури як історію суспільної думки в образно-поетичному переживанні та у формах, що його виражають.

<sup>87</sup> У праці *Проблеми форми в поезії* О. Вальцель зазначає: «Десятки років історія літератури свідомо уникала шляхів естетики. Вона знала помилки спекулятивної естетики, вона боялася «розпливчастого естетизування». Через що, поволі, в більшості втрачено розуміння того, що поезія – це мистецтво, і що наукове спостереження поезії повинно бути відновлено для того, аби історія літератури [...] не ухилялася від своїх прямих завдань» [69; 48].

<sup>88</sup> У попередніх розділах уже згадано захоплення неокласиків працею Г. Вельфліна *Ренесанс та бароко*. Однак, коли говорити про літературознавчу спадщину того часу, то віддзеркалення зазначених ідей знаходимо лише почасти в А. Ніковського і доволі широко у М. Зерова [144]

Напрям історичної поетики О. Веселовського можна визначати як метод дослідження історії літератури, що виник на перетині (або ж унаслідок синтезу) культурно-історичної школи та морфології культури. Водночас, це була спроба поєднати історичний та естетико-теоретичний підхід до вивчення історії літератури [294; 309]. Щоправда, слід погодитися з В. Перетцом, що тоді О. Веселовський під поняттям форми мав на увазі лише сюжети, а не саму поетичну мову [32; 260]. Натомість головною заслугою вченого М. Бахтін вважав виявлення генетичного зв'язку літературознавства з історією культури як цілісністю<sup>89</sup>.

В українському контексті поширення ідей морфології культури знаходимо, головню, у працях, що формують неокласичний дискурс, у яких переважає другий напрям<sup>90</sup> трактування ідеї форми як вияву культурного світогляду епохи. Літературознавці цього дискурсу визначали себе передовсім як істориків літератур, а відтак (і не без впливу теоретичних поглядів В. Перетца) теоретичне осмислення й практичне застосування ідеї форми здійснювали у тісному зв'язку з поняттям «стилю епохи». На формування історико-літературної концепції неокласичного дискурсу літературознавства безпосередній вплив також мала концепція трактування поняття стилю як формально-естетичного вираження культурної епохи, запропонована Г. Вельфліном.

Водночас важливим фактором формування концепції стилю у неокласичному дискурсі літературознавства початку ХХ ст. був курс лекцій з теорії та історії мистецтва професора Ф. Шміта, з яким вчений виступив у Києві

<sup>89</sup> М. Бахтін стверджував: «Література – нерозривна частина цілісності культури, її не можна вивчати поза цілісним контекстом культури. Її не можна відривати від решти культури і безпосередньо (через голову культури) співвідносити з соціально-економічними та іншими факторами. Ці фактори впливають на культуру в її цілому і тільки через неї і разом із нею на літературу. Літературний процес є невідривною частиною культурного процесу» [32; 344]. Вчений також уводить у науковий контекст промовисту метафору історії літератури як «діалогу стилів» [32; 339].

<sup>90</sup> Перший напрям трактування форми у руслі поглядів О. Потебні, який частково зближувався з теоріями російського формалізму, особливо з погляду зв'язків поетичного образу і лінгвістики, можемо відшукати у працях Б. Навроцького, зокрема у його праці *Мова та поезія: нарис з теорії поезії* (1925). Літературознавчі погляди вченого, зокрема ідея збудувати універсальну теорію, нашоухують на припущення, що саме на основі його спадщини можемо говорити про остаточне становлення модерного / формального українського літературознавства, яке разом із іншими західними теоріями рухалося в сторону народження структуралізму [373].

(1919). Згодом ці лекції були опубліковані окремою книгою «Мистецтво. Основні проблеми теорії й історії» в Ленінграді у 1925 р. До цього у 1919 р. у Харкові вийшла друком його книжка «Мистецтво – його психологія, його стилістика, його еволюція». У своїх теоретико-мистецтвознавчих поглядах Ф. Шміт, спираючись на традицію циклічно-еволюційного розуміння динаміки стилів, започатковану Дж. Віко, Г. Вельфліним, А. Ріглем, створив теорію прогресивного циклічного розвитку мистецтва, [21; 304-305]. В основі його концепції думка, що схема розвитку людської свідомості віддзеркалює схему розвитку мистецтв [21; 79-80]. Натомість М. Александров зазначає, що: «Саму художню культуру Шміт розкривав як систему *пластів* та *рівнів*, що взаємодіють один із одним. Мистецтво він розумів як цілісність [...]» [9; 205 - 207].

Історію мистецтва професор Ф. Шміт бачив як зміну циклів, які відрізняються між собою особливостями образного мислення<sup>91</sup>. На думку вченого, художні цикли виокремлюють за принципом оволодіння тими чи іншими художніми засобами / формами, які створюють єдиний для певного циклу стиль культурної епохи. У кожному циклі сценарій повторюється, зміни проходить стрибкоподібно, шляхом художніх революцій [9; 289]<sup>92</sup>. Як і Г. Вельфлін, Ф. Шміт розглядає історію мистецтва крізь призму історії художніх стилів. Центральною ідеєю його теорії є думка про саморуйнування мистецтва у момент його найвищого досягнення в межах певного історичного циклу, аби вже на новому етапі повторити свій досвід. Переходи від одного циклу до іншого є не еволюційними, а стрибкоподібними, і цей рух відбувається не по колу, а по спіралі, коли кінцева точка кола опиняється над початковою [463; 286-197]. Кожен стиль рухається до своєї канонічної

<sup>91</sup> Ф. Шміт здійснює поділ на цикли, виходячи з принципів опанування кожною окремою епохою основних шести проблем: 1) форми, 2) композиції, 3) руху, 4) світла, 5) простору, 6) моменту зміни [464].

<sup>92</sup> М. Александров характеризує шмітівську концепцію циклічної історії мистецтва як «художній еволюціонізм», що «[...] охоплює усю історію мистецтва, пов'язуючи її логікою становлення етапів візуальної культури» [9; 205].

(класичної) форми. Після цього розпочинається його занепад через вичерпання ресурсу характерних для нього художніх форм.

Безумовно, погляди Ф. Шміта є частиною значно ширшого процесу, який відбувався в історії мистецтвознавчої та гуманітарної думки того часу. Дискусії між прихильниками лінійного та циклічного підходу до вивчення історії мистецтва були напряму пов'язані з тими соціальними потрясіннями, що їх переживала вся Європа на початку ХХ ст. Ідеї щодо циклічної історії мистецтва, спроби розглядати мистецтвознавство окремо від історії, пошуки єдиного стильового обличчя різних культурних епох, зацікавлення еволюцією художніх форм, єдність історії, психології та форми – всі ці думки мали значне поширення і знаходили своє віддзеркалення у працях різних дослідників того часу.

На українському ґрунті маємо приклади як формальних, так і морфологічних літературних студій. Однією з перших праць, написаних із погляду формального підходу до вивчення літератури, можна назвати книжку О. Бургардта «Нові горизонти в галузі дослідження поетичного стилю (Принципи Е. Ельстера)» із передмовою В. Перетца. Ця праця, що побачила світ 1915 р. у розпал Першої світової війни, не мала впливу на тогочасний російський, а згодом український науковий дискурс. Зрештою, це була лише магістерська робота з популяризації поглядів відомого німецького філолога психологічного напрямку й автора самого терміну «літературознавство» Е. Ельстера.

У передмові до своєї праці, очевидно не без впливу керівника професора В. Перетца, О. Бургардт визначає два типи історико-літературних досліджень: 1) робота над збором фактів та їх систематизація; 2) оцінка їх на основі певних норм та законів [66; 146]. Центральним поняттям своєї праці дослідник робить поняття «стилю», причому зазначає, що не можна сплутувати форму і стиль, оскільки вона є антитезою змісту [66; 8]. Автор зазначає, що йдеться про індивідуальний стиль автора та його техніку опрацювання художнього матеріалу (роботу із художньою формою). О. Бургардт не виходить за межі



індивідуального авторського стилю, однак не залишає без уваги і факт зв'язку залежності художньої форми від культурного світогляду автора. Однак уже ця книжка засвідчила бажання як автора, так і керівника роботи, кардинально змінити підхід до методології вивчення літератури, а також виявити її стосунки з теорією словесності. Згодом у цьому руслі трактування форми з'явилися праці Б. Якубського та Б. Навроцького.

У галузі історії літератури, як вже зазначали, першу спробу дослідити її з позиції еволюції стильових форм здійснює М. Зеров. Застосовуючи підхід Ф. Шміта до власної історії української літератури, розглядає її через зміну художніх стилів і пов'язує зі зміною художньої свідомості епохи. Більше того, вчений вбачає певну типологічність такої зміни, наголошуючи на тому, що розвиток національної традиції відбувається через постійні запозичення та трансформації світового культурного досвіду у власний. На його думку, відбувається певна циркуляція ідей, поглядів та форм, характерних для усієї європейської культури, які протягом століть актуалізуються в тій чи іншій національній традиції залежно від історичних обставин. А це, своєю чергою, вказує на єдність загальнокультурного європейського простору.

В основу авторської періодизації історії української літератури лягає естетичний принцип поділу матеріалу. Однак, згідно з морфологічним підходом, під цими стильовими формами вчений має на увазі не лише художні форми, а й усю єдність форм певного культурного світогляду – його філософію, науку, мистецтво, релігію, економіку, політику, побут тощо. Зазначмо, що центральним об'єктом наукового дослідження М. Зерова завжди була, як він сам стверджував, «ідеологія певної доби», під якою вчений розумів культуру епохи у найширшому її значенні. Детальніше щодо власної інтерпретації терміну «ідеологія» М. Зеров пише у своїй «Автобіографії» від 10. IV. 1927 року: «В університеті студіював джерела української історії XVIII в., найбільше цікавлячись ідеологіями (історіографіями, політичними прагненнями, літературними поглядами та уподобаннями) і побутом» [188; 563].

Важливо зазначити, що концепція стилю як культурної форми, запропонована українськими неокласиками, була чимось іншим, ніж ідея форми російських формалістів. В українському літературознавстві того часу, це, радше, була концепція перехідного характеру – від нової історії літератури до теорії. Якщо в історії літератури ідея форми народжувалася із загальної кризи історизму, то російський формалізм віднаходив свою точку відліку в новітніх мовознавчих теоріях та кризі поезики символістів [505; 113]. Для неокласиків, як і для більшості німецьких філологів того часу, художня форма виступає втіленням ідеї про культурну природу стилю. У своїх художніх практиках вони охоче зверталися до перекладів з античності та доби європейського класицизму, аби прищепити молодій українській літературі нові форми «високого стилю» (тобто того стилю, що був притаманний західним культурам у моменти піку розвитку їхніх культур). Ці форми мали б сприяти культурній модернізації національного мистецтва.

**3.2.3. Науковий метод неокласичного дискурсу.** Одним із головних методологічних принципів неокласицизму як методу формування нової традиції національної культури є принцип реставрації або реконструкції. За своєю природою метод реставрації перформативний, направлений на відновлення й консервацію початкового виду прототексту (вербального, візуального, культурного) у його можливих контекстуальних зв'язках. Застосування цього принципу дозволяє зберегти попередні культурні здобутки, певним чином модернізувавши їх (адаптувавши до нового часу) у перехідні моменти історико-соціальних потрясінь. У літературознавчих практиках принцип реставрації передбачає вивільнення тексту / автора від ідеологічного вписування їх в історично зумовлені наративи протягом часу його існування, увиразнення культурної й естетичної цінності.

На перформативний характер цього методу, як такого, що може змінювати акценти, в інтелектуальних практиках неокласиків вказує й Ю. Островський: «У працях неокласиків є близькість до реставрації. Спільність тут у

інтерпретації культури [...] Реставрація – це виконавчий вид мистецтва. Але реставратор не творить нову дійсність, він її інтерпретує. Він художник такого типу, що інтерпретує, розставляє акценти. [...] у неокласиці також є реставрація. Вони беруть попередній матеріал і пересаджують його на пласт існуючої на їх час культури» [цит. за: 368; 164]. Такий спосіб реценції сучасності, через призму реконструкції попереднього матеріалу, зближує український неокласичний дискурс із формою синтетичного неокласицизму, що використовує минуле для інтерпретації сьогодення. Він є вершиною усіх попередніх форм неокласицизму (традиційного, символічного, формального), робить класику невід’ємною частиною модерної свідомості [590].

Для українських літературознавців початку ХХ ст. стратегії функціонування неокласицизму стають тим засобом, за допомогою якого можна створювати певний тип «високої» національної культури (разом із етикою, ідеологією, світоглядом), яка у своїй суті спирається на національну класику й водночас є суголосною із філософсько-естетичним вимогам нового часу. У підсумку зазначені стратегії мали б, з одного боку, згенерувати феномен української класики, а з другого – запропонувати нові шляхи формального та естетичного оновлення української літератури.

На практиці реставраційний метод зводився до прискіпливого аналізу літературно-критичного дискурсу, стереотипів і міфів довкола певного автора чи твору. Наступним кроком, було ретельне студіювання історичних і мистецьких фактів, що мали відношення до предмета студій. І останній крок – очищення автора від суб’єктивних та ідеологічних нашарувань, реставрація дійсної картини його творчості, життя та ідейно-естетичних впливів. Особливо помітно такий спосіб підходу до способу дослідження матеріалу у П. Филиповича. Структура більшості праць науковця складається із розгляду усталеної літературною критикою репутації автора, як наприклад Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, а згодом, крок за кроком, автор «розбиває» цю репутацію, виявляючи усі сторонні чинники формування дискурсу певного автора. У розвідці «Українське літературознавство за 10 років революції» П. Филипович, на прикладі студій Т. Шевченка, показує той шлях, яким

рухаються нові дослідження: «[...] від кустарництва критичних нарисів з публіцистичною домішкою – до наукових студій, опертих на фактичному матеріалі, старанно зібраному і перевіреному, з великою увагою до мистецької специфіки самих літературних творів та соціологічного їх тлумачення» [413; 249]. На думку науковця, лише такий підхід до усестороннього вивчення матеріалу, історичних обставин авторської творчості, ідейно-естетичних впливів, зіставленні його творчості з аналогічними явищами в інших літературах давав змогу створення об'єктивного наукового аналізу.

Актуальність реставраційного методу в інтелектуальних практиках неокласичного дискурсу українського літературознавства була зумовлена й тією обставиною, що на кінець XIX – початок XX ст. припадає зміна національної культурно-мистецької парадигми<sup>93</sup>. Цей період, на думку Г. Грабовича, позначений черговим розривом національної культурної традиції в розвитку українського літературного процесу, який: «[...] проявляється в тому, що в самосвідомості цієї літератури (тобто, очевидно, не колективу як цілості, а самих літераторів, інтелектуалів, носіїв традиції та духовності) питання історичної безперервності або не постає зовсім, або вона ставиться до нього негативно» [95; 18]. Особливо автор наголошує саме на періоді кінця XIX – початку XX ст., що поділений революцією на два фундаментально відмінні етапи. Неокласики зосереджуються саме на моментах такого розриву в усвідомленні тяглості національної традиції, вдають до текстуальних стратегій, аби відновити присутність такої тяглості у культурно-науковому дискурсі.

Український неокласичний дискурс, використовуючи реставраційний принцип, ставив перед собою завдання подолати онтологічні розриви. Питання відновлення історичної спадкоємності виступало наріжним каменем цього літературознавчого дискурсу. Для цього вчені-неокласики вдавалися до різних стратегій – від переформатування національної культурної традиції, літературного канону, модернізації художньої мови до окреслення цілісної,

<sup>93</sup> Можемо частково погодитися з М. Неврлим, що період між закриттям «Української хати» (1914) і появою «Музагету» (1919) виявився фатальним для української культури. Навіть оминаючи політичні події, що припадають на ці роки, маємо черговий розрив національної літературної традиції, коли відходять одні авторитети, а нові українські письменники, «беззастережно прийняли революцію, або стали так званими попутниками, або були полишені самі на себе» [304; 16].

місцями утопічної<sup>94</sup>, концепції розвитку національної культури. Саме з розумінням функції неокласицизму як культурного методу пов'язана концепція «стилю високої літератури монументальних форм» М. Зерова<sup>95</sup>. В основу концепції такого стилю науковець закладає традиції античного віршування: строгість форми, раціональність і ясність вислову, комплекс жанрів «високої літератури», нову поетичну мову. Ідея цього стилю народжується внаслідок критики неокласиками «хаотичності» й «невиробленості» художньої мови більшості представників раннього українського модернізму, і водночас тенденції формування ідентичності національної літератури й культури на основі лише «демократичних», «низових» жанрів.

Використання методу реставрації й реконструкції у такому аспекті було притаманне для інтелектуальних і мистецьких практик інших представників неокласичного дискурсу, на що вказує й С. Павличко (щоправда, вчена вживає термін не «реставрація», а «консервація»): «Модернізація за класичною моделлю, – зазначає дослідниця, – полягала не в деструкції всього попереднього досвіду, як це робили авангардисти, а в консервації певних форм культури, у свого роду поверненні до джерел, які здебільшого лежали за межами національної традиції» [315; 192].

Своє найширше застосування методи реставрації й реконструкції віднаходять у способах формування літературного канону представниками

<sup>94</sup> Термін «утопічний» прикладаємо до неокласичного дискурсу з точки зору на ідеалістичне підґрунтя, на якому була сформована його культурно-теоретична база, а також через те, що як частина модерністської парадигми, цей дискурс був заточений на естетизацію культури й мистецтва. Як зазначає Т. Гундорова: «конструктивним принципом розгортання модерністської свідомості стає естетизм та розбудова ідеально-утопічних моделей культури. Такі моделі в різні часи ототожнювали з принципами 'теургійності' у російських символістів, із 'романтикою вітаїзму' в Миколи Хвильового, з неокласицизмом в українських неокласиків [...]» [110; 25]. Відтак неокласичний дискурс як частину модерністської парадигми також схильні зараховувати до таких, що позначені рисами утопічності.

<sup>95</sup> Як науковий термін «монументальний стиль» запровадив Д. Чижевський в *Історії української літератури. Від початків до доби реалізму* щодо характеристики літератури періоду Київської держави. Дослідник мав на увазі винятково стилістичну специфіку, зазначаючи: «[...] творам київської літератури I ст. властива певна стилістична 'монументальність' (виділення автора – Л. Д.-Б.), вибудова з окремих розмірно нечисельних стилістичних елементів, обмеженість на малу кількість у вживанні прикрас та скупчення уваги на змісті» [447; 74]. Натомість вже раніше М. Зеров вживає термін «монументальні поетичні форми», коли говорить про потребу вивчення римської літератури сучасними поетами задля запозичення строгих «монументальних» римських форм для творення художнього стилю «високої літератури».

неокласичного дискурсу, що виявляє схильність до утвердження культурної ідентичності літератури високих жанрів, притаманних для повноцінних художніх систем (як, наприклад: сонет, філософська поема, роман, драматична поема, байка як форма притчі), які уводять національну літературу у загальносвітову традицію. Неокласики говорили про необхідність засвоєння українською літературою жанрів, притаманних повним жанрово-літературним системам: «[...] Зеров та інші неокласики, – зазначає Д. Наливайко, – не відроджували, а послідовно й цілеспрямовано програмово вводили класичну традицію й класичні структури в рідну літературу. Вони були свідомі цієї неповноти її консистенції і своєю творчою діяльністю прагнули її врівноважити, так би мовити, привести до європейської норми» [302; 114]. Тобто йдеться не лише про письменницький канон, а й про канон форм, тем та проблематик. Окрім того, реставраційні тенденції неокласицизму посилюються і внаслідок розгортання марксистського дискурсу, який цілковито розривав із ідеєю елітарності культури та національною традицією. Метод реставрації ставав водночас і стратегією демаскування сутності ідеологічних практик марксистського дискурсу у процесах творення нової української культури.

### **3.3. Микола Зеров як центральна постать українського неокласичного дискурсу.**

Розмова про постаті, яких можемо віднести до кола неокласичного дискурсу, вимагає уточнення. Попередньо вже згадано, що літературна критика визначає коло неокласиків переважно за принципом об'єднання художніх практик на спільній естетичній платформі. Однак зміна принципу відбору, а саме за подібністю наукового методу та світогляду, змінює звичну конфігурацію цього кола. На перший план виходять постаті М. Зерова, В. Петрова, П. Филиповича, В. Державина, Б. Якубського, а також А. Ніковського, Ю. Меженка, М. Драй-Хмари, Б. Навроцького, А. Шамрая.

Коли говоримо про постаті та інтелектуальні практики літературознавців неокласичного дискурсу, то передовсім маємо на увазі тих учених, які перебували на позиціях модерного літературознавства, використовували нові методологічні підходи, зосереджувалися на питаннях оновлення національної літературної традиції. Сюди належать історики літератури (М. Зеров, В. Петров, П. Филипович, А. Шамрай), що розглядали літературно-історичний процес як циклічну зміну культурних форм / стилів, а також ті, хто працювали у галузі теорії літератури (М. Зеров, В. Державин, Б. Якубський, Б. Навроцький), приділяючи увагу формальному підходу до аналізу літературних текстів. Про адекватність такого об'єднання також свідчить і те, що у двох літературознавчих дискусія 20-х рр. ХХ ст. – «про зміст і форму», а також «Європу і Просвіту», майже всі вони опинилися «по один бік барикад», демонструючи спільні ідейні та естетичні позиції<sup>96</sup>.

У пошуках постаті в інтелектуальних практиках якої максимально повно втілилися погляди неокласичного дискурсу літературознавства, – як у галузі історії літератури, так і в теорії літератури, а також у літературній критиці, – у поле нашої уваги потрапляє Микола Зеров. Наукова спадщина і доля цього вченого є тим фокусом, за допомогою якого можна детально розглянути процеси, що відбувалися в / і / з українським літературознавством у 20- рр. ХХ ст. Значну роль у такому виборі також відіграв і той науковий та соціальний авторитет<sup>97</sup>, який М. Зеров здобув у колі своїх однодумців, що дає підстави розглядати його наукові концепції як узагальнення світогляду та наукових поглядів того інтелектуального кола, до якого він належав.

<sup>96</sup> Очевидно, що відчуваємо проблему терміну «неокласичний» у накладанні його на усю українську модерну літературознавчу парадигму. Навіть самі неокласики доволі скептично ставилися до цього терміна. Однак аналіз більшості праць озвучених нами вчених, показує, що на початках усіх їх об'єднувало два поняття: ідеологічне – «культура» та естетичне – «форма». Також схильні відзначати таку особливість української модерної свідомості, як розбудова її саме на ґрунті культури. Навіть актуалізація формалістичних шукань через звернення до теорії О. Потебні, була продиктована загостреною увагою до естетичної проблематики, яку покликала до життя модерна концепція елітарної культури та літератури.

<sup>97</sup> Примітно, що свої спогади про перебування у Києві Г. Костюк розпочинає саме із постаті М. Зерова: «Серед цілого грона добрих професорів моїх студентських років постать Миколи Костьовича Зерова була найяскравіша. Він залишив непроминальний слід не тільки в моїй, але й у свідомості кількох поколінь студентів і взагалі своїх сучасників. [...] Ім'я жадного іншого професора, за винятком хіба що Павла Петровича Филиповича, протягом чотирьох років інститутського навчання ми не вимовляли так щиро, сердечно, з почуттям особливої поваги й пієтету» [229; 107 - 109].

У своїй розвідці «Легенда про український неоклясицизм» Ю. Шевельов зазначає, що з погляду історичної ретроспективи на українську літературу 20 – х рр. ХХ ст. слід передовсім виділити дві знакові, центральні постаті того часу – М. Хвильового й М. Зерова [455; 92]. Доля обох Микол, як відомо, трагічна. Проте коли становлення М. Хвильового, його творчого світогляду і художнього методу відбувалося у руслі нового пролетарського мистецтва, то світогляд М. Зерова формувався у стінах першої Київської гімназії, а згодом – Київського університету Св. Володимира, під впливом професорів, представників класичної філологічної науки, читання наукових праць, роботи у редакції «Книгаря», мистецько-інтелектуального середовища Г. Нарбута та спілкування у колі освічених однодумців. Набуток класичної освіти, широкий світогляд, естетичний літературний смак, вміння аналізувати й зіставляти, стали визначальним у подальшій трагічній долі поета, перекладача, літературного критика й науковця<sup>98</sup>.

Микола Зеров належав до нового покоління українських філологів та інтелектуалів, сформованого у 10-х рр. ХХ ст. Його наукову й художню спадщину відносимо до того періоду, який в історії української літератури, з легкої руки Ю. Лавріненка, називаємо «розстріляним відродженням» – 1921 - 1931 рр. На думку літературознавця, саме на той час Україна компенсує трьохсотрічне «відставання» в культурі та мистецтві та навіть переважає вплив інших літератур, зокрема російської [247; 4]<sup>99</sup>. Залишаючи осторонь поетичні та перекладацькі здобутки, М. Зеров як учений постає перед нами у кількох іпостасях: літературного критика, історика літератури, теоретика, фахівця з теорії та практики перекладу, культуролога.

<sup>98</sup> Про потребу цілісного осмислення наукової спадщини М. Зерова ще у 1967 р. писав Л. Череватенко: «І давно вже настав час зібрати й осмислити все, написане Зеровим-теоретиком, критиком та істориком літератури. [...] Це була б небуденна книга. Півтора десятиліття під пером такого інтелектуала, як Зеров, що перебував увесь час в епіцентрі літературних землетрусів – як багато це дало б нам для розуміння українського літературного процесу» [446; 177]. Натомість І. Лисяк-Рудницький зазначив: «Якщо шукатимемо за постаттю, яка символізувала б собою український гін до культури, то не можна поминути Миколи Зерова. Він сам і видатний поет і блискучий науковець-дослідник нашого духовного процесу» [253; 372-373].

<sup>99</sup> На думку С. Павличко, цей термін насправді «[...] не відображає суті феномена української літератури першого пореволюційного десятиліття, він фіксує тільки факт небувалого спалаху творчої активності українських літераторів і більшовицької розправи над ними» [315; 170].



Свої теоретико-критичні погляди дослідник розробляв не лише у руслі національної наукової традиції (І. Франко, М. Дашкевич, О. Огоновський, В. Перетц), а й був суголосним з новітніми методологічними поглядами сучасного українського (І. Айзеншток, Л. Білецький, О. Білецький, М. Могилянський, А. Ніковський, П. Филипович, Б. Якубський), західного (О. Вальцель, Й. Вінкельман, Г. Вельфлін) та російського (П. Медведєв, Б. Ейхенбаум, В. Жирмунський, В. Шкловський) літературознавства й мистецтвознавства.

В український літературно-критичний процес М. Зеров входить як літературний критик. Перші літературно-критичні студії вченого датуємо 1910 р., останні – 1934 р. Загалом наукову еволюцію М. Зерова умовно можемо поділити на три періоди<sup>100</sup>. Перший датуємо 1910-1923 рр. Час навчання в університеті Св. Володимира (1908-1913), вчителювання у Златопільській гімназії (1914-1917), праця в 2-й Київській гімназії ім. Кирило-Мефодіївського братства, робота редактором «Книгаря» (1919-1920) та «Літературно-наукового вісника», професорство у Київському інституті архітектури (де він читає авторський курс «Історії української культури»), вчителювання у Баришівці (1920-1923). Це був один із найактивніших періодів наукової творчості М. Зерова. Саме тоді написано більшість його літературно-критичних статей, захищена дипломна робота з історії давньої літератури на тему «Літопис Грабянки як історичне джерело» (1913). Сюди також відносимо перші літературно-критичні праці науковця, укладену з науковими коментарями «Антологію римської поезії»<sup>101</sup> (1920) та збірник антологічного характеру «Нова українська поезія»<sup>102</sup> (1920).

<sup>100</sup> Щодо періодизації життя і спадщини М. Зерова існує кілька пропозицій. Усі вони, головню, зводяться до періодизації художніх практик вченого. Так, І. Сацик виділяє п'ять періодів (I – завершується датою закінчення університету 1914 р.; II – 1914-1917 рр., III – 1917-1923 рр., IV – Баришівській період, 1920-1921 рр., V – 1923-1929) [369].

<sup>101</sup> Зеров М. *Антологія римської поезії. Катулл. – Вергілій. – Горацій. – Проперцій. – Овідій. – Марціал.* К.: Друкар, 1920. 63 с.

<sup>102</sup> Зеров М. *Нова українська поезія.* К.: Всеукраїнське державне видавництво, 1920. 177 с.

У 1921 р. спостерігається певний спад наукової активності М. Зерова, з'являється лише кілька невеликих рецензій, а також незначна кількість дописів із проблем організації сучасної шкільної освіти (співпраця з педагогічним часописом «Світло» у 1910-1914 рр.). Більшість своїх міркувань того періоду М. Зеров висловлює у літературно-критичних рецензіях та оглядах. Він активно розробляє питання індивідуального стилю, художньої мови, літературного канону. Головні теми, на яких фокусує увагу М. Зеров у той період, – це літературна форма, критика регіоналізму, психологія художньої творчості, модернізація мови, підготовчі роботи до написання фундаментальної історії літератури. Також спостерігаємо визначення «канонічних» для вченого імен в історії української літератури. Програмними текстами того періоду можемо вважати літературний огляд «Пам'яті М. Коцюбинського»<sup>103</sup> (1913), рецензії «Григорій Чупринка (з приводу нового видання творів)» і «Леся Українка. (З нагоди нового видання творів)». Особливість цих студій у тому, що у них знаходимо визначення основних культурно-естетичних координат, у межах яких буде відбуватися становлення подальшого наукового світогляду та дослідницького методу вченого.

Аналізуючи творчість М. Коцюбинського, дослідник наголошує на її зв'язках із європейською літературною традицією, розриві письменника зі «старою» українською прозою: «В його новелах, – пише М. Зеров, – ви не знайдете ні традиційних типів нашої старої белетристики [...], ні сентиментального бідкання над селянським горем, ні того, що зветься страшним словом – етнографізму» [188; 141]. Вчений наголошує на психологізмі як центральному художньому методі М. Коцюбинського. У підсумку, М. Коцюбинський наче «приходить з другого світу», пройшовши чужу школу, модернізує українську прозу, відкриває у ній нову течію [188; 141]. Цей огляд означає три важливі позиції ідейно-естетичного світогляду М. Зерова: 1) важливість модернізації національної літератури;

<sup>103</sup> Зеров М. *Пам'яті М. Коцюбинського*. «Світло», 1913. № 8. С. 4-9.

2) здійснення такої модернізації через засвоєння найкращих здобутків інших культур; 3) необхідність створення «високого стилю» нової національної культури.

У рецензії-огляді поетичної творчості Г. Чупринки М. Зеров аналізує появу поета у парадигмі української поезії. Вчений, як і у випадку з М. Коцюбинським, наголошує на модерності художніх практик поета. Головна заслуга Г. Чупринки, на думку літературознавця, у тому, що він, на відміну від більшості українських поетів, багато працює із формою і чи не вперше в українській літературі розриває зі звичним шаблоном «поета – слуги народу», пропонуючи взамін новий образ «поета-творця, артиста», увиразнюючи таким чином естетичний та позаутилітарний чинник художньої творчості. М. Зеров називає його поетом першого ступеня літературного розвитку, періоду розриву із попередньою традицією, проте зазначає, що на другий ступінь засвоєння нових напрямків Г. Чупринка так і не переходить [188; 243]. Віддавши належне ранньому Г. Чупринці, критик переходить до останньої збірки поета, не залишаючи від неї «каменю на камені». Складається враження, що художня творчість поета у критичній уяві вченого поширюється на всю тогочасну поезію. Закиди Г. Чупринці критик застосує до багатьох інших поетичних текстів, визначаючи типові й спільні для них недоліки: старі теми, примітивне і поверхове оброблення, риторичність, засмічення мови, формальна невиробленість [188; 245].

Огляд нового видання творів Лесі Українки перетворюється у М. Зерова не стільки в критику творчості письменниці, скільки у програмну статтю щодо завдань української літератури. Учений пише: «Леся Українка стає праобразом дальшого розвою українського письменства, а її творчість нібито програмом для кожного українського письменника, коли він хоче бути гідним нових завдань, що стають перед українською літературою і культурою. Ім'я Лесі Українки, таким чином, з'являється для нас символом найуспішніших змагань засвоїти українській поезії загальнолюдський, або [...] – європейський зміст» [188; 267]. Для неокласичного дискурсу Леся Українка поруч із І. Франком стає

центральною постаттю культурно-естетичної платформи і літературного канону. Другий період наукової праці М. Зерова датуємо 1923-1929 рр.: від повернення вченого до Києва й до процесу СВУ (1929). Як літературний критик він бере участь у літературних дискусіях при ВУАН, читає лекції для робітників, співпрацює з часописами «Червоний шлях», «Життя й революція» і т.д. Видає збірку власних віршів та перекладів «Камена»<sup>104</sup> (1923). Тоді ж виходить перша частина «Нового українського письменства» (Київ: «Слово», 1924), критично-біографічний нарис «Леся Українка. Критично-біографічний нарис»<sup>105</sup> (Київ: «Книгоспілка», 1924), книга історично-літературних та критичних статей «До джерел»<sup>106</sup> (Київ: «Слово», 1926), збірник із шести історико-літературних статей «Від Куліша до Винниченка. Нариси з новітнього українського письменства»<sup>107</sup> (Київ: «Культура», 1929).

У цей період М. Зеров вже значно менше працює у жанрі літературної критики. Одночасно зі спадом його літературно-критичної діяльності, зростає частка праць у галузі історії літератури. Також до цього періоду відносимо появу низки статей програмного характеру, присвячених аналізу стану сучасного українського літературного процесу: «Виступ на диспуті «Шляхи розвитку сучасної літератури»»<sup>108</sup> (1925), «Наші літературознавці й полемісти»<sup>109</sup> (1926), «Перед судом методолога»<sup>110</sup> (1926).

На той час на перше місце у науковому доробку М. Зерова виходять проблеми культурологічного характеру – стильових епох, національної традиції, цінності освіти. Водночас учений не випускає із наукового погляду питання художньої форми, методу, віршованої техніки, розробляє концепцію історії української літератури на основі естетико-синтетичного підходу,

<sup>104</sup> Зеров М., *Камена*. К.: Слово, 1923. 80 с.

<sup>105</sup> Зеров М. *Леся Українка. Критично-біографічний нарис* у кн.: *Леся Українка. Твори у 7-т.* / під заг. ред. К. Квітки. К.: Книгоспілка, 1924. Т. 2. С. 5-64.

<sup>106</sup> Зеров М. *До джерел*. Київ: «Слово», 1926. 130 с.

<sup>107</sup> Зеров М. *Від Куліша до Винниченка. Нариси з новітнього українського письменства*. К.: «Культура», 1929. 192 с.

<sup>108</sup> Зеров М. *Виступ на диспуті 'Шляхи розвитку сучасної літератури'* у кн.: *Шляхи розвитку сучасної літератури. Диспут*. К., 1925. С. 23-30.

<sup>109</sup> Зеров М. *Наші літературознавці й полемісти*. Червоний шлях. 1926. № 4. С. 151 - 177.

<sup>110</sup> Зеров М. *Перед судом методолога*. Життя і революція. 1926. № 7. С. 84-91.

поєднуючи у ньому погляди Г. Вельфліна на еволюцію мистецтва та теорію прогресивного циклічного розвитку мистецтва Ф. Шміта. Це, безумовно, був найбільш плідний період життя і творчості науковця.

Третій період науково-мистецької діяльності М. Зерова припадає на 1930-1934 рр.: відбувається процес СВУ, втрата роботи, спроби влаштуватися у Москві, зрештою – арешт. Вчений повністю припиняє працювати у жанрі рецензії (останні дві побачили світ у 1930), багато перекладає, працює над книгою «Аполог в українській літературі XIX – XX вв.»<sup>111</sup> (1931), пише низку історико-літературних портретів, багато уваги приділяє дослідженню теорії й історії перекладу Викладаючи в Українському інституті лінгвістичної освіти в Києві (1932-33 рр.), М. Зеров залишає начерки першої в Україні навчальної програми та курсу лекцій з перекладознавства.

У цей період вчений практично не працює у галузі теорії літератури, проте значна частина його історико-літературних праць містить цілу низку теоретичних міркувань, зокрема з приводу історії літератури. Студіюючи питання художнього стилю, М. Зеров розділяє його, згідно зі Г. Вельфліном, на стиль доби та авторський стиль, і встановлює зв'язки обох із ідейно-естетичними поглядами культурної епохи; виявляє взаємозалежність між соціокультурним середовищем письменника та психологією його творчості. Особливої уваги з цього погляду заслуговує дослідження тексту А. Свидницького «Люборацькі», де вчений розглядає творчість письменника у контексті типів реалістичної творчості інших українських романістів – І. Нечуя-Левицького та Панаса Мирного. Коло питань, що їх торкається науковець у своїй літературно-критичній та історико-культурній концепції, також тісно пов'язане з подальшим розгортанням дискурсу модернізму в українській літературі. Це, зокрема, рецепція вченим раннього українського модернізму й власне бачення шляхів модернізму в Україні. М. Зеров критикує й почасти відкидає ранній український модернізм, як явище вторинного характеру, вказує

<sup>111</sup> Зеров М. *Аполог в українській літературі XIX – XX вв. // Байка і притча в українській літературі XIX-XX вв.* Х.-К.: Література і мистецтво, 1931. С. 3-72.

на його безсистемність, розходження його теоретичних декларацій та художніх практик.

Літературознавчих праць М. Зерова залишилося не так уже й багато. За своїм характером більшість із них прикладні. Окремо стоять його «Історія українського письменства» та передмови до антологій. Характерна ознака цих студій та, що за своєю формою вони часто є теоретичним осмисленням питань історії української літератури, що яскраво демонструє шлях становлення в українському літературознавстві напряму теорії літератури. На український ґрунт М. Зеров приходить частково з іншої національно-культурної традиції<sup>112</sup>, що дало йому унікальну можливість подивитися на український контекст стороннім поглядом, помітити його недоліки та особливості. Цим, мабуть, можемо пояснити той факт, що М. Зеров розглядає українську літературу не із середини об'єкта дослідження, а ніби збоку, у цілісному контексті європейської літературної традиції. Безумовно, не завжди цей погляд був об'єктивним, часто зумовленим індивідуальним баченням національної культури, проте однозначно він був унікальним. Широка ерудиція, ґрунтовна освіта, знання мов, схильність до аналізу та синтезу дозволили М. Зерову історично й теоретично переосмислити генезу української літератури, запропонувати власну культурну перспективу для її подальшого розвитку. Літературознавець водночас виступає й аналітиком, чії літературні студії стають підставою для розмови про значно ширші, фундаментальніші справи культури.

Питання вибору національної традиції, яке, на перший погляд, виглядає далеким від теоретичних проблем літератури, насправді є надзвичайно важливим для розуміння наукової спадщини вченого. Адже воно може дати відповідь не лише на питання, як себе позиціонував М. Зеров в українському

---

<sup>112</sup> Хоча, за свідченням М. Зерова, його мати походила із родини вільних козаків Яреськів, проте в домі все ж таки панувала російська культура. Більше того, довший час батько вченого дуже негативно ставився до спроб його синів говорити українською мовою. Також, уже за спогадами гімназійного друга О. Шульгина, бачимо М. Зерова на початках становлення його культурного світогляду людиною цілком індиферентно до проблем української культури. По-справжньому зацікавлення всім українським у нього прокинулося лише під час навчання в університеті Св. Володимира, багато в чому завдяки новому колу друзів та науковій діяльності професорів В. Перетца та А. Лободи [188; 603].

літературознавчому процесі, а й на те, ким він сам себе мислив в українській культурі: поетом, перекладачем, літературним критиком, літературознавцем, чи «каменярем» І. Франка, який має «чіткими», «виваженими» рухами «витесати» з брили цієї «відсталої, провінційної культури» нову, на зразок високої античності, морально-естетичну, грецьку за змістом і римську за формою національну культуру. Особливо, коли ці прагнення оновлення збіглися у часі з оновленням української державності. Це була людина «високої місії», і цей месіанізм був визначальним для усієї творчості М. Зерова.

### **3.4. Історико-теоретичні погляди і науковий метод Миколи Зерова.**

Аналізуючи усю спадщину М. Зерова, його науковий метод, не можемо говорити про наявність якоїсь цілісної теоретичної концепції<sup>113</sup>. Зрештою й саме питання наукового методу вченого є доволі дискусійним. Свого часу Д. Чижевський вказує на естетико-формальну складову наукового методу науковця [447; 22]. Проте більшість дослідників наукової спадщини М. Зерова схильні визначати метод науковця як такий, що, з одного боку, містить елементи теорії культурно-історичної школи, а з другого – елементи соціологічного методу. В. Брюховецький вдало підмітив, що постать науковця важко розкласти на окремі іпостасі літературного критика, історика літератури, поета, перекладача, оскільки це «[...] феномен рідкісної цілісної особистості. [...] Його судження про стан та шляхи розвитку української літератури ґрунтувалися на твердих культурних підвалинах» [63; 224]. Науковець також стверджує, що: «Історико-культурний метод ученого, безперечно, має внутрішній зв'язок з ідеями Дільтея та «духовної школи»; хоч М. Зеров ніде не

---

<sup>113</sup> І. Качуровський стверджує, що відсутність теоретичного обґрунтування поглядів неокласиків зумовлена часом їхньої творчості, коли будь-які теоретичні міркування могли бути сприйняті як «контрреволюція» [208; 221].

запозичує їх, а розвиває паралельно, незалежно і на відмінному (справді соціологічному) ґрунті» [63; 228].

В. Брюховецький у судженнях про літературну критику М. Зерова бачить найбільшу її вартість у методологічному плані, хоча й не деталізує цієї думки [63; 233]. Натомість як особливу рису наукового методу вченого автор передмови до книжки М. Зерова «До джерел», (під титулом І. П.) визначає вміння аналізувати і окремий твір, і процес у цілому під кутом жанрової та стильової витримки: «У такий спосіб йому вдається накреслити змістовні лінії внутрішніх видозмін у літературі, що, в кінцевому підсумку, зумовлені специфічними культурологічними чинниками» [197; 288-289]. Автор також наголошує на певній мозаїчності наукового методу М. Зерова, характеризуючи його частково як історично-культурний (з елементами соціологічними), частково як суб'єктивно-естетичний. На думку автора, літературна й наукова критика М. Зерова характеризується такими особливостями: 1) досконалим знанням об'єкта критики/дослідження та його культурно-історичного контексту; 2) увагою до жанрових особливостей об'єкта критики/дослідження; 3) детальним аналізом поетичних/мовних засобів; 4) встановленням співвідношення змісту/ідеї об'єкта критики/дослідження з мистецькою парадигмою [197; 13]. Обидва дослідники, і В. Брюховецький, і І. П. однозначно сходяться на тому, що М. Зеров входить в український літературний процес вже як зрілий критик із власним літературно-критичним методом. Дати ж остаточне визначення методу М. Зерова вчені так і не змогли.

Розгубленість щодо визначення наукового методу М. Зерова штовхає літературознавців до певних методологічних компіляцій. Так, дослідниця С. Мельник наголошує на неможливості визначати науковий підхід вченого до питань історії літератури лише одними культурно-історичним й почасти соціологічними методами. На її думку, науковий метод М. Зерова, з одного боку, має генетико-типологічний зв'язок із теорією І. Тена, а з другого – еволюційним методом Ф. Брюнет'єра. Однак С. Мельник також затруднюється із остаточним визначенням наукового методу вченого, наголошуючи на «[...]»



парадигматичній єдності методу М. Зерова з багатьма науковими концепціями та підходами, і внутрішній закономірності цієї спорідненості, що її слід вбачати у синтетизмі і багатогранності методологічної концепції Зерова, в тісному сплаві соціологічних, формальних, культурологічних прийомів дослідника» [276; 46-47]. Таким чином, хоча культурно-історичний, соціологічний, історико-порівняльний та філологічний методи й були одними з домінантних в українському літературознавстві кінця XIX – першої третини XX ст., виникає думка, що методологічна парадигма М. Зерова не вкладається у жоден із них.

Проблема визначення наукового методу М. Зерова полягає у тому, що більшість дослідників прагнуть це зробити винятково на ґрунті літературознавчих методологій, хоча і В. Брюховецький, і С. Мельник слушно звертають увагу на присутність у науковому методі вченого яскраво культурологічних прийомів та підходів. Уважне студіювання еволюції наукового світогляду М. Зерова приводить до висновку, що визначення його наукового методу можливе, радше, на ґрунті культурологічного підходу до вивчення літератури, зокрема морфології культури. На тоді цей напрям був надзвичайно популярним, його дослідницькі методи і підходи активно застосовувалися в інших гуманітарних студіях.

Про захоплення неокласиків морфологічним підходом до вивчення явищ культури згадує і В. Петров. Посилаючись на статтю Б. Крупницького, С. Павличко зауважує: «Віктор Бер часто згадував про те, що ідея епохи була складовою частиною поглядів неокласиків, до яких він, тобто Петров, належав у старі часи. Згадував він і про лекцію академіка Ф. І. Шміта, виголошену 1919 р. в Київському Українському науковому товаристві, де підносилася ідея епох або циклів, яка досить відчутно відбилася на формуванні поглядів неокласиків». А в іншому місці авторка додає: «Ще у 20-х роках Петров поряд з багатьма іншими зазнав сильного впливу ідей Освальда Шпенглера. Не виключено, що Петров мав нагоду познайомитися із книжкою Миколи Бердяєва «Кінець Європи» [315; 325]. Хоча ці міркування стосуються, головню, постаті В. Петрова, однак зауваження про «20-ті роки» і «багатьох інших»

наводять на думку й те близьке коло докола цієї постаті, до якого належав і М. Зеров.

Центральними методами морфології культури є: генетичний, структурно-функціональний та історичний/еволюційний. Генетичний метод розглядає виникнення і становлення культурних форм; структурно-функціональний вивчає принципи і форми організації культурних об'єктів та процесів відповідно до потреб, інтересів і запитів членів суспільства; історичний вивчає динаміку культурних форм і конфігурацій в історичних вимірах часу. Саме на ґрунті морфології культури логічно виглядає поєднання ідеї розвитку мистецтва як виникнення і зміни стильових форм (Г. Вельфлін) у тісному зв'язку зі змінами соціальних форм (О. Вальцель). У науковому підході М. Зерова знаходимо комплексне поєднання всіх трьох центральних методів морфології культури (генетичного, структурно-функціонального та історичного). В основі наукового аналізу літературних текстів ученого, з одного боку – вивчення виникнення і становлення культурних/літературних форм, а з другого – вивчення їхніх зв'язків із запитом читачів, а також дослідження динаміки і конфігурацій цих форм в історичних вимірах часу. Центральними ж об'єктами дослідження виступають властиво «стійкі стилі», «типові форми» і «значущі зразки», об'єднані загальною культурною парадигмою. Звідси, цілком коректним є розгляд наукового методу М. Зерова не лише на ґрунті літературознавства, а й у руслі морфології культури.

Загалом у науково-критичній спадщині літературознавця можна виділити кілька тематичних кіл, докола яких вибудовуються авторські літературно-критична та історико-культурна концепція. Перше – це проблеми історії літератури, зокрема питання періодизації та формування канону нової української літератури. Чітко простежуємо схильність до переосмислення національної класики шляхом її селекції з погляду творення канону «високої культури». Водночас для М. Зерова як історика літератури важливим було виробляти ті принципи, за допомогою яких можна досліджувати розвиток літератури як руху та зміну форм. Як наслідок, поява у центрі його наукових

пошуків питання стилю, функціонування високого й низького жанрів в історії української літератури, а також перехідних міжстильових періодів. Таке розуміння історії літератури М. Зерова актуалізує запропоноване свого часу О. Білецьким поняття «досвіду історичної поетики», під яким учений розумів не звичайний перелік тих чи тих засобів поетики, а опис розвитку певної художньої форми в історії літератури. Центральним об'єктом наукових студій М. Зерова виступає ідея тотожності смислу і розрізнених фрагментів культурного комплексу, яка формує єдину «фізіономію доби». У М. Зерова історія розвитку художніх форм напряду пов'язана з історією функціонування художніх стилів як презентацій культурної ідеології певної епохи.

Шукаючи джерела інтерпретації тих чи тих літературних явищ у літературознавчих поглядах М. Зерова, передовсім слід звертатися до авторського розуміння природи історії літератури. Для нього це передовсім комплекс ідейних, стилістичних та формальних уявлень часу. Учений неодноразово наголошував, що в центрі його уваги не стільки література, скільки «єдина фізіономія доби», його перша ціль «[...] спостерігати за змінами в груповому обличчі українського письменника та читача» і лише внаслідок цього за змінами в літературі [188; 6]. Кожен літературний факт чи автор, які стають об'єктом аналізу, піддаються ретельному вписуванню у контекст доби, виявленню його генетико-типологічних зв'язків із національною та європейською традиціями. Ці зв'язки він вивіряє, головню, на двох чинниках – стилі та формі твору, або ж на стилі автора та на психологічній формі його письма.

Праці М. Зерова у галузі літературної історіографії, в основі яких головню синхронний-естетичний підхід, становлять центральні тексти неокласичного дискурсу українського літературознавства. «Фізіономія доби», яку вчений прагне добачати у літературних формах, є для нього виявом цілісної форми культурної свідомості певної епохи. Тільки через її розуміння, на думку М. Зерова, можна вивчати літературу тієї епохи, як складової однієї культурної цілісності. Для літературознавця все сходиться в одному: стиль, форма, зміст,

ідеї, читацькі смаки, письменницький побут, – покриваються спільною ідеєю єдиної культурної форми. А розгляд будь-якого літературного явища М. Зеров проводить на трьох рівнях: ідеологічному, жанровому та формальному й на ґрунті естетико-психологічного підходу.

Однією з найбільш обговорюваних проблем українського наукового літературознавства 20-х років ХХ ст. є періодизація літературного процесу. Вперше поряд із проблемою літературного методу ця проблема опиняється в полі уваги українських літературознавців ще починаючи з кінця ХІХ ст., коли йшлося про написання історії української літератури (М. Дашкевич, І. Франко, О. Огоновський, С. Єфремов, Б. Лепкий). У першій половині ХХ ст. проблема історичного періоду актуалізується у дослідженнях В. Перетца, С. Єфремова, О. Білецького, О. Дорошкевича та ін. Звертається до неї й М. Зеров. На той час головним предметом дискусії був характер принципу періодизації – історичний (хронологічний за авторами) чи естетико-формальний (за розвитком літературних форм). Створення історії літератури, зокрема пропозиція канону, багато в чому залежало саме від вибору культурної традиції, згідно з якою буде відбуватися періодизація літературної історіографії. Це, своєю чергою, виводило на іншу гостро дискутовану проблему європейського літературознавства кінця ХІХ – поч. ХХ ст. – завдання та методи історії літератури як науки.

Пропонуючи власний погляд на літературний канон як один із найважливіших інструментів формування національної свідомості та ідентичності М. Зеров максимально зосереджується на психоідейному й естетичному аспектах художньої літератури після Т. Шевченка. Дивлячись на історію української літератури з точки зору передовсім стильової еволюції, у, можливо, третьому томі під титулом «Від Куліша до Винниченка» (1927), вчений пропонує канонічний ряд, який частково збігається із каноном С. Єфремова, однак відмінний за принципами інтерпретації: П. Куліш – А. Свидницький – Я. Щоголів – Марко Черемшина – І. Франко – Леся Українка – В. Винниченко. В авторській інтерпретації зазначені постаті демонструють

наростання якісної повноти національної літератури, суголосне з аналогічними явищами в загальноєвропейському культурному світі. Згідно із тими художніми тенденціями, які демонструє художня творчість зазначених письменників, у М. Зерова представлено такий рух української літератури другої половини ХІХ – початку ХХ ст.: романтизм – реалізм – лірична поезія – лірична проза – філософська поема – модерна драма – модерністський роман. Вчений пропонує інший історико-літературний наратив іншої літератури, закроєної не стільки на еволюції української історії, скільки на еволюції національної культурної традиції у контексті європейської.

Новаторство теоретичних студій М. Зерова у галузі літературної історіографії полягало передовсім у спробі переформатувати наукову парадигму дослідження історії літератури, згідно з найновішими тогочасними головно морфологічними, підходами до історії мистецтва. Спираючись на ідею циклічності історичного розвитку художньо-естетичних епох, науковець уперше в українському літературознавстві (аналогічно до схожих пропозицій О. Вальцеля у німецькому літературознавстві) запропонував погляд на історію української літератури як на історію чергування художніх стилів як статичних і динамічних форм. Принагідно виявив типологічні подібності між еволюцією української літератури та інших європейських літератур. Не відкидаючи соціологічного підходу вивчення історії літератури, М. Зеров, водночас, обирає за вісь обертання літературної еволюції загальнокультурну європейську традицію та ідею про історичну закономірність розвитку всього мистецтва як єдиного цілого.

Це був особливий і водночас характерний підхід ученого, який «[...] ніколи не розглядав історико-літературний процес вузько, лише в аспекті української дійсності, а завжди брав його, як частину інтегрального мистецького думання людства. Кожне українське літературно-мистецьке явище він розглядав у порівнянні з подібними явищами інших народів» [228; 128]. Такий підхід до історії української літератури давав змогу, з одного боку, викривати, за словами Г. Костюка, «голу правду» про справжній стан

національній культурі, а з другого – спонукав до подолання культурних комплексів українців.

### **Висновки до розділу 3:**

Перехід від традиціоналістського до модерного, формозорієнтованого літературознавства в Україні відбувався через актуалізацію неокласичного дискурсу. Більш широко – це був перехід від історичних до теоретичних студій, становлення напряму теорії літератури. Оскільки процес культурної трансформації був перерваний радянською культурною й науковою політикою, то саме дискурс неокласицизму залишився найбільш модерною формою українського літературознавства 20-х рр. ХХ ст. Теоретичні зацікавлення представників цього дискурсу, головне, зосереджені довкола проблеми теоретичного осмислення історії літератури, зокрема питань формування національної літературної класики, художньої форми форми і стилю як вияву культурної ідеології доби, літературного канону. Неокласики звертають увагу на ідеологічну складову поняття «класики» як засобу для самоідентифікації народів і використовують його для утвердження модерної традиції національної літератури. Неокласичний дискурс літературознавства розглядає ідею «високої літератури» в якості підґрунтя для формування сучасної їм класичної традиції.

Однією з провідних тем тогочасних літературно-критичних дискусій стає питання змісту і форми. Поняття форми трактували двояко залежно від літературознавчого напряму. Так, у площині теорії літератури під поняттям форми головне мали на увазі художні прийоми та засоби, натомість в історії літератури – стильові епохи. Парадоксально, але дискусії стосовно змісту і форми були доменом не академічного літературознавства, а журнальної критики. Таким чином, аналіз поширення інтелектуальних практик модерного літературознавства виявляє таку особливість, як закріпленість його головне за

літературно-критичним дискурсом тогочасних літературно-наукових журналів. Натомість традиціоналістське літературознавство утверджується в площині академічних інституцій.

У своїх теоретичних студіях представники неокласичного дискурсу літературознавства активно апелюють до поняття форми. Зацікавлення цим поняттям відбувається на ґрунті поширення ідей морфології культури, де під формою часто мали на увазі поняття художнього стилю. Ідеї культурної морфології неокласики передовсім застосовували щодо історії літератури, трактуючи її як постійне циклічне чергування класики і некласики. Такий погляд на історію літератури цілком був суголосним із поглядами німецької формально-філософської школи (Г. Зіммель, Г. Вельфлін, О. Вальцель). Важливим моментом періодизації такого нового морфологічного типу історії літератури стає естетико-формальний підхід до аналізу літературних текстів.

Неокласичний дискурс українського літературознавства вирізняється й особливим методологічним підходом, в основі якого лежить принцип реставрації та реконструкції. Це зумовлено тим, що українські інтелектуали початку ХХ ст. звертаються до дискурсу неокласицизму як такого, що був здатний у переломний час зберегти/законсервувати найкращі здобутки національної культури, на ґрунті яких згодом можна здійснити певну реконструкцію національної культурної традиції, адаптуючи її до сучасності. У літературознавчих практиках принцип реставрації передбачав вивільнення тексту / автора від ідеологічного вписування в історично зумовлені наративи протягом часу його існування, увиразнення його культурної й естетичної цінності. Зважаючи, що для української культури характерними є постійні розриви національної культурної традиції, то принцип реставрації стає вирішальним для подолання такого чергового розриву у час зміни історичної, культурної та соціальної парадигм.

Центральними текстами неокласичного дискурсу українського літературознавства визначаємо праці М. Зерова. Аналіз наукового методу вченого нашою на думку розглядати його наукові дослідження з погляду радше морфології культури, ніж класичного літературознавства. У галузі літературної критики, домінуючого напрямку студій М. Зерова, головну увагу вчений зосереджує на критиці регіоналізму як вияву свідомості культурної вторинності. У центрі уваги науковця як історика літератури – чергування культурних епох та ідеологій, стиль як форма культурної свідомості епохи. Новаторство теоретичних студій М. Зерова у галузі історії літератури полягало у переформатуванні наукової парадигми дослідження історії літератури згідно з тогочасними підходами до історії мистецтва. Спираючись на ідею циклічності історичного розвитку, М. Зеров уперше в українському літературознавстві запропонував погляд на історію української літератури як на історію зміни художніх стилів та форм.

Важливою заслугою М. Зерова у галузі українського літературознавства початку ХХ ст. є пропозиція нового літературного канону, збудованого на ґрунті модерної традиції національної культури. Вчений уперше теоретично обґрунтовує принципи, згідно з якими слід будувати новий канон української літератури, що мав би презентувати модерну національну культуру.



## РОЗДІЛ 4

### ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІ ПРАКТИКИ НЕОКЛАСИЧНОГО ДИСКУРСУ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА.

#### 4.1. Ідеологічні тенденції українських літературознавчих студій (20 - ті рр. ХХ ст.)

На думку Т. Іглтона, з 1917 і до 1928 р. у Радянському Союзі контроль партії над художньою культурою та науково-освітніми практиками був відносно слабкий [193]. Проте боротьба за контроль над культурою і літературою вже стояла на порядку денному у 1925 р. Привертає увагу постанова Політбюро ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 р. У ній, серед дуже багатьох тверджень, два найпромовистіші. Перше – у класовому суспільстві не має і не може бути нейтрального мистецтва. Друге – проникнення діалектичного марксизму у всі можливі галузі наук: біологію, психологію, гуманітарні науки. У підсумку, одним із центральних завдань партії виступає необхідність поставити на службу революції технічну й «усіляку іншу» інтелігенцію й «ідеологічно відвоювати її від буржуазії» [352]. Природа цих тверджень у тому, що загальна освітня криза у лавах «панівного» пролетаріату на той час була більше, ніж проблемою<sup>114</sup>. Брак фахової освіти підривав саму можливість «ідеологам від народу» світоглядно й ідейно протистояти своїм опонентам. Питання вирівнювання фахової підготовки та освіченості нових

<sup>114</sup> Про гостру кризу фахівців, здатних протистояти на світоглядному й ідеологічному фронтах, свідчить створення на початку 1921 р. «Інституту червоної професури», куди набирали винятково лояльних до партії людей з дореволюційною вищою освітою, яким відразу після закінчення інституту присуджували ступінь професора (така практика тривала до 1937 р.). Центральними дисциплінами в інституті були теоретична економіка, історичний марксизм, розвиток суспільних форм, найновіша історія, соціалістичне будівництво. Інститут випускав філософів, істориків, правознавців, економістів, природничиків. Як стверджує Л. Козлова, інститут мав стати швидкісним конвеєром з великим коефіцієнтом корисної дії для негайного насичення народногосподарського ринку науковими, партійними і педагогічними кадрами. Було вкрай потрібне термінове і повсюдне поширення марксистської науки замість дореволюційної [214; 98]. Про проблему браку освіти у лавах пролетарів, утверджувачів нового історичного порядку також див. Ю. Луцький, *Літературна політика в Радянській Україні 1917-1934*. [264; 39-47].

радянських кадрів вилилося у справу масових репресій людей, що здобули освіту ще до Жовтневої революції.

Нова літературна політика комуністичної партії розглядала літературу і мистецтво як важливий інструмент у встановленні власного історичного порядку. Недарма над резолюцією від 18 червня 1925 р. довгий час працювала спеціальна комісія ЦК, вивчаючи стан справ у сфері культури та мистецтва. Її рекомендації, як стверджує Л. Плоткін, й були покладені в основу рішення, яке виявилось документом принципово більшого значення, що визначив лінію партії у мистецтві на багато років уперед [343]. Знаковою також була поява в 1928 р. у Москві журналу теорії, історії та методології літератури «Література та марксизм» остаточно засвідчила зміну курсу партійної політики щодо літератури й науки. Часопис був покликаний стати платформою для подальшого розгрому російського формалізму та зміцнення позицій марксистського світогляду.

Перший номер відкривала програмна стаття одного із засновників журналу академіка В. Фріче під титулом «Наше першочергове завдання» (1928), де чільне місце відводили питанням масового читача та літератури, формуванню літературних смаків, культури та ідеології згідно із поглядами марксизму. Питання стилю і методу такої літератури зводилися до єдиного економічно-марксистського підходу [436; 181, 152, 189]. Академік задається питанням наскільки сучасна літературна критика та літературознавча наука спроможні бути базисом розбудови культури «нового панівного класу пролетаріату»? [436; 9]. Питання зависло у повітрі, набираючи риторичного характеру, і, водночас, відкрило простір для ідеологічних маніпуляцій у науковому середовищі. Після смерті В. Фріче і з приходом на його місце В. Переверзева, така лінія журналу стає особливо помітною.

Прологом до наративу статті В. Фріче в українському літературознавстві може слугувати стаття Б. Якубського «До взаємин марксістської методи з старими методами літературознавства», яка виходить у 1927 р. незадовго до

програмної московської статті. У її центрі також ідеї літератури нового класу, «пролетарська етика» і першочергове завдання літературознавства – дослідження цієї етики: «Літературознавство так само свого часу буде її аналізувати, буде вияснювати, правильно чи помилково відбив письменник етику соціальної групи в творі своєму, в образах своїх героїв» [478; 59]<sup>115</sup>, – напише один із тих, що ще десять років тому стояв біля витоків модерного дискурсу українського літературознавства і присвячував свою увагу питанням естетичного аналізу художньої форми.

У цій же статті Б. Якубський окреслить основні завдання українського літературознавства на найближчу перспективу, зокрема: яким чином соціально зумовлені думки та почуття твору; витвором якого класу чи соціальної групи є літературний твір; яке місце в історичному розвитку класу займають думки та почуття твору. «Це є справді кардинальні питання нашої науки літературознавства, як певної науки про вищу форму соціальної ідеології – художньо-літературний твір» [477; 65]. Примітно, як відбилася на змістовому наповненні поняття «художньо-літературний твір» еволюція українського літературознавства за останні чверть століття – від «дзеркала суспільного життя» – через «текст культури» – до «вищої форми соціальної ідеології».

Відкритим залишається питання, чи можна вважати випадковістю початок виходу в Україні часопису літературної критики, історії та теорії марксистського спрямування «Критика» слідом за московським «Літературою і марксизмом» у тому ж 1928 році. На початках на шпальтах часопису друкуються літературознавці та критики різних ідеологічних та методологічних напрямів. З'являються ґрунтовні статті, присвячені дослідженню форми і змісту художнього твору й водночас питанням перечитування національної класики з позицій соціологічного методу, завдань літератури та специфіки читацької

---

<sup>115</sup> У тому ж 1928 році виходить друком монографія київського літературознавця П. Петренка *Марксистська метода в літературознавстві*. Головне завдання автора – погодити формалістську теорію із соціологічним методом радянської наукової критики.

рецепції. Без перебільшення, «Критику» можна вважати найбільш репрезентативною щодо українського літературознавства та літературної критики кінця 20-х – початку 30-х рр. ХХ ст.

Аналіз літературознавчих поглядів представлених на сторінках журналу можна розділити на три центральні проблеми: 1) питання форми і мови – у зв'язку з пошуками нового художнього стилю сучасної української літератури; 2) «подолання хуторянства»; 3) об'єднані завдання радянської наукової політики у руслі марксистської ідеології. Відтак і дискусії щодо цих проблем мимоволі набули політичного відтінку, оскільки стали частиною загального радянського дискурсу культурного будівництва, що передбачав тотальне перетворення усього суспільства, його світогляду, цінностей задля витворення єдиної матриці радянської дійсності. Центральним було питання зміни національної ідентичності на класову, що, зрозуміло, вело до перетворення окремих національностей в єдину радянську народність<sup>116</sup>.

Починаючи вже з 1929 р. на сторінках «Критики», практично, не знаходимо літературно-наукових статей ні традиціоналістського, ні модерного літературознавства. Часопис став трибуною молодого радянського українського літературознавства. На питання про шляхи національної науки та культури, що довгий час було ключовим для протистояння двох вище згадуваних дискурсів, автори часопису давали чітку, однозначну відповідь: «Пролетаріат під проводом партії стає активним суб'єктом становлення українського радянського літературного процесу, висуваючи на перший план своє класове “соціальне замовлення”, складаючи кадри пролетарських читачів, та нові, пролетарські письменницькі кадри формуючи» [442; 5]. Натомість для літературознавства, яке мало б обслуговувати / аналізувати такий тип

<sup>116</sup> С. Скељчик стверджує, що в Радянському Союзі з часом поняття класовості втратило свою ідентифікаційну здатність, натомість такої здатності набуло поняття національності [159; 18]. А інший дослідник подає думку, що: «У середині тридцятих років (у Радянському Союзі – Л. Д.- Б.) етнічність розуміли як даність і всі офіційно визнані радянські національності мусили мати власні ‘великі традиції’: батьків-засновників, класичну літературу, багатий фольклор» [569; 447]. У загальному концепті «радянського» як понаднаціонального для усіх народів, що входили до конгломерату Радянського Союзу, «національне» прирівнювалося до «етнічного», і у структурній ієрархії відносилось до «радянського» так само як «етнічне» до «національного».

літературної продукції, запропоноване таке завдання: «[...] організувати марксистську наукову роботу в галузі літературознавства й організувати так, щоб не тільки задовольняти сьгоднішні вимоги життя до цього, а й перспективу якусь для себе встановити та відповідною роботою завойовувати молодь від бездушного академізму» [140; 15].

Очевидно, що такі «завдання» виявилися непосильними не лише для модерного, а й традиціоналістського дискурсу літературознавства. Протистояння загальним політичним тенденціям нового наукового курсу, запропонованого радянською доктриною, на якийсь час об'єднує обидва культурні дискурси і в підсумку веде їх до повного знищення. Водночас, протягом майже десяти років стаємо свідками активних спроб наукового опору, що знаходив своє втілення у наукових дискусіях, монографіях, літературній критиці. Одержавши потужний поштовх на початку ХХ ст., українське літературознавство ще якийсь час рухалося природним еволюційним шляхом, відшукуючи свій новий голос у добі історичних потрясінь та ідеологічних боїв, змушуючи його дослідників реагувати на політичний та соціокультурний контекст.

## **4.2. Формалістичні студії неокласичного дискурсу українського літературознавства.**

### **4.2.1. Рецепція російських формалістичних дискусій українською літературно-науковою критикою.**

У 20-х рр. ХХ ст. в українському літературознавстві, й, зокрема літературній критиці, відбувалися чималі дискусії. Ю. Меженко слушно зазначив, що переоцінювання нового мистецтва на сучасному етапі розпочалося не з творів, а з теорій [274; 203]. Із загального контексту варто виділити дві масштабні дискусії – більше відома – «літературна» зініційована М. Хвильовим

(1926-1928), та менше відома – довкола проблеми змісту й форми (1923-1930)<sup>117</sup>. Остання за своєю природою була, з одного боку, відлунням російської дискусії між марксистами та формалістами, натомість з другого – продовженням дискусій довкола шляхів національної культури, науки та мистецтва народжених раннім етапом модернізму в Україні.

У своїй суті питання дискусії про форму і зміст було зведене до питання щодо ідеалістичного та матеріалістичного світоглядів. Натомість сама дискусія, як частина ширшої російської дискусії, щоправда зі своїми національними особливостями, стала знаком боротьби за символічний владний простір у тогочасному радянському суспільстві<sup>118</sup>. Структурно можемо розділити її на дві фази: 1) дискусія щодо форми і змісту, що в часі збігається з першою і другою хвилями критики російських формалістів марксистським дискурсом – 1922-1927 рр.; 2) дискусія щодо пошуків стилю нового пролетарського мистецтва у контексті третьої хвилі критики російських формалістів – 1928-1930 рр.<sup>119</sup>

В історії українського літературознавства із першою літературною дискусією щодо форми і змісту традиційно пов'язують неокласиків, оскільки

<sup>117</sup> В українському літературознавстві часовими рамками дискусії щодо форми і змісту традиційно вважають 1923-1925 рр. Хоча насправді це не зовсім відповідає дійсності. Після 1925 р. увага громадськості та літературної критики перемикається на дискусію щодо шляхів подальшого розвитку національної культури і літератури, започаткованої М. Хвильовим. Попередня ж дискусія щодо форми і змісту відходить на задній план, але повністю не затихає. Вона переміщується у площину суто політичну і стає інструментом виявлення «неблагонадійних кадрів» у радянській науці в Україні, критики «попутників», боротьби за ідеологічний простір гуманітарної наукової парадигми.

<sup>118</sup> Г. Тиханов зазначає, що: «[...] ця територіальна війна була частиною ширшої конкурентної боротьби за увагу і довіру громадськості. У роки НЕПу марксизм ще не був остаточно зведений на престол в якості незаперечної догми і принцип конкурентності був ще цілком актуальним» [392].

<sup>119</sup> В. Львов виділяє три хвилі критичних «атак» на формалізм у Росії, через призму яких, з одного боку, викристалізовувався сам метод, а з другого – формувалася політика рецепції цього методу в суспільстві. Перший етап відносять до початку 20-х років, точніше 1922-1924 рр., коли ще існувала відкрита конкуренція за домінування наукових напрямів у суспільстві. Радянські ідеологи не заперечували досягнення формалістів у галузі літературознавства, однак наполегливо намагалися вмонтувати їх в ідеологічний марксистський дискурс. Другий етап: 1925-1927 рр., коли формалістів відверто звинувачують в антимарксистських позиціях, розглядають теорію формального мистецтва як відображення поглядів буржуазного суспільства. І третій етап: після дискусії 1927 р. і до 1930 р., коли В. Шкловський вимушений був публічно відмовитися від формалізму у статті *Пам'ятник науковій помилці*. Цей період позначений згортанням будь-яких літературознавчих дискусій поза межами марксистсько-соціологічного методу, а також масштабним розгортанням політики партії більшовиків у галузі культурного та наукового будівництва [266; 104-146]. Про паралельність та суголосність українських теоретичних дискусій з російськими протягом 20-х рр. ХХ ст. пише О. Білецький у статті *Літературознавство і критика за 40 років Радянської України* [46; 52].

саме у своїх наукових працях приділяли багато уваги питанню співвідношення форми і змісту. Наукова спадщина М. Зерова, П. Филиповича, Б. Якубського, Ю. Меженка, Б. Навроцького, В. Державина становить оригінальний дискурс формальних студій в Україні, який суттєво відрізнявся від російського. Така відмінність була продиктована трьома чинниками: 1) попередньою науковою традицією; 2) шляхом приходу теорії форми на український ґрунт; 3) еволюцією рецепції ідей модернізму у середовищі українських літературознавців 20-х рр. ХХ ст. Водночас це був єдиний метод, поза соціологічним, що на відміну від багатьох інших спромігся на появу власного дискурсу у 20-х рр. ХХ ст. Він став тим каталізатором, що, з одного боку, засвідчив загальну кризу історичного підходу до вивчення літературних явищ, а з другого – став початком вироблення нової літературної теорії як науки про літературу, врешті відірвану від загальної історії та історії мистецтва [392].

Рецепція теорії форми в Україні є доволі цікавою. Більшість учених чомусь однозначно вважають, що на зацікавлення формальними пошуками вчених модерного (у тім числі неокласичного) дискурсу українського літературознавства безумовно впливав російський формалізм. Проте, Г. Грабович артикулює думку про те, що в Україні свого часу формалізм відбувся, радше, в іпостасі формалістичного дискурсу, ніж повноцінного методу. Вчений передовсім наголошує на характері літературно-критичних дискусій довкола цього явища: «[...] немає найменшого сумніву, що для українського дискурсу формалізму (я наголошую саме момент дискурсу – хоч його треба ще належно окреслити) цей же російський фактор є основним та вирішальним [...]» [94; 76]. І тут йдеться не так про теоретичні здобутки російських формалістів, як про їхню дискусію з російськими марксистами. При чому цей вплив позначився радше на характері рецепції формалістської теорії, ніж на її інтерпретації та застосуванні у літературних студіях.

Українська літературна критика та й літературознавство загалом, принаймні ще на початок 1920-х рр., були вільними у можливостях пошуку різних шляхів естетичного, формального чи соціологічного аналізу. І, справді, активно розвивалася авангардистська критика, рецептивна естетика, проходили нові дослідження у галузі історичної поетики, розвивалися психоаналітичні літературні студії, актуалізувалися теоретичні погляди О. Потебні тощо. Зазнає певного оновлення історичний метод дослідження літератури<sup>120</sup>. Проте, коли уважно гортаєш провідні літературні журнали тих років, впадає в око домінування дискусії, що точилася довкола двох основних літературознавчих методів – соціологічно-марксистського та морфологічного.

Так, здійснюючи огляд української літератури за 1923 р., М. Зеров називає цей період «роком війни та роком урожаю», зокрема зазначаючи, що: «Війна почалася: а) між змістовиками і формалістами, [...] двох різних методів вивчення літературних явищ; б) між представниками різних літературних груп [...]; в) між носителями різних поглядів на справу «жовтневого» та «широкого радянського» блоку діячів мистецтва» [188; 355]. Узагальнюючи, М. Зеров зводить усі ці «баталії» до питання форми, що було тісно пов'язане з питанням модернізації мови для одних і «чистоти» марксистських позицій – для інших. Особливої уваги у цій цитаті заслуговує вислів «двох різних методів вивчення літератури».

В Україні критика формалістського підходу у літературних студіях як теоретичного напрямку та методу відбувалася паралельно з аналогічною критикою у російському літературознавстві. Згідно із твердженням Б. Ейхенбаума, формалізм був не методом, а особливим способом вивчення літератури, навіть особливим світоглядом [156; ]. Ідеї російських формалістів виявилися настільки конфронтаційними щодо культурної політики

<sup>120</sup> Див. численні статті на шпальтах «Червоного шляху», «Мистецтва», «Життя і революції», «Шляхів мистецтва», «Авангарду», «Плужанина» за авторством М. Семенка, Б. Навроцького, С. Щупака, Б. Якубського, Ю. Меженка, В. Державина, Г. Майфета, С. Пилипенка, І. Айзенштока, О. Дорошкевича, М. Могилянського та ін.



більшовицької партії, що остання змушена була втрутитися у цю дискусію й, таким чином, надати політичного виміру розгортанню формального дискурсу у тогочасному російському, і, як наслідок, в українському літературознавстві. Головна ж ідея дискусії між марксистами та формалістами, на думку О. Ганзен-Льове, зводилася до бажання останніх вписати своїх опонентів до загального ідеологічного дискурсу, чому ті завзято опиралися [437; 448-461].

У політичний вимір формалізм у Радянському Союзі перевели статті Л. Троцького «*Вне-октябрьская литература. (Литературные попутчики революции)*»<sup>121</sup> (1922) та «*Формальная школа поэзии и марксизм*»<sup>122</sup> (1923). Формалістам автор відводив роль попутників. Ще не критикував їх, навпаки – наголошував на їхніх заслугах у пошуках нових способів розуміння та вивчення літератури, хоча й зазначав, що формалізм може бути лише другорядним методом поруч із марксизмом [396; 130 - 146]<sup>123</sup>. Така позиція Л. Троцького, на думку дослідниці Е. Керол, з одного боку, дала можливість формалістам друкуватися, а з другого – спровокувала їхню дискусію з марксистами стосовно взаємовідношення літератури й політики, а також щодо методологічної ієрархії [507; 81]. Таким чином критика формалізму стала справою не стільки науки і літератури, скільки культурної політики більшовиків й «[...] формалісти хоч і не були небезпечними для влади у якості опозиції, вони все ж таки були недоречними з огляду на їхнє підкреслено аполітичне ставлення до літератури» [266; 111].

Напади марксистської критики на російських формалістів у першій половині 20-х рр. викликали гостре засудження формалістської теорії і в українській критиці та літературознавстві, особливо підсилене бажанням місцевої партійної та культурної еліти, що відповідала за культурне

<sup>121</sup> Троцкий Л. *Вне-октябрьская литература. (Литературные попутчики революции)*. «Правда», 1922. 5 октября. № 224. Насправді оригінальна назва статті звучала як *Вне-октябрьская литература. (Необходимая правка)*. У газеті сталася помилка через технічний недогляд. Згодом ця стаття увійшла до відомої книжки Л. Троцького *Литература и революция* (Москва, 1923).

<sup>122</sup> Троцкий Л. *Формальная школа поэзии и марксизм*. «Правда», 1923. 26 июня, № 166.

<sup>123</sup> В Україні такими 'попутниками' марксистської критики оголошуються Ф. Якубовський, В. Державина, О. Полторацького. [468; 105].

будівництво, дотриматися узгодженої лінії з керівництвом центру. Відгуком російських баталій довкола формалізму на українському ґрунті стала дискусія, що розгорнулася між прихильниками модерного і марксистського дискурсів. Її початком можна вважати появу у журналі «Шляхи мистецтва» (1922 р.) статті В. Коряка «Форма і зміст». Фактично це була рецензія на опубліковані в Росії прозові студії В. Шкловського та поетичні В. Жирмунського. У цій статті, радше пропагандистського, ніж наукового змісту, В. Коряк намагається викрити суперечність, яка міститься у запереченні формалістами ідеологічного підходу до літературних студій. На думку автора, формалісти забувають, що «організація словесного матеріалу» будується на мові, яка апріорі вже є ідеологією: «Не про форми взагалі, не про «чисті» форми, а тільки про форми пролетарські і буржуазні може бути мова дійсно наукової марксистської критики. І право критикувати має не спец, не фахівець тільки, не піфія від філології, а кожен робітник, кожен читач» [224; 45]. Стаття В. Коряка віддає характерним не лише для марксистської української літературно-наукової критики, дидактичним пафосом. Автор цілком очевидно переводить дискусію з позицій літературної науки у площину політичної ідеології. Як наслідок, питання змісту й форми з предмета літературної критики перетворюється у світоглядну позицію.

Реакцією на позицію В. Коряка були спершу стаття Ю. Меженка «На шляхах до нової теорії» (1923), а згодом В. Гадзінського «Ще кілька слів до питання “форми й змісту”» (1923). На думку Ю. Меженка, формалізм не варто звинувачувати в аполітичності, оскільки він за своєю природою є лише ще одним із виявів матеріалістичної думки [274; 207]. Автор начебто виправдовує формалізм, однак, саме виправдання звучить непереконливо, оскільки Ю. Меженко неодноразово говорить про дуалістичний світогляд у мистецтві: «Форма і зміст окремо не існують. Два різні світогляди матеріалістично-марксістський та містично-символістичний прийшли до одного висновку. Обидва, хоч і з різними предпосилками (у одного продуктивні сили, – в другого естетика), дійшли до необхідності злити в одно два поняття [...]»

[274; 204]. Усі непорозуміння, стверджує Ю. Меженко, що виникають довкола інтерпретації суті формалізму, виникають із попереднього ідеалістичного світогляду, під впливом якого виховувалося більшість сучасних йому літературних критиків та літературознавців.

З поглядами Ю. Меженка кардинально не погодився інший марксистський критик – В. Гадзінський. Його стаття «Ще кілька слів до питання “форми й змісту”» починається майже образливим твердженням на адресу свого опонента: «Прав тов. Ю. Меженко, що ми сидимо в тупому заулку під впливом традиції ідеалістичної діалектики, а може схоластики [...] Коли він хоче визволитися від цієї традиції дорогою «формалізму», що «по природі своїй (на думку тов. Меженка) є одним з проявів матеріалістичної думки», тоді він сам не знає, що лізе в теоретичне багно ідеалістичної діалектики[...]» [79; 174]. Питання змісту й форми критик вважає непринциповим для пролетарської літератури, оскільки, на його думку, твір мистецтва можна ділити на: 1) частину цілком матеріальну, що виходить безпосередньо від нас, і 2) частину, також цілком матеріальну, яку беремо із зовнішнього світу. Ба більше, В. Гадзінський стверджує, що поняття змісту і форми відносні, вони залишилися нам як спадок минулого дуалістичного світогляду. І оскільки в концепції марксистської ідеології цей світогляд був приречений на вимирання, то, мабуть, така ж доля очікує питання форми й змісту. Для автора «питання форми» однозначно лежить у площині ідеалізму [79; 179].

У статті В. Гадзінського, як і раніше у статті В. Коряка, зустрічаємо черговий випадок у бік наукової критики, яку літературознавці марксистського дискурсу сприймають як «ворожу», «загрозливу», і дарма, що з тамтого табору майже не лунало голосів на підтримку російських формалістів та закликів до поширення ідей формалізму в Україні. Автор характеризує статтю Ю. Меженка як «псевдоматеріалістичну», «академічну в гіршому розумінні», «як більшість академічних статей, не пояснює діалектично, а ускладнює питання і робить його, під ніби матеріалістичною закраскою, питанням т. зв. «чистої теорії», замість питання технічної практики» [79; 178].

При близькому прочитанні, однак, стає зрозумілим, що в українському контексті дискусія щодо форми та змісту зводилася не лише до політики, а й критики академічної науки, яка надалі залишалася на пронаціональних позиціях. Про це промовисто свідчить риторика тодішньої критики: «теоретичне багно ідеалістичної діалектики», «пролетарські твори мистецтва повстануть як раз у тих майстернях, де не буде високо-академічних суперечок про форму та зміст», «І твір мистецтва має для нас вартість не тому, що в ньому “революційний зміст, або революційна форма”, а тому, що він є продукт революційного виробництва, створений свідомим пролетарем, плужанином або інтелігентом [...]» [79; 178]. Свого класового ворога «український марксист» бачить в «освіченому академікові», і цей конфлікт поміж неучтвом та освітою в українській культурній традиції, мимоволі долучається до попередніх модерністських дискусій щодо ролі високої культури (закоріненої передовсім в освіті) і культури «вузькохатнього вжитку»; наново актуалізує проблему позадництва, провінційності.

Водночас з'являється й низка статей полемічного характеру, у яких літературознавці та літературні критики роблять спробу зіставити, чи точніше, синтезувати формальний та марксистський методи, як, наприклад, стаття В. Бойка «Формалізм і марксизм» (1926) або М. Доленго «До проблеми змісту і форми в літературному творі» (1929). Поява статті В. Бойка була зумовлена трьома лекціями про формалізм, що їх прочитав Б. Ейхенбаум у Харкові у 1926 р. Лекції викликали жваву дискусію та виявили «непорозуміння та плутанину у поглядах харківських опонентів» щодо суті формалізму та його відношення до марксистського методу. Проте найбільшою проблемою дискусії, зазначає вчений, виявилось «народження сумнівів» та «хитання позиції» [61; 141 - 164]. В. Бойко, попередньо навівши основні тези лектора з приводу формалізму, коментує їх із позицій оборони саме марксистського підходу у справі літературної теорії та історії літератури.

Примітно, що В. Бойко намагається уникати звинувачень та оцінкового підходу до аналізу російського формалізму, зазначаючи при цьому, що

формалістська теорія є повноцінним методом історико-літературного вивчення. Учений здійснює спробу розглянути становлення формалістського методу у контексті інших методів вивчення історії літератури, проводить лінію між еволюційним та формальним методами [61; 154]. На думку В. Бойка, саме через еволюційний метод, праці Ф. Брюнетьєра, М. Карєєва і О. Веселовського історія літератури доходить до формального методу. У підсумку, дослідник виділяє три фази розвитку історії літератури: 1) період чистого змісту; 2) період змісту і форми; 3) період чистої форми. Основна ідея зводиться до думки, що формалізм хоч і продуктивний метод, однак йому недоступна вся широта досліджуваного матеріалу. Посилаючись на Л. Троцького, вчений ставить на карб формалістам бажання «приймати частину за ціле». Як висновок звучить теза про доцільний синтез формалізму та марксизму задля вивчення процесів у площині літератури в усій їхній повноті: «Як зміст і форма є невіддільні одно від одного, так органічну єдність повинні складати ці обидва акти марксістської критики» [61; 154].

У своїй статті В. Бойко чітко зазначає пункти дотику і розходження марксистів та формалістів. Точки дотику він убачає у: 1) вивільненні літератури від загальної історії; 2) сприйнятті літератури як окремої сфери людської діяльності, вираженої у художньому слові; 3) зміщенні акцентів наукових студій з історії авторів на літературу; 4) бажанні вивчати іманентні закономірності еволюції літератури; 5) вимозі від істориків літератури об'єктивної естетичної аналізи літературного твору як твору мистецтва [61; 162-163]. Прикметно, що ці пункти є характерними для усього модерного формальнозорієнтованого літературознавства.

Натомість, точки розходження між марксистами та формалістами В. Бойко прослідковує у намаганні останніх: 1) трактувати літературу як цілком самостійне природне явище; 2) відкидати суспільний вплив на літературу і психологію письменника; 3) не викривати справжні «наукові» причини літературної еволюції; 4) будувати літературну теорію на ідеалістичному підґрунті. З огляду на ці позиції автор проголошує

формалістів «ворогами марксизму». Хоча насправді гостру критику марксистів викликало бажання російських формалістів мати власну теорію літератури і науковий метод. Небезпека такого бажання полягала у тому, що в середовищі культури, що прямувала в сторону тоталітаризму, наукової моноїстичності, лише одна теорія і метод мали право на існування<sup>124</sup>.

Положення цієї статті можна розглядати як відгук на ідею, що поширилася в російському дискурсі марксистів та науковців, головно вчених соціологічного напрямку, про можливий синтез марксизму та формалізму. Проте для російських формалістів ідея синтезу з марксизмом не була прийнятною з погляду вироблення власного наукового дискурсу. Якщо марксистський дискурс, твердить Г. Тіханов, заснований на соціологічному описі законів соціальної діяльності й еволюції, переріс у глобальний прескриптивний дискурс, то формалізм, навпаки, у такий не перетворився [392]. Саме тому поки марксизм намагався стати тотальним дискурсом, формалісти ставили перед собою значно скромніші завдання.

Напади на формалізм з боку марксистського дискурсу були зрозумілими, адже сам дискурс формалізму змінював підхід до літературознавчих студій, відкривав можливість подивитися на проблеми літератури з багатьох поглядів, зокрема й з тих, що лежали поза межами ідеології марксизму. З цього приводу, аналізуючи статтю І. Айзенштока «Десять років ОПОЯЗУ», Г. Грабович абсолютно слушно зауважує, що: «[...] формалізм – це нова якість, новий стандарт і нові перспективи в літературознавстві. [...] через цей метод та

---

<sup>124</sup> Обґрунтування саме такого погляду на перспективи літературознавства та літературної теорії в радянській науці знаходимо у статті Ф. Якубовського *За матеріалістичний монізм в літературознавстві. До питання про зміни літературних стилів* («Критика», 1929). Після розправи над формалістами, а саме ідеєю формального підходу в теорії літератури, марксистки взяли за історію літератури, де ще довгий час використовувався саме морфологічний підхід. Автор пише: «Ми стоїмо перед творенням нової літературної методології, що базуватиметься на глибшому вивченні підвалин, які заклали корифеї і класики марксизму. [...] Головне завдання тепер – поглибити й поширити теорію матеріалістичного монізму в літературознавстві» [476; 93]. Примітно, що весь цей номер «Критики» присвячений боротьбі з морфологічним підходом у літературних історіографіях. Той же В. Бойко нещадно критикує книжку Ф. Шміта *Предмет и границы социологического искусствознания* (Ленинград, 1927).

інтелектуальні цінності, які в ньому закладені, сенс звільнення та професіоналізму і почуття дальших широких перспектив стають надбанням не тільки російського, а й українського літературознавства, і в українському контексті мають ще більше революційне та оздоровче значення» [94; 87]. Коли російські формалісти відкидали можливість синтезу з марксистським дискурсом із огляду на небажання ідеологізації<sup>125</sup>, то для українських літературознавців це стало питанням методологічного оновлення дисципліни.

Таким чином дискурс формалізму в українському літературознавстві 1920 - х рр. окреслюється як ідеологічне явище, що насправді мало небагато спільного зі «справжньою» формалістською теорією. Водночас, відсутність чіткої наукової опозиції марксистським критикам формалізму, попри наявність формального підходу до аналізу літературних текстів, ставить питання про природу формальних студій українського модерного літературознавства.

**4.2.2. Погляди українських морфологів у контексті формалістичних дискусій.** Досліджуючи генезу поширення ідей формалістської теорії в тогочасному українському літературознавстві, виділяємо три шляхи. Перший – через критику раннього українського модернізму<sup>126</sup>. Другий – через подальші шляхи розвитку дискурсу модернізму в Україні, зокрема в ідеї оновлення ідейно-естетичного підґрунтя національної літератури та пошуках нової мови для такої культурної модернізації. Мова старих форм без відповідної

<sup>125</sup> Б. Ейхенбаум зазначає: «Під час занять літературою ми повинні узгоджувати марксистський метод із досягненнями формальної школи. Формальна школа знає лише аналіз прийомів. Вона забуває, що в письменників не лише прийоми, але і цілі. Публіцистична критика (так Ейхенбаум називає марксистське літературознавство – Л. Д.- Б.) знає лише цілі й не хоче бачити прийомів, за допомогою яких оформлений задум художника; я прагну синтезу». Однак автор виступає за чистоту кожного з методів і зазначає, що кожна з цих наук має свої завдання, які повинна вирішувати власними силами [156; 284].

<sup>126</sup> Безумовно, вплив на формування концепції нової української культури мала й полеміка, що розгорнулася між критиками «Української хати» та критиками часопису народницького спрямування «Рада», головно з С. Єфремовим стосовно модерністської естетики. Ця полеміка за своїм характером була продовженням давніх ще модерністських дискусій стосовно естетичного оновлення не лише української літератури, а й культури загалом. І хоча «хатяни» не особливо наголошували на формальних пошуках, завдання зміни мови було одним із центральних.

термінології вже не могла задовольняти потреби ні нової літератури, ні нової критики, була неспроможною «[...] віддзеркалити сучасне життя. Сучасність вимагає іншої мови» [383; 403]. Третій – через наукові праці вчених неокласичного дискурсу літературознавства, чії погляди сформувалися переважно під впливом філологічної школи та німецької філософії морфології культури.

Філологічна школа як наукове явище формується в українському літературознавстві на зламі XIX – XX ст., основна ідея – естетична єдність словесної форми і змісту. Натомість її теоретичний метод був спрямований на текстуальний аналіз художніх творів (переважно поетичних), із основним фокусом на слові та його формі. Джерела цього методу лежать у наукових поглядах А. Баумгартена на природу мистецтва; в естетиці художньої творчості французької групи «Парнас»: «Відкидаючи раціональні схеми позитивізму, якими грішили літературознавці історичної школи, «парнасці», а за ними всі прихильники естетизму як головного інструментарію в підході до творчості, проголошували органічну єдність форми та ідеї в мистецтві, і головною цінністю його утвердили поетичну візію та художній образ» [298; 138]; та психолінгвістичній концепції О. Потебні. Згодом на ідеї української філологічної школи мали значний вплив дискурс німецького формалізму, культурної морфології мистецтва, і частково ранні погляди В. Жирмунського, В. Шкловського, Б. Ейхенбаума.

Із розгортанням модерністської парадигми в Україні з її принциповою відмовою трактувати літературу як утилітарний засіб та з піднесенням естетизму, метод філологічної школи стає одним із найбільш функціональних у дослідженні художніх творів, особливо поетичних. Відтак в українському літературознавстві філологічну школу мимоволі пов'язували з модерною парадигмою, а її представники все більше уваги зосереджували не стільки на дослідженні культурно-історичних зв'язків тексту із середовищем, історичних



джерелах, скільки на аналізі формальної сторони художнього слова у його зв'язках із художньо-стильовою еволюцією.

За своєю природою теорії форми належали до авангарду гуманітарної думки того часу і були направлена як на критику старого культурного порядку, так і на активну модернізацію сучасності [392]. Саме ця природа модерності захоплювала українських неокласиків, дозволяючи використовувати формальний метод як спробу вироблення нового підходу до вивчення літератури. Українська філологічна школа, до якої належали випускники «Філологічного семінару» В. Перетца та представники модерного українського літературознавства, трансформувалася в український варіант західноєвропейського морфологізму, типологічно більше спорідненого з німецьким, ніж із російським формалізмом. Можемо припустити, що російський формалізм вони сприймали крізь призму основних концепцій західноєвропейського формалізму, з якими були знайомі значно раніше.

Дискурс українських студій форми, долаючи кризу антипозитивістичного зламу та модерного світогляду після Першої світової війни, шукав нових методів наукового опису художнього досвіду та практики. В українському літературознавстві він одержав назву морфологічної школи і рухався у руслі психолінгвістики О. Потебні та мистецтвознавчих теорій, базованих на морфології культури. Про те, що такий підхід був близьким саме до морфологізму свідчить тотожність розуміння зв'язків форми та змісту українськими літературознавцями з тогочасними мистецтвознавчими теоріями стилю, розвинутими на ґрунті саме морфології культури (Й. Вінкельман, Г. Вельфлін).

У контексті морфологізму літературний стиль розглядається як вияв культурної свідомості епохи, що постає перед нами через систему відповідних жанрів та технічних засобів. Згідно із цими теоріями, будь-який художній текст певного стилю складався з трьохчленної структури: ідеологія – жанр – форма

(технічні засоби). Ідеологія виступала ідейно-естетичним підґрунтям певної культури. Саме вона активізувала / виробляла ті чи інші жанри, найбільш придатні для вираження її світогляду. Форми (технічні засоби) впливали на формування естетичної мови такої ідеології. Таким чином, теоретичний аналіз тексту з морфологічного погляду – це аналіз жанрових форм, належних до тих чи тих стильових епох. Натомість історичний аналіз з морфологічного погляду – це вивчення зміни культурних ідеологій, що тягнуть за собою зміну жанрів та технічних засобів.

Головна розбіжність між російськими формалістами й українськими морфологами<sup>127</sup> полягала саме у трактуванні поняття «змісту» та його відношенні до «форми». Висвітлюючи проблему взаємозв'язку російських формалістів та філософії Г. Гегеля, Б. Парамонов вказує на наявність філософського осмислення поняття «форми» західноєвропейським формалізмом: яке якраз і фіксує єдність форми та змісту (що було близьким українським морфологам), і, навпаки, відсутність такого осмислення у теоретико-інтелектуальних практиках російської формальної школи [322; 35-50]. Окрім того, коли російські формалісти розглядали літературну форму винятково з погляду її іманентної еволюції, таким чином здійснюючи розрив між художньою мовою і предметом цієї мови, то українські морфологи були схильні встановлювати пряму взаємозалежність між поетичним словом та його ідеєю. Вони розвивали ідеї О. Потебні, у той час, коли російські колеги піддали його вчення критичній ревізії: «[...] формалісти, під впливом футуристичних експериментів над звуком, змістили свою увагу із внутрішньої на зовнішню форму поетичної мови» [417; 101], – пише І. Фізер про російських формалістів.

<sup>127</sup> Варто зазначити, що науковий термін «морфологічна школа» не був остаточно розроблений в українському літературознавстві. Однак у численних статтях на шпальтах українських часописів постійно зустрічаємо визначення українських науковців, які цікавилися проблемами форми як «літературознавців-морфологів», а О. Полторацький навіть накреслив основні принципи, на яких має будуватися робота літературознавця-морфолога, зокрема тези про те, що: 1) немає нейтральних, неемоційних засобів мистецтва та художніх прийомів; 2) будь-який художній засіб треба розглядати, виходячи з його впливу на психіку читача, і такий вплив завжди зумовлюється соціальними ситуаціями. [351; 103].

Відтак, російські формалісти, відділивши зовнішню форму від внутрішньої, наділили її власною семантичною чинністю, й через це уневажили основний пункт теорії О. Потебні про внутрішню форму слова [417; 101]. Натомість українські морфологи, навпаки, зосередилися на внутрішній формі слова, шукаючи відповідної зовнішньої форми.

Осмилення теорії О. Потебні вченими морфологічної школи відбувалися у руслі поєднання цієї теорії з ідеями еволюції форми. Фактично, якщо на початках актуалізації теорії О. Потебні у ранніх працях російських формалістів й українських морфологів ще бачимо значні збіжності, то вже на наступних етапах, головно після Жовтневої революції та з активізацією практики російських футуристів, вони розходяться. Російський формалізм впевнено рухався в сторону структуралізму, український – психолінгвістики й далі у рецептивну естетику. М. Зеров, стверджуючи, що він стоїть «ближче до марксівського соціологізму, ніж Савченко» [188; 1058], очевидно, якраз і мав на увазі той випадок, коли розглядаючи літературні форми з погляду естетичного впливу на реципієнта, встановлював їхні зв'язки з «соціальним моментом».

Про відмінне розуміння природи зв'язків форми та змісту українськими й російськими дослідниками теорії форми пише П. Филипович: «Захоплення чистим “формалізмом” (лапки Филиповича – Л.Б. - Д.) та ізоляція літератури від соціальних процесів на Україні не спостерігалось. Наслідувачів Шкловського не знаходилось. [...] Але критикувати крайності “формалістів” (лапки Филиповича – Л.Б.-Д.) – це зовсім не означає зрікатися формальних дослідів. Навпаки, вони знайшли загальне визнання, бо тільки через них можна зрозуміти специфіку літературних творів, збудувати наукове літературознавство» [413; 258]. М. Зеров також відкидає типологічну спорідненість наукових поглядів неокласиків із поглядами російських формалістів. У листі до І. Айзенштока, який, до речі, цікавився російським формалізмом та листувався із В. Шкловським, Ю. Тиняновим, В. Жирмунським, він пише: «Формалізм неокласиків, розуміється, річ вигадана. Для мене особисто ні Бєлий, пережитий р. 1911-1914, ні ОПОЯЗ не заступили

суто історичних, історико-літературних задач. Питання про реалістичний стиль в історичному викладі, шукання єдиної фізіономії доби в літературі, в науці, світоглядах і вчинках (Оск. Вельцер) – для мене основні, не другорядні задачі, від яких історик літератури (коли тільки його не стає) не може і не вправі ухилитися» [188; 1058]<sup>128</sup>.

Ці цитати двох авторів-неокласиків практично синхронні у часі й пов'язані між собою. Коли М. Зеров категорично у приватній розмові, де є місце ширості, відкидає визначення неокласиків як формалістів, то П. Филипович лише констатує факт відсутності «чистого формалізму» в українському науково-критичному дискурсі, проте всіляко підтримує й заохочує формальні дослідження, що вказує на неоднозначну рецепцію формалізму у колі самих неокласиків. Зрештою, зважаючи на заяву М. Зерова про його ж захоплення ОПОЯЗом та про інші впливи російської літератури на формування естетичних і теоретичних смаків неокласиків та й інших значних літературознавців, наприклад, І. Айзенштока, Б. Якубського, Б. Навроцького, виглядає логічно говорити про добру обізнаність українських літературознавців неокласичного дискурсу із тогочасними теоріями форми.

Таким чином, дискурс теорії форми в українському літературознавстві складався, з одного боку, з культурно-естетичної критики літературних форм попередньої художньої практики, а з другого – погляду на художній твір як формально-змістову естетичну цілісність, з акцентом на дослідження форми як вияву стильової еволюції художніх жанрів. Український морфологізм виникає внаслідок синтезу поглядів російської формальної й німецької морфологічної теорій. Дослідження трансформації літературних форм давало можливість фіксувати зміни у межах культурної ідентичності, визначати її нові форми та

<sup>128</sup> Хоча М. Зеров не заперечує і російського впливу на розуміння концепції художнього слова українськими формалістами, зокрема художньо-теоретичних практик російських акмеїстів та ранніх ОПОЯЗівців: «Впливи символістів і символізму на наших неокласиках помітні ще й досі (написано у 1926 р. – Л. Д.-Б.) [...] Не минув 'неокласиків' і російський акмеїзм [...] стаття В. Жирмунського про поетів, 'преодолевших символизм' ("Р[усская]. Мысль", 1916) співпадала з їх власним вибором меж обома течіями» [188; 539].

запити. У такому підході літературна морфологія неокласиків щільно зросталася з культурною критикою.

### **4.3. Теоретичне осмислення історії української літератури неокласичним дискурсом.**

**4.3.1. Криза історизму й літературознавчі дискусії.** Підсумовуючи результати літературних студій першої третини ХХ ст. Т. Мейзерська, на основі аналізу праць В. Коряка, А. Шамрая, О. Дорошкевича, М. Зерова, С. Єфремова, виділяє такі основні риси цих студій: 1) виокремлення нового покоління літературознавців; 2) спроба визначити основні змістові площини, пов'язані із соціокультурними змінами; 3) засвідчення новаторських деструкції форми; 4) осмислення національної своєрідності української літератури як європейськи орієнтованої [272; 102]. І справді, у 20-х рр. ХХ ст. українське літературознавство впритул підходить до реформування методу укладання історії літератури.

У 1923 р., у журналі «Червоний шлях» з'являється стаття Є. Кагарова під промовистою назвою «Криза історії літератури». У ній автор пробує проаналізувати сучасний стан української літературної історіографії, визначає його як кризовий і намагається запропонувати власні шляхи подальшого розвитку цієї дисципліни. Є. Кагаров наголошує на тогочасній тенденції розглядати історію літератури окремо і від філології, і від історії культури: «Ще недавно їй (*історії літератури* – прим. Л. Д.-Б) доводилось провадити вперту боротьбу за своє визволення з кайданів філології, – твердить автор. – Тепер же, намагаючись вибитись, нарешті, на шлях самостійного розвитку, вона стремить відокремитись від історії культури, – науки, що загрожує умістити й розтворити в собі історії літератури поруч з іншими проявами історичного процесу взагалі» [205; 170].

Криза методу дослідження історії літератури не була чимось новим для українського літературознавства 20-х рр. ХХ ст. Розмови про неї точилися ще з кінця ХІХ ст. у зв'язку із загальною кризою історизму у гуманітарних науках. Вона стосувалася не лише загальної історії людства, а й усіх її площин історії – мистецтва, літератури, науки, культури тощо. На той час формуються два підходи до вивчення історії мистецтва – діахронний та синхронний. Ці два підходи, на думку В. Власова, можна позначити як континуальний з позицій безперервності, що демонструє спадковість, і дискретний – перерваності, що утверджує принцип самоцінності мистецтва кожної епохи [75]. Водночас такі два підходи можемо розглядати як окремі концепції літературної еволюції, притаманні для традиціоналістського та модерного дискурсів. Перший – зосереджується на ідеї безперервної історичної традиції, виробленні історичного нарративу, конструюванні національної ідентичності. Другий – усвідомлює історію літератури як циклічний процес, де кожна культурна форма/стиль є унікальною самоцінністю, вираження культурної ідеології та ідентичності.

Дискусії у площині історії літератури рухалися пліч-о-пліч із дискусіями щодо загалом трактування цієї гуманітарної галузі як науки. Як відзначав на самому початку ХХ ст. В. Перетц, ще зовсім недавно (1871) йшла суперечка про природу «історії літератури», чим вона повинна займатися і що взагалі вважати «літературою»[324; 35]. І. Франко у першому розділі праці «Історія української літератури до 1890 року» (1909) визначив основне коло питань для історика літератури: «Що треба розуміти під історією літератури взагалі? Який її матеріал, яка тема, яка мета? А спеціально історія української літератури чи не насуває яких окремих задач, трудностей та суперечок, які не виступають зовсім у інших літературах освічених народів або виступають у інших формах?» [425; 17].

Важливим питанням дискусій довкола літературно-історичних студій стає метод дослідження. У «План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви» (1909) І. Франко наголошує на важливості не лише історичного, а й естетичного підходу до вивчення історії літератури. Вчений бачить два можливі методи – критично-естетичний, доменом якого є поняття краси виявлене в еволюції художніх форм, та культурно-історичний, зосереджений на показі «духовного життя даної епохи», яка прагне «віднайти за кожним словом, під усякою формою *живих людей* (курсив авторський – Л. Д.-Б.)» [433; 34-39]. Проаналізувавши обидва методи, І. Франко все ж таки надає перевагу останньому, культурно-історичному<sup>129</sup>.

Наприкінці ХІХ ст. активно розгортається дискусія між історичними та новими, естетико-психологічними, методами дослідження історії літератури. Російський дослідник Л. Колмачевський вказує на хибі як суто естетичного, так і винятково історичного методу. На думку вченого, обидва методи повинні бути взаємодоповнюючими. Естетична критика, вважає дослідник, прагнула оцінити зміст і форму, якщо справа торкалася видатних явищ у літературі. Натомість історичний підхід спричинив до того, що: «Безбарвні епохи, ігноровані естетиками, набрали в очах історика громадного значення; перебуваючи в якості перехідних чи початкових епох, вони служили суттєвим елементом при відновленні картини поступового розвитку літературних явищ» [216; 6-7]. Л. Колмачевський зауважує, що лише історична критика відкрила можливість достатньо об'єктивного ставлення до досліджуваних літературних пам'яток, усуваючи суб'єктивні погляди, обумовлені національними тенденціями, переконаннями партій, епох і т. п. [216; 7].

---

<sup>129</sup> Культурно-історична школа, що на той час домінувала у традиціоналістському українському літературознавстві, розглядала історію літератури як еволюцію інтелектуальної думки в її причинно-наслідкових зв'язках. І. Франко визначає суть культурно-історичної школи як дослідження суперечностей явищ і витворів духового життя народ [421; 277], а науковий метод цієї школи, на думку вченого, якнайкраще надається до вивчення історії літератури впливає на зміну у формі чи змісті цього духовного життя, має бути предметом пильної уваги з боку історика літератури, якщо він хоче зрозуміти літературні явища даної епохи» [421; 277 - 278].

Погляди Л. Колмачевського демонструють певний компроміс між старими і новими підходами до вивчення історії літератури. Заувага вченого щодо важливості вивчення перехідних епох як історичних й естетичних явищ виказує впливи тогочасних методів вивчення історії мистецтва, зокрема теорії циклічного чергування художніх стилів Г. Вельфліна.

Продовженням методологічних дискусій у царині літературної історіографії стала книжка В. Перетца «Методологія історії російської літератури» (1922). У передмові автор зазначає, що підготувати цю працю його змусила потреба подати ґрунтовний довідник для студентів із вивчення питань методології історії літератури. У цій праці В. Перетц наділяє історію літератури статусом окремої наукової дисципліни, а також визначає її дослідницький метод, при цьому наголошуючи, що: «Історик літератури має своєю задачею не відтворення реального життя цього минулого, а відтворення картини змін літературних смаків і напрямів [...]» [325; 10]. В. Перетц ставить історії літератури в один ряд із іншими науками, для яких характерною рисою є як робота з фактами, так і підсумкове узагальнення; вказує, що і для цієї дисципліни також притаманні такі складники, як індукція, дедукція, абстракція, детермінація, класифікація тощо. Водночас професор наголошує й на тому, що експеримент не може бути підґрунтям філологічного дослідження, оскільки у гуманітарних науках сама людина є суб'єктом і об'єктом студій.

Погляди на методологію літератури, викладені В. Перетцом, поширилися у національній філології ще на початку ХХ ст. і були новим кроком стосовно поглядів, висловлених наприкінці ХІХ ст. Л. Колмачевським. Якщо останній обґрунтовує важливість і домінування історичного підходу, то В. Перетц, навпаки, фокусує свою увагу на важливості домінування саме естетичного підходу у вивченні історико-літературних явищ. Концепція історії літератури В. Перетца засвідчує той етап українського літературознавства, коли відбувається перехід від традиціоналістської до модерної парадигми у площині літературної історіографії. Знаком такого переходу є утвердження ідеї літературного процесу як процесу зміни культурних, передовсім естетичних,



форм. Те, про що на початках під значним впливом німецької філології писав О. Веселовський, знаходить своє розроблення та утвердження у теоретичних поглядах В. Перетца. «Історія літератури вивчає розвиток форм, в які відливається думка поета у різні часи, – пише київський професор, – під “формою” ми розуміємо усю сукупність засобів художньої об’єктивізації – мову, стиль, прийоми композиції, сюжети – взагалі всі засоби, за допомогою яких ідея поета одержує чуттєву форму життя, здатність викликати у читача і слухача [...] відповідні емоції». Учений також говорить і про поетичний стиль епохи як такий, що визначає «єдину фізіономію культурної доби» [325; 15].

Концепція історико-літературного методу на основі формального підходу В. Перетца здійснила вплив на всі подальші студії національної історії літератури і лягла в основу подальших методологічних дискусій. У вже згадуваній статті<sup>130</sup> Є. Кагаров зауважує: «З’ясовуючи в історії літератури методи, що вживаються (або ті, що вживалися), ми, протилежно до класифікації В. Перетца, Євлахова й інших, поділимо ці методи, як це й зробив небіжчик Рих. Меєр, на дві великі групи: 1) систематичні (точніш – статичні, Є. К.) і 2) генетичні (краще – динамічні, Є. К.) методи»<sup>131</sup>. Генетичний метод учений розглядає як поєднання трьох рівнів аналізу: історичного, технічного (морфологічного), психологічного. Розглядаючи природу мистецтва як вічне життя й рух, а мистецький твір у його закінченій формі як тільки один із моментів у складному процесі художньої творчості, Є. Кагаров розкриває трирівневу складову аналізу генетичного методу, який містить у собі три комплексні піходи: «Історичний метод стремить зрозуміти літературне явище з комплексу економічних, соціальних, політичних факторів. Звужений до

<sup>130</sup> З цього огляду цікавим є той факт, що на концепцію історії літератури Є. Кагарова, блискучого українського філолога, знавця кількох класичних мов, історика культури, археолога і дослідника стародавніх текстів, значний вплив мав філологічний метод. Особливістю й новаторством наукової практики вченого було звернення не лише до «повних» стародавніх писаних текстів, але й до посьват, некрологів, епітафій та ін. – тобто те, що на сьогодні можемо назвати поняттям культурного дискурсу епохи. [205; 32].

<sup>131</sup> Тут Є. Кагаров має на увазі німецького історика літератури другої половини XIX ст. Р. Меєра, який у своїх працях *Geme (Goethe, 1895)*, та *Історія німецької літератури XIX ст. (Die deutsche Literatur des XIX Jahrhundert, 1900)* запропонував ідею вивчення історії літератури крізь призму історії стилістики, на основі психології мови. Вчений досліджував історію літератури як еволюцію стилістичних форм у зв’язку з еволюцією культури. Коли Є. Кагаров говорить про генетичний метод, то він напружує апелює до тогочасної методології морфології культури [205; 174-175].

розмірів окремого поета, він перетворюється в психологічний метод, а звужений до меж даного твору він стає методом технічним» [205; 175]. Причому мову і літературу Є. Кагаров трактує як дві магістралі, навколо яких розміщені різні царини людського знання, що становлять разом складний організм соціальної культури [205; 175]. Вчений напряму пов'язує історію літератури з культурною морфологією.

У двадцятих роках ХХ ст. С. Єфремов здійснює спробу розгорнутої характеристики історії й методології української літературної історіографії у широкому огляді «Дорогою синтезу» (1923). Учений детально зупиняється на основних працях, присвячених питанню побудови історії української літератури протягом останніх двадцяти п'яти років (О. Огоновський, І. Франко, Б. Лепкий, М. Зеров), й приходить до висновку про наявність достатнього ґрунту для побудови наукової історії українського письменства. Усі попередні спроби історії літератури, на думку С. Єфремова, хибують або ж на інформативність, або ж на недостатньо обґрунтовану періодизацію, нерівномірне розроблення одних історичних періодів у порівнянні з іншими [164; 134-152].

Як на окреме явище в історії української літературної історіографії С. Єфремов вказує на працю М. Зерова, засновану на формалістичному підході. Цю працю виділяють й інші тогочасні вчені – Л. Білецький, О. Білецький, А. Шамрай, В. Державин, а згодом і Д. Чижевський розглядає її як предтечу до власної історії української літератури [445; 22]. Зазначені науковці одноголосні у новаторстві методу М. Зерова, пишуть про початок нового теоретичного осмислення історії української літератури з погляду новітніх методологічних підходів.

#### 4.3.2. Принципи таксономізації літературних історіографій у культурних дискурсах українського літературознавства.

Вперше проблема періоду у літературній історіографії своє теоретичне осмислення дістає у праці Р. Веллека «Теорія літератури»<sup>132</sup> (1949). На думку вченого, періоди визначаються домінантними системами літературних норм та стандартів [583; 277]. Такий погляд зберігався десь до початку 1970-х рр., викликаючи не одну дискусію у наукових колах Заходу. Одні вчені вважають періодизацію штучним елементом, який виконує лише структуротворчу функцію й не несе жодних семантичних навантажень. Наприклад, Ф. Джеймісон твердить, що говорити про періодизацію можна лише з огляду на якусь загальну систему, яка передбачає лінійний розвиток чи ідеалізовану концепцію [539; 28]. На думку вченого, періодизація є ознакою радше метанаративів. Водночас Г. Грабович вважає періодизацію допоміжним педагогічним, а не теоретичним явищем [95; 21].

Інші ж дослідники, навпаки, надають періодизаціям особливе місце, пов'язуючи з ними явище літературних класифікацій. Наприклад А. Ошетс вважає, що періодизації неминучі, якщо ми хочемо досліджувати окремі частини розгортання цілісного процесу [486; 16]. Його доповнюють і погляди на цю проблеми Д. Перкінса, який твердить, що: «Сьогодні ми схильні розглядати періоди як необхідні умовні конструкції. [...] поняття періоду потрібне нам для того, щоб його заперечувати, таким чином стверджуючи й унаочнюючи конкретність, місцеві відмінності, різномірність, плинність, дискретність і конфліктність – категорії, яким зараз віддається перевага в осмисленні певного моменту минулого» [328; 55]. Історія літератури – це певний наратив і періодизація є необхідною з огляду на внутрішній розвиток «фабули» історико-літературного тексту. Питання ж полягає у тому, що стає «точками відліку» у періодизаціях – внутрішньо-літературні чи зовнішньо-

<sup>132</sup> Wellek R., Warren A., *Theory of Literature* / R. Wellek, A. Warren. New York: Harcourt, Brace, 1949. 403 p.

соціальні факти, та за якими принципами функціонують ці періодизації. Проте, в обох випадках, учені схильні розглядати періодизацію як формотворчий (щодо наративу дослідження) і структуротворчий (щодо класифікації матеріалу) прийом.

Американський дослідник Л. Ор, ототожнюючи історію літератури з історією процесів, пропонує чотири типи літературних історіографій й, відповідно, чотири типи періодизації: 1) народження і занепад циклів із тричленною структурою (народження – дозрівання – смерть); 2) періоди, у яких домінують стильові особливості (література у центрі), наприклад, романтизм, реалізм чи натуралізм; 3) періоди, які не мають нічого спільного з літературою, позначені довільними датами (часто десятиліттями), суголосні із суспільно-політичним життям; 4) періоди, прив'язані до певних історичних періодів, постатей чи режимів, певних меж, наприклад, міжвоєнна література чи література Вікторіанської доби [555; 2].

Особливістю періоду вчений вважає презентацію певної моделі, яка існує як на діахронному, так і на синхронному рівнях, а самій періодизації надає структуротворчої функції, що дозволяє об'єднувати в одних межах інколи недостатньо логічно вмотивовані таксономії. На думку дослідника, в одній роботі можуть співіснувати кілька типів періодів. Водночас Л. Ор схильний об'єднувати і ці чотири типи у дві групи. Перша група періодів, які об'єднуються за принципом переважання літературно-естетичного елемента (періоди, де домінують стильові особливості – періоди певних історичних меж). Можемо співвіднести їх із синхронним підходом до побудови історії літератури. Та друга група періодів, у яких домінантою виступають явища історико-культурного процесу (періоду народження й занепаду + періоди, прив'язані до

суспільно-політичного життя / десятиліття). Співвідносимо їх із діахронним континуальним підходом до побудови літературної історіографії<sup>133</sup>.

В українській літературній історіографії кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. чітко простежуємо присутність обох періодизаційних ліній – діахронної (суспільно-політичної, історичної) та синхронної (формально-естетичної, культурно-стильової). Незважаючи на домінування суспільно-політичної лінії, перші нариси історії української літератури дотримувалися принципів культурно-стильової періодизації. Автор першої історії української літератури М. Петров обирає синхронну лінію, розпочинаючи вивчення української літератури з псевдокласицистичного періоду. У своїй праці М. Петров, беручи за домінанту стильові зміни, виділяє кілька періодів. Єдиний раз науковець відступає від цього принципу, коли виділяє у структурі роботи «український націоналізм чи національну школу в українській літературі» (цікаво, що до представників цього напрямку вчений зараховує М. Гоголя) та «українське слов'янофільство». Аргументи такої періодизації М. Петров зводить до того, що хоч і на стильовому рівні у два останні зазначені періоди не відбулося кардинальних змін, проте істотно змінилися літературні зміст, тематика та жанр<sup>134</sup>.

Перехід до діахронної періодизації у літературних історіографіях припадає на кінець ХІХ ст. – початок ХХ ст. Саме в історіях континуального характеру актуалізується проблема літературних класифікацій. На думку багатьох учених, літературні класифікації відображають світ культури і визначають наше відчуття не лише національної, а й персональної ідентичності [339; 53].

<sup>133</sup> Може виникнути питання, яким чином синхронний підхід, що зосереджується на самоцінності кожної окремої епохи, може існувати поза контекстом історичного розвитку. І, безумовно, це не так. Особливість синхронного підходу у тому, що він досліджує певне історичне явище у всій його широті, – від типологій до унікальності. Інтерес полягає не стільки в тому, як ця епоха співвідноситься з попередніми чи наступними, скільки у тому, який характер цієї епохи, її світогляд, специфіка внутрішніх зв'язків, природа естетичного мислення тощо. Зв'язок із історією витікає з аналізу історичних, культурних та естетичних джерел такої епохи.

<sup>134</sup> Періодизація М. Петрова виглядає так: І. Псевдокласична українська література теперішнього віку і реакція псевдокласицизму. ІІ. Сентиментальна українська література нинішнього віку. ІІІ. Романтико-художня українська література. ІV. Український націоналізм або національна школа в українській літературі. V. Українське слов'янофільство та його представники. VI. Найновіша українська література [339].

Починаючи від відгуку М. Дашкевича на працю М. Петрова, а згодом історій літератури М. Грушевського, І. Франка, О. Огоновського, Б. Лепкого, О. Барвінського, С. Єфремова, події літературних історій йдуть обіруч із суспільно-політичним контекстом. Вони, як правило, розпочинаються з найдавніших часів існування української народності. Це часто було зумовлено наміром, через увиразнення культурної й національної традиції, утверджувати права українців на геополітичній арені.

Більшість авторів українських літературних історіографій намагаються порушити традицію «ексклюзивного права» на давньослов'янську спадщину, яку російські вчені традиційно зараховували до історії російської літератури. Київську державу, її культуру, мистецтво, літературу оголошували тепер доменом української історії й точкою відліку для українських літературних історіографій. Історія літератури з об'єкта наративної оповіді (того, про кого розповідається) стає суб'єктом (тим, хто сам розповідає), а інколи й свідком (тим, хто свідчить про історію народу так, як «воно насправді було»<sup>135</sup>).

Одним із принципів періодизації діахронної континуальної лінії є поділ літературної історіографії на десятиліття. Вперше в історії української літератури його частково використав І. Франко у своїй роботі «Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 року (1910)». Ця праця є особливою в історії української літературної історіографії, оскільки демонструє синтез обох періодизаційних ліній. Так, з одного боку, – за точки відліку певних літературних подій учений обирає політично-суспільні зміни, проте з другого, – пропонує культурно-стильовий поділ за літературними жанрами (поезія, проповідь, інтермедія і т.д.), культурно-історичними етапами (християнство,

<sup>135</sup> Майже усі європейські історіографії, і літературні зокрема, другої половини XIX – початку XX ст. зазнали впливу концепції німецького теоретика історії Л. фон Ранке. Згідно із нею, завдання історика полягає у тому, щоб на основі історичних джерел відтворити об'єктивну історію – «як у дійсності відбулося». Ця вимога ґрунтувалася на ідеях В. фон Гумбольдта, котрий 1821 р. у праці *Про завдання історика* висловив думку, що «сама історія» спрямовує істориків на відтворення «правди всіх минулих подій» і «необхідним» пунктом розгляду є «ідеї» – «дійсні діючі сили» історії, – які відображаються в людських індивідах, націях, мовах, праві. Отже, завданням історика є «зображення втілення певної ідеї, отримання дійсного буття» минулого [109; 293].

Червона і Литовська Русь і т.д.), окремими літературними постатями (І. Котляревський, М. Костомаров і П. Куліш), десятилітнім поділом (50-ті, 60-ті, 70-ті роки ХІХ ст.). Така, на перший погляд, хаотична періодизація насправді має у своєму внутрішньому розвитку чітку логіку – домінування принципу залежності культурно-літературного розвитку від історичного. Це той приклад цивілізаційної історії літератури в українській літературній історіографії, що її Д. Перкінс визначає як концептуальна історія, що фіксує розвиток понадісторичної сутності [328; 43]. У випадку тексту І. Франка йдеться про ідею становлення культурної ідентичності українського народу. Для її втілення автор використовує найрізноманітніші прийоми періодизації та класифікації.

Періодизація С. Єфремова також тісно пов'язана з історичним розвитком українців. Тому-то й натрапляємо у нього на цілком змішану періодизацію – і синхронну (І. Котляревський та його школа), і діахронну континуальну (десятиліттями: «20- 40 рр. ХІХ ст.»), історичними періодами («Історичні праці. Предтечі національного руху»). Класифікація матеріалу містить події та явища літератури, що безпосередньо стосувалася формування національної ідеї та процесу національно-визвольної боротьби. Перевагу діахронного принципу періодизації над синхронним С. Єфремов обґрунтовує у передмові до свого видання «Історії українського письменства» пишучи: «[...] історія письменства повинна давати огляд усіх ідей, що захоплювали в той чи інший час людськість і виявлялись у письменстві, а не однієї тільки ідеї естетичної. Може бути, звичайно, й історія естетичних поглядів, що прослідила б, з одного боку, розвиток людських поглядів на красу, а з другого – еволюцію самих форм літературних; але така історія не може заступити історії письменства, ні навіть претендувати на її універсальну роллю» [164; 16]. Переконавання у відсутності саме такого підходу до історії літератури (її періодизації) лежить в основі найбільшого докору С. Єфремова праці М. Зерова, коли вчений говорить про

естетико-стильову періодизацію останнього як про «надзвичайно ризиковану схему» [166; 97].

Натомість саме періодизація М. Зерова, основана винятково на естетично-стильовому, синхронному підході, стає знаком нового методу укладання літературних історіографій. У вступній частині до свого дослідження «Нове українське письменство» (1924) М. Зеров також виводить окремим підрозділом питання періодизації. Науковець коротко зупиняється на тих періодизаціях, що вже були запропоновані українськими істориками літератури. Він погоджується з іншими критиками щодо «неоднозначності» періодизації у М. Петрова, зазначаючи, що ученому, очевидно, не так ішлося про зміни «літературних понять та напрямів», скільки про зміни громадських настроїв [188; 12]. Також, серед інших систем періодизації, дослідник окремо аналізує «географічну» та «десятилітню». Перша, на думку М. Зерова, ще має під собою якесь наукове обґрунтування, а саме «[...] дає змогу охопити в одній схемі всі найголовніші з'явища т. зв. літературної історії [...]». Друга ж, «десятилітня», є цілком недоречною та штучною (мова, зокрема, йде про «Історію українського письменства» С. Єфремова): «Границі десятиліть у нас, здається, ніколи не мали значення ідеологічних етапів. [...] Немає у нас глибокого розходження межі літературними стилями десятиліть» [188; 13- 14], – зазначає учений.

На сьогодні до нас дійшли два варіанти авторизованої М. Зеровим історії української літератури. Один із них – «Нове українське письменство. Історичний нарис» датований 1923 р., і друге – «Лекції з історії української літератури (1798-1870)» 1928 р. Однак, в архіві автора зберігається ще кілька чернеток «курсів» історії української літератури, починаючи із 1917 і 1918 рр. Це курси лекцій, які М. Зеров читав у повітовій управі, а також начерки підготовчих курсів для читання в



Інституті професійної освіти<sup>136</sup>. Ці матеріали важливі з огляду на численні автокоментарі до авторського бачення історії української літератури. Перші два плани курсів (1917, 1918) цікаві й тим, що знаходимо у них рідкісні погляди М. Зерова на історію української літератури до І. Котляревського.

Перші курси історії української літератури М. Зеров розпочинає від доби Київської держави. У своїй праці, у питаннях історії давньої літератури, учений спирається на літературні історіографії О. Огоновського, Б. Лепкого, І. Франка, а також В. Перетца та С. Єфремова. Проте, уважно аналізуючи праці попередників, відразу відзначає їхній суттєвий недолік: «З українською літературою сталося те, що з історією. Характеристика Київської літератури – Татарський напад – література московська: вся традиція переходить в Москву. Потім нагло являється історія южнорускої літератури [...] Далі з Петра йде виклад Московської літератури; у читача враження, що Київ – XII-XIII почав, а далі завмер. Спадщину її перейняла Москва, розвинула її – а тут зосталась мерзость запустиненія» [187; 1-2].

Науковець однозначно вважає, що недоцільно розглядати історію української літератури у контексті російської літературної історіографії. Як контраргумент М. Зеров наводить цілу низку літературних фактів XIV-

<sup>136</sup> Загалом в архіві М. Зерова виявлено сотні сторінок підготовчої роботи до історії української літератури. Зокрема, виписки та нотатки: *Українська література. Курс у повітовій управі*. Автограф 8 грудня, 1917. № 48, 10 с.; *Історія українського письменства*. (Курс читаний М. Зеровим на курсах українознавства в Смілі 1918 р.). Автограф. 14 серпня, 1918. № 49, 16 с.; *Буржуазно-реалістична література 90-х рр. XIX ст.* та *Буржуазний реалізм 70-х – 80-х рр. (Нечуй, Кониський, Мирний)*. Автограф, б/д. № 57, 53 с.; *Начерки до лекційного курсу з давньої української літератури...* Автограф, б/д. № 64, 129 с.; *Дворянська романтика. Українська романтична тематика російською мовою, Гоголь-син, Артемовський-Гулак, Пізня Котляревіщина 40-х – 50-х рр. XIX ст.* Автографи, б/д. № 65, 97 с.; *Другорядні автори 30-х – 40-х рр. В. Забіла*. Автограф, б/д. № 69, 5 с.; *Другорядні діячі раннього романтизму...* Автограф, б/д. № 70, 22 с.; *Другорядні прозаїки доби імперіалізму...* Автограф, б/д. № 71, 15 с.; *Українська література (Доба імперіалізму)...*, *Загальні нариси історіографії українського письменства*. Автограф, б/д. № 72, 56 с.; *Українська література феодальної доби, Українська література доби торговельного капіталу. Плани лекцій*. Автограф, б/д. № 73, 5 с.; *Модернізм*. б/д. № 91, 13 с. та ін. Див.: Архів М. Зерова. (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва). Серед цих нотаток впадає в око факт, що, окрім стильової періодизації, М. Зеров також звертається й до суто марксистської – соціально-економічної. Можемо припустити, що це було зумовлено загальноприйнятим методологічним курсом українського літературознавства на початку 1930-х рр., коли жоден інший методологічний підхід вже не допускався. Про те, що М. Зеров методично тримався все ж таки власного стильового поділу української історіографії, свідчить хоча б той факт, що всі праці з історії української літератури, що були опубліковані за життя автора (тобто були авторизовані) базуються саме на такому підході.

XVII ст., що досі, через такий інтерпретаційний підхід, опинялися поза увагою істориків літератури: «Народна словесність? а українська дума? Де ж оповідання про наші братства, де гурток Острозького і його робота, де Академія Київська, де Котляревський і література національного нашого відродження. Чи правильно сполучати літературу Києва з Москвою» [187; 2]. Водночас учений, спираючись на попередню літературну історіографію І. Франка, порушує питання необхідності розглядати історію української літератури як цілісність писемних та усних текстів, поєднаних спільною традицією. Проте, коли І. Франко розглядає усну словесність як підготовчий етап до писемної історії літератури, то М. Зеров наголошує на важливості залучення фольклору до цілісного корпусу історії української літератури, оскільки його жанрове, тематичне та формальне наповнення дають ключі до розуміння національної культурної традиції. В обох планах періодизації української літератури від київських часів і до Гр. Сковороди у М. Зерова тягнуться дві лінії – штучної (писемної) традиції та усної народної літератури.

Перший план викладу історії української літератури від 1917 р. вирізняється ще певною хаотичністю, нечіткістю періодизації, класифікації та нестійкістю літературного канону. Огляд новітнього українського письменства від часу І. Котляревського М. Зеров будує як критику трьох поширених на той час закидів («три тезиса»): I. Українське найновіше письменство відстало по формі: а) провінціалізм, відсталість тем та образів. Нападки на літературу драматичну: «Грає, грає, Воропає»; б) нападки на літературні висловлювання-неологізми, мова українська і галицька. II. Українські письменники відстали ідейно. III. Українське письменство не має талантів: «один Т. Шевченко». Вчений ставить собі за мету не так звинувачувати, скільки дискутувати [187].

Якщо перший пункт, щодо «відсталості»<sup>137</sup> в еволюції літературних форм, методично розроблений у подальших досліджах М. Зерова, то всі інші пункти

<sup>137</sup> Хочемо наголосити, що, обстоюючи тезу щодо «провінційності» та «відсталості» української літератури, М. Зеров має на увазі не так якісне, як часове відставання стильового розвитку української літератури щодо загальноєвропейської.

виступають радше критикою / рефлексією на шаблонний, поширений погляд на українську літературу нової доби, який був сформований й активно побутував в українському суспільстві того часу. Наступні два зауваження про «нападки на літературу драматичну» та мову українську та галицьку виникають, очевидно, внаслідок дискусії між Б. Грінченком, який звинувачував галицьку мову, зокрема поезію, у «невиробленості», «відсталості» та «нелітературності», й І. Франком<sup>138</sup>. М. Зеров прагне спростувати обидва погляди, дошукуючись натомість «істини посередині».

Характерними рисами вже другого курсу історії літератури (1918 р), що збережуться для усіх подальших історико-літературних праць М. Зерова і впливатимуть на його метод укладання періодизації, класифікації та формування літературного канону, такі: 1) розгляд історії літератури у тісному зв'язку з історією культури; 2) важливість мовного фактору, мовної еволюції у розумінні процесів історії української літератури; 3) чітке розмежування української та російської літератури; 4) тлумачення жанрів як літературних форм, а, відповідно, розгляд історії літератури як еволюції форм, у яких відбивається ідеологія доби.

Уже у своєму другому викладі історії української літератури М. Зеров зосереджується на спільності мовної та літературної еволюції. Починаючи від періоду Старокиївського письменства, великокнязівської доби, учений, крок за кроком, відслідковує зміни у мовній ідентичності української культури, а також як ці зміни вплинули на загальне обличчя літератури. Ба більше, дуже часто у нього літературна еволюція накладається на мовну. Також багато уваги учений приділяє практикам створення перших граматик, підручників, перекладів.

У загальній літературній історіографії М. Зеров виділяє три основні періоди: I. Період Старокиївського письменства, великокнязівська доба. II. Період

<sup>138</sup> У 1891 р. Б. Грінченко під псевдонімом «Василь Чайченко» надрукував у газеті «Правда» статтю *Галицькі вірші*, в якій піддав нещадній критиці мову Галичини. Так, Б. Грінченко стверджував, що українці не читають галицьких поетів, бо цілком не розуміють їхньої мови, водночас закидає і письменникам, і вчителям недбальство та «злісне перекручування української мови». Як відповідь на це у газеті «Зоря» з'явилася стаття І. Франка *Говорімо на вовка – скажімо і за вовка*, де він спростовує закиди Б. Грінченка.

Білорусько-Український. XV ст. – до кінця XVIII ст. – доба схоластичної літератури. III. Період нової української літератури, джерелом якої стає жива народна мова. (Література українського національного відродження). Дата її початку – перше видання «Енеїди» Котляревського, 1798 р. [183; 3]. Кожен період вчений викладає за такою схемою: а) основні риси; б) аналіз жанрів; в) розгляд окремих імен та їхньої творчості. Для історика важливим фактором розгляду тенденції кожної окремої стилістичної епохи є формування «психоідеології»<sup>139</sup> її представників та процес становлення національної ідентичності. Примітним виглядає і той факт, що до початку появи нової української літератури (тобто до І. Котляревського), М. Зеров подає періодизацію за принципом історико-культурних епох, а стилістичний поділ застосовує лише до нової літератури (від І. Котляревського). Натомість він відводить багато місця фактам історії соціальної культури, наприклад, організації і побуту школи XVII-XVIII ст., русифікації, поширенню друкованої книжки, діяльності братств та колегій та ін. Огляд літературних жанрів часто подано у зв'язку з оглядом форм соціокультурних практик.

У своїх підходах до викладу історії української літератури М. Зеров не відразу приходить до культурно-стильового принципу, хоча й вважає його принциповим для побудови будь-яких літературних хронологій. Літературні класифікації вченого напряму пов'язані як із поняттям літературного періоду, так із поняттям літературного канону. Висуваючи на перше місце в історії періодизації літератури естетико-стильову характеристику текстів, М. Зеров

<sup>139</sup> Термін «психоідеологія» М. Зеров вживає у своїй праці *Свидницький і Люборацькі*, розуміючи під ним синтез ідеології доби, соціокультурних практик та естетичних вподобань автора. Вчений вважає, що саме психоідеологія є тією призмою, крізь яку проступає письменницький художній метод осмислення певної епохи. На думку М. Зерова, встановивши механізми, під впливом яких сформувалася та чи інша авторська психоідеологія, можемо не тільки зрозуміти їхню творчість та їхній спосіб презентації певної культури, а й водночас зрозуміти, як сама культура формує свій психоідейний простір, та як вона впливає на наступні культурні формації. Можемо припустити, що М. Зерову йшлося про розуміння механізмів формування національної літературної традиції [188; 907]. У цій же праці дослідник говорить і про обов'язок історика літератури під час аналізу літературних творів уважно відстежувати процеси становлення національної самосвідомості, оскільки саме аналіз цих процесів є ключем до розуміння, з одного боку, співвідношення певного автора з національною традицією (послідовність, новаторство, відчуженість тощо), а з другого – джерелом розуміння формування самої традиції [188; 912].

здійснює перехід до нового етапу історико-літературних студій в українському літературознавстві.

#### **4.3.3. Усталення канону нової української літератури: від традиції до модерну.**

Принципи періодизації вказують на світоглядні орієнтації автора історії літератури й задають її структуру, класифікація носить системний характер, згідно з нею функціонує задана автором структура. Канон же стає презентацією як системи, так і структури літературних історіографій. Зміна канону однозначно вказує і на системні зміни в літературній історіографії. Перші канони мають інституційний характер і покликані культивувати певну традицію, на початках – шкільну, юридичну, церковну. Основна передумова формування перших літературних канонів – це визначення класиків, або ж тих, чия творчість має бути зразком для формування певної культурної традиції [245; 286].

Такий підхід до розуміння природи літературного канону існував майже до кінця ХХ ст. Однак практично в один час на Заході з'являються дві, на сьогодні вже класичні, праці, в яких кардинально переосмислюється роль літературного канону в культурі, а також його механізми з точки зору становлення національних літератур<sup>140</sup>. Йдеться про книжки П. У. Гогендаля «Розбудова національної літератури: Німецький приклад 1830-1870»<sup>141</sup> (1989) та

<sup>140</sup> Доволі детальний огляд сучасних західних дискусій довкола поняття літературного канону подано в таких працях: О. Галета *Від антології до онтології. Антологія як спосіб презентації української літератури кінця ХІХ – початку ХХІ століття*; М. Гронас, *Диссинеус: війна за канон в американській академії 80-х – 90-х годов*; Sela-Sheffy R., *Canon formation revisited Canon and cultural production; English literature: opening up the canon* / ed. by L. A. Fiedler and H. A. Baker, Jr. Baltimore [80; 3].

<sup>141</sup> Hohendahl P. U., *Building a National Literature: The Case of Germany, 1830-1870* / Trans. R.B. Franciscano. Ithaca: Cornell UP, 1989.

Я. Ассманна «Культурна пам'ять: письмо, пам'ять про минуле та політична ідентичність у високих культурах давнини» (1992)<sup>142</sup>.

П. У. Гогендаль присвячує значну увагу інституційним практикам у формуванні літературного канону, зупиняється на його соціокультурних зв'язках у процесах становлення національної ідентичності та історичною традицією [534]. Я. Ассманн пов'язує літературний канон із поняттям культурної пам'яті, формуванням класики, наголошує на важливості явища канону щодо питання механізмів і засобів культурної спадкоємності [20; 113]. На думку Я. Ассманна, поява канону зупиняє протікання традиції й водночас саму її робить канонічною: «Під «каноном» ми розуміємо таку форму традиції, у якій вона досягає найвищої внутрішньої обов'язковості і крайньої формальної стійкості» [20; 102-110]. Довкола такої канонізованої традиції з'являються інститути, покликані її тлумачити, і саме вони представляють авторитет канону й здатні його формувати, що, своєю чергою, надає явищу канону соціально-диференційної функції. Для дослідника центральним об'єктом канонізації стає культурна традиція.

Два підходи до формування літературного канону – соціологічний та аксіологічний (ціннісний) – викликали дискусію у західноамериканському світі, яка за визначенням багатьох, мала ідеологічний характер. Її першопричини М. Гронас бачить у тому, що у західному світі поняття «канону» заступило собою поняття «класики», через що дискусії зводяться до спроб нового переосмислення природи класичного та його функції у суспільстві [104]. Дослідник також пропонує виділяти два підходи до трактування канону – соціологічний та аксіологічний: «[...] «соціологічні» критики, – зазначає М. Гронас, – розуміють канонічний статус певного тексту як зовнішню щодо нього функцію історичних обставин та суспільних відносин; «аксіологісти» ж, навпаки, вважають, що текст «канонізує сам себе», канонічність – іманентна якість і в канон потрапляють лише «необхідні» тексти» [104]. Звідси для

<sup>142</sup> Assmann J., *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 7. Auflage. Beck, München 2013.

«соціологів» важливим стає поняття інституції, а для «аксіологів» – естетичної вартості текстів. Хоча насправді, твердить Р. Селі-Шефі, між цими обома підходами немає істотної різниці. Оскільки, як прихильники аксіологічного, так і прихильники соціологічного підходів до формування літературного канону, скеровують свою діяльність на перечитування текстів лише з іншими цілями. Якщо аксіологи перечитують тексти задля створення «культурного капіталу», то соціологи роблять це з огляду на підрив панівного дискурсу [564].

Схожу спробу знайти компроміс між соціологічним та аксіологічним підходом до формування літературного канону бачимо у М. Ямпольського. Свої роздуми про сучасний західний канон автор вибудовує у формі дискусії з Г. Блумом. Зокрема він дискутує із концепції естетичного канону, який перебуває поза політикою та соціологією й, згідно з яким, твір стає канонічним внаслідок переписування попередніх текстів та страху впливу «сильних» попередників<sup>143</sup>. Важливою особливістю концепції Г. Блума вчений вважає те, що автор «Західного канону» говорить про «високий канон», про світ культурних цінностей соціальної еліти. М. Ямпольський пропонує розглядати канон з точки зору двох перспектив – соціальної та «внутрішньої». Соціальна природа канону полягає у тому, що сама канонізація текстів здійснюється не окремим «сильним» автором, а групою його інтерпретаторів (критиків чи художників). Натомість «внутрішня» природа канонічного тексту коріниться у його відкритості на широту смислового поля. Художній текст перестає бути винятково індивідуальним досвідом, а стає досвідом соціокультурної групи. Чим вища інтерпретативність тексту, тим міцніше він входить у канон [483].

Наголошуючи на важливості традиції інтерпретації, М. Ямпольський поєднує і соціальний підхід до канону, і внутрішню інтенцію тексту. Таким чином, входження літературного тексту в канон є двосторонньою дією. З

<sup>143</sup> Автор критикує ідею Г. Блума щодо винятково естетичного принципу створення канону, коли канонічність тексту залежить лише від враження, яке певний текст справляє на індивідуального читача. Натомість М. Ямпольський стверджує, що: «Звичайно, читач може насолоджуватися Шекспіром чи будь-яким іншим автором незалежно від того, включений він у канон чи ні. Проте жоден окремо взятий читач не може зробити твір канонічним, оскільки акт канонізації не спирається на індивідуальний естетичний досвід» [483]

одного боку, естетична, філософська, соціальна чи політична вартість тексту привертає до себе увагу інтерпретаторів, а з другого – внаслідок численних коментувань текст стає загальним досвідом культури та її капіталом. У кожному разі, незаперечним залишається те, що будь-який канон проявляє себе перш за все як ідеологічне явище, спрямоване, з одного боку – у ретроспективу задля канонізації певної традиції, а з другого – у перспективу задля закріплення певної культурної ідентичності<sup>144</sup>. Літературний канон як соціологічне явище усталюється й поширюється соціальними інституціями, сприяє формуванню певної культурної ідентичності, хоча принципом формування більшості канонів виступає все ж таки аксіологічний чинник. Коли говоримо про соціальну чи психологічну природу канону, то, мабуть, доречно робити розподіл між механізмом його творення та природою. Механізм створення канону завжди буде інституційним, залежним від дискурсу та історичних обставин. Натомість його природа, ще від найдавніших часів, була покликана репрезентувати собою те, що є найкращим, зразковим, ціннісним, класичним.

Процеси становлення національної літератури в Україні ХІХ – початку ХХ ст. є напрочуд схожими до тих, що відбувалися у Німеччині, описані У. П. Гогендалем. Визначну роль у практиках формування літературного канону, на думку дослідника, відігравали культурна ідеологія, направлена на певні класи та інститут інтерпретаторів. Створення літературного канону йшло поруч із формуванням національної ідеї, базованої на цінностях певного класу, і було наслідком колективної роботи [535; 37]. Водночас, за твердженням Т. Гундорової, «[...] канон за своєю суттю є явищем *афірмативним*, себто в найзагальнішому філософському сенсі він стверджує певну культурну ідентичність і при цьому сам є інструментом репрезентації певної ідентичності. Канон стверджується через відокремлення і вивищення одних та відторгнення «інших», «маргінальних» явищ і цінностей» [110; 9-10]. Традиціоналістський

---

<sup>144</sup> Схожу думку висловлює й О. Галета: «[...] канон навіть у формі переліку має не лише ретроспективну, а й перспективну природу, експлікуючи текстотворчі механізми, важливі як для відтворення, так і для утворення культурної традиції» [80; 59].



дискурс українського літературознавства пов'язував літературний канон із національною ідентичністю, тоді ж коли неокласичний дискурс українського літературознавства тісно пов'язаний із проблемою класики та культурної традиції. Класичний літературний канон напряду залежав від традиції високої літератури, або ж тих текстів, які на певних етапах культурного піку, були максимально «модерними» щодо своєї епохи.

В українському літературознавстві принципова відмінність у формуванні літературного канону традиціоналістським і модерним дискурсом проявлялася, головню, на ідейному рівні, через принципах вибору головного об'єкта, на протиставленні письменників і текстів. Для цього дискурсу характерним було звернення уваги передовсім на імена, а не тексти. Традиціоналістський персоніфікований (а не текстуалізований) літературний канон часто перетворювався, за висловом М. Павлишина, в іконостас. Зокрема М. Павлишин пише, що у східноєвропейській традиції перевага надається не тексту, а особі, сукупності біографії письменника, його творів та історичної долі, а літературна канонізація набирає рис, які нагадують канонізацію церковного святого. Автор сам стає самотекстом. За такого підходу, доречніше говорити про явище іконостасу, а не канону [316; 191]. Тоді ж коли у західнолітературній традиції поняття літературного канону існує паралельно до поняття біблійного канону, де об'єктом канонізації виступають передовсім тексти [316; 190].

Така тенденція в українських літературних історіографіях тягнулася дуже довго. У канон потрапляли тексти не стільки завдяки своїй художній цінності та значимості для національної культури, скільки такі, чиї автори були авторитетами для традиційної спільноти, у яких національний наратив домінував над культурницьким. Вибір принципу, згідно з яким здійснювалося укладання літературного канону, ставав вирішальним для національної літератури. За відсутності усталеної традиції інституту інтерпретації текстів «вивищення» одних і «відторгнення» інших часто-густо доводилося здійснювати самим тогочасним історикам літератури.

В одному з перших оглядів історії української літератури М. Костомарова за точку відліку літературного канону узятю мовне питання. Вчений протиставляє «руський язык» та «малоросійський народный язык», де під першим має на увазі старослов'янську мову, а під другим – староукраїнську [227; 285]. Історію української літератури вчений пов'язує лише з функціонуванням староукраїнської мови, тому залучає до української літературної історії народну словесність, але цілком відкидає староукраїнські писемні пам'ятки, написані або церковно-слов'янською, або польською чи латинською мовами. Відлік історії української літератури М. Костомаров починає саме від появи «Енеїди» І. Котляревського. Справжнім основоположником нової української літератури називає Г. Квітку-Основ'яненка.

Цікаву спробу літературного канону здійснює і П. Куліш. Історію літературного розвитку вчений тісно пов'язує з історією розвитку українського суспільства. Для П. Куліша – це, передусім, історія народної поезії та її шлях до національного автора, цілковито романтичний проект із появою у науковому світогляді феномену «національного духу». Авторське розуміння народної творчості багато в чому засноване на поглядах братів Грімм. Поезія, яка за концепцією дослідника, народжується у «серці» народу, не потребує інтелектуального викінчення, вона є спонтанною. Будь-яка освіта, відокремлення від головного носія, народу, прирікає її на спотворення, а згодом на загибель. Це одна з причин, чому П. Куліш залишає поза власним літературним каноном постать Г. Сковороди, називаючи його «жертвою тупої шкільної науки старого часу» [239; 67].

Першим українським поетом П. Куліш називає Климентія Зиновієва, який, на його думку, спромігся вивести українську поезію з-під «академічної догми», а, простіше кажучи, надати поетичні зразки з помітним елементом народної української мови [239; 68]. У творчості К. Зиновієва автор фіксує три зміни в українській літературі: 1) змістову (зміну тем і сюжетів); 2) формальну (поет відходить від жанру панегіриків та переходить до форм народної пісні); 3) мовну (спроба творити українську поезію сучасною йому українською

мовою). П. Куліш вказує на ще одну особливість творчості барокового поета – цілеспрямоване написання книжки для посполитих читачів. Тому саме ця постать відкриває канон нової української літератури П. Куліша. Аналогічно до поглядів М. Костомарова, П. Куліш розглядає «Енеїду» І. Котляревського, радше, як явище культурне, ніж літературне. Дослідник не заперечує того факту, що «офіційна» українська література розпочинається саме з цієї постаті і цього твору, проте визначає центральний твір письменника як демонстрацію глибокого занепаду народного почуття самосвідомості та самоповаги [239; 68]. Виносячи вердикт І. Котляревському та його періоду, П. Куліш твердить, що автор «Енеїди» був вірний духові свого часу, – в цьому його і заслуга, і шкода перед українською словесністю та відмовляє йому у «канонічності».

Вперше ревізію відносно усталеного канону української літератури здійснює О. Огоновський. Автор розпочинає розгляд української літератури з творчості митрополитів Київської держави – Іларіона і Теодозія Печерського. І хоча сам О. Огоновський не розглядав писемну літературу «до Котляревського» як питомо народну, українську, однак вважав за необхідне розширити інтерпретаційне поле національного канону з двох причин: 1) писемні твори доби Київської держави хоч і «далекі від народу», однак вони є пам'ятками нашої культурної спадщини (культурний капітал); 2) залучення попередньої літератури «до Котляревського» уможлиблює зафіксувати тяглість національної культурної традиції, що сприяла появі нової української літератури [311; IV].

О. Огоновський також схильний дотримуватися у мовного принципу питанні класифікації матеріалу, на основі якого формує літературний канон. Творчість І. Котляревського учений вважає переломною для усієї літературної еволюції. Найбільша заслуга в його очах автора «Енеїди» у мовній реформі, яка, з одного боку, засвідчила потенціал сучасної йому розмовної української мови, а з другого створила можливість зближення об'єднання різних представників, часто дуже далеких одне від одного, соціальних верств, у межах однієї національної ідентичності.

О. Огоновський вперше вносить у канону національної літератури увесь пласт староруської, середньовічної та церковної літератури. Досі, більшість текстів цього періоду перебували у домені російської літературно-історичної науки. Ще однією особливістю літературного канону О. Огоновського є спроба долучити до літературної історії Центральної України й галицьку літературу, зокрема постаті діячів «Руської трійці» (М. Шашкевича, Я. Головацького, І. Вагилевича). Таким чином, автор історії літератури окреслює не лише історичні кордони українського духовного простору, а й географічні. Незважаючи на постійну критику наступників, усі вони, без винятку, переймають схему О. Огоновського. Тепер усі історії української літератури розпочинаються відлік від доби Київської держави, залучають інші етнічні території, витворюють єдиний культурний простір української ідентичності. Проблема лише у тім, що більшість цих літературних історіографій зосереджені, особливо під час викладу доби середньовіччя і ранньомодерної України, на позалітературних процесах. Самі тексти того часу мало присутні, а ті, що і трапляються, у більшості своїй релігійні. Як слушно свого часу писав М. Зеров, уся літературна традиція того періоду українськими істориками літератури була залишена Москві.

Слідом за О. Огоновським іде й І. Франко, ще більше розширюючи історичні кордони національної літератури. Свій літературний канон учений розпочинає від Кирила і Мефодія. Спираючись на мовно-жанровий принцип, І. Франко також розглядає в єдиному руслі українську літературу Центральної та Галицької України [423]. У пропонованому навчальному «Плані викладів історії літератури руської» вчений присвячує увесь перший семестр саме розгляду староруської літератури, її витокам, творчості Св. Кирила і Мефодія, аналізуючи важливість мовного фактору для становлення слов'янського письменства [433]. Пояснення ж принципів побудови франківського канону знаходимо у тих же ж автокоментарях, зокрема роздумах про переваги культурно-історичної школи над критично-естетичною. На думку І. Франка, лише перша спроможна якнайповніше висвітлити *те*, що «над буденні

матеріальні клопоти», «думки і ідеали», «духовний розвиток» і т.д. Звідси, у канон історика літератури потрапляють лише ті тексти й їхні автори, які є виразниками духовних і національних цінностей.

Літературний канон І. Франка, практично без змін, у 20-х рр. ХХ ст. переймуть С. Єфремов та М. Зеров. Проте, коли перший зробить його фундаментом вершинної праці традиціоналістського літературознавства, то М. Зеров відкриватиме ним модерний дискурс нового українського літературознавства. Наново актуалізується питання першості І. Котляревського у каноні нової української літератури. С. Єфремов визначає автора «Енеїди» як «батька» нової української літератури. Тоді ж коли М. Зеров трактує письменник лише як наслідувача інших літератур, хоча й не відмовляє йому заслуги інституалізації нової, народної, української мови.

Свого часу А. Шамрай, через трактування постаті І. Котляревського, закинув М. Зерову намагання створити образ вторинної літератури, повністю залежної від російських впливів, такої, що не має зв'язку з національною літературною традицією [449; 209]. Однак М. Зеров дивиться на «питання І. Котляревського» з іншої перспективи. У своїй історії вчений вказує на ті головні питання, які хвилювали істориків літератури його часу щодо автора «Енеїди», зокрема: 1) наскільки І. Котляревський був свідомий своєї праці; 2) чи бачив він своїм завданням створення соціальної сатири та ґрунтовного опису українського побуту; і найголовніше – 3) відношення його творчості до попередньої української традиції та тогочасної російської [188; 49]<sup>145</sup>. Цікавою виглядає авторська заувага про дві доби України представлені у тексті поеми – гетьманська та царська Росія, які подані через зіткнення двох, різко відмінних, ідеологічних парадигм та культурних наративів [188; 21]. Таке зіткнення, на думку М. Зерова, виявляє і певну роздвоєність культурної свідомості й національної ідентичності автора.

<sup>145</sup> Доречно зауважити, що російська офіційна літературна історіографія розглядала творчість І. Котляревського як свою. Це була свідомо, політично зумовлена дія, про що можуть свідчити такі факти: обрання письменника почесним членом «Вольного общества любителей русской словесности» (1821) та ін.

Аналізуючи еволюцію творчості І. Котляревського, М. Зеров наголошує на периферійних джерелах появи нового українського письменства. Джерелах, які ще залишалися невеликими локусами чи рудиментами українського національного світогляду освічених кіл Російської імперії. На думку вченого, становлення й зміцнення «периферійної» літератури на основі «периферійних» жанрів засобами «периферійної» мови у просторі географічної периферії автоматично перетворює таку літературу й такі жанри у центральні щодо себе самих. Тобто відкриває можливість символічного розриву із загальною російською літературною парадигмою. Оця периферійність стає символічним капіталом для тодішнього українського соціуму і, згідно зі П. Бурдье, легітимізація такого символічного капіталу надає перспективі абсолютну й універсальну цінність, яка дозволяє вирватися з відносності офіційної точки зору [67; 81 - 82].

Таким чином, переконаний М. Зеров, українська література уникає долі «провансальської літератури», яку свого часу їй пророкував М. Дашкевич. Натомість встановлюючи своє панування у вторинних жанрах, створює культурну альтернативу, власний літературний канон і водночас, через використання іншої мови, робить неможливим залучення своїх текстів до центрального канону метрополії. Якщо більшість історій літератури до М. Зерова демонстрували залежність українських літературних текстів від соціополітичних чи економічних змін, то вчений вперше показує, як унаслідок як ці зміни впливають на літературний текст і призводять до подальших змін у формуванні національної ідентичності.

#### 4.4. Історія літератури Миколи Зерова vs Сергія Єфремова.

У праці «Особая история литературы русской» О. Пипін висунув тезу, що «справжню» історію літератури може мати лише незалежна нація і з власною державою [341; 249]. Це твердження викликало сум і нерозуміння І. Франка, який ставився із відомою симпатією до російського колеги. Насправді теза є доволі однозначною. Незаперечним залишається той факт, що лише у незалежній державі історія літератури може бути історією саме літератури, а не історією боротьби «за» чи «проти» владного дискурсу. Літературні історіографії набувають свого принципового значення для різних національних культур в епоху романтизму, у зв'язку із поширенням націоналістичних рухів, для яких література є джерелом формування національної ідентичності, і, водночас, її дзеркалом.

Наприкінці XIX ст. італійський історик і літературознавець Б. Кроче висунув думку про те, що історія літератури віддзеркалює розвиток національної свідомості<sup>146</sup>, через що літературні твори набувають особливої значущості. «З розкриттям певної ідеї, принципу надособистісної сутності чи Духу як їх суб'єкта історія літератури набувала телеологічного характеру. Вона отримувала сюжет, у ній з'являлася точка зору і міг продукуватися значний нарративний інтерес» [328; 10-11]. Така історія ставала «концептуальною» або ж «сюжетною», підлаштовувала під цей сюжет літературний канон, бачила «[...] у текстах лише те, що має значення для концепцій, і неминуче скорочує багатоманітність, розмаїтість і неоднозначність минулого» [328; 44]. У центрі концептуальних історій літератури закладена еволюція певної ідеї у визначений історичний період. Будь-які тексти досліджуваного періоду розглядаються як прояви цієї ідеї, вона була джерелом класифікації літературного матеріалу та канону. Концептуальні історії літератури, переважно, селективні та суб'єктивні,

<sup>146</sup> Croce B., *Introduction to Francesco de Sanctis. History of Italian Literature* / Trans. Joan Redfern. New York: Harcourt, Brace, 1931.

є презентацією системи цінностей автора, і як с зазначає Р. Барт, основний недолік таких літературних історіографій, у тому, що автор, його цінності та інтенції заступають собою саму історію літератури [26; 215].

До 20-х рр. ХХ ст. така доля була більшості історій української літератури. Проте, на той час фіксуємо зміну такої традиції. Перша третина ХХ ст. дає українському літературознавству дві фундаментальні історії української літератури – С. Єфремова (1911-1924)<sup>147</sup> та М. Зерова (1923). За своїм змістом, теоретико-методологічним підходом, логікою укладання літературного канону вони презентують дві головні на той час літературознавчі парадигми – традиціоналістську та модерну<sup>148</sup>. Праця М. Зерова написана дещо пізніше. У ній автор називає роботу С. Єфремова однією з найповніших в українському літературознавстві. Найбільшу її заслугу вбачає в утвердженні канону української літератури та виробленні новітньої наукової мови. Попри те, віддаючи належне працям, як своїх попередників (С. Єфремова та М. Петрова, М. Дашкевича, О. Огоновського, І. Франка, Б. Лепкого), так і сучасників (О. Дорошкевича, В. Коряка, А. Шамрая), власну історію літератури вчений розбудовує як культурно-естетичну опозицію саме до праці С. Єфремова.

Протиставлення двох робіт відбувається на усіх можливих рівнях. Стилiстичному – пафосна у С. Єфремова із нахилом у публіцистику і строго академічна у М. Зерова. Канонічному – М. Зеров, хоч багато в чому й зберігає канон С. Єфремова, однак здійснює його критичну ревізію. Разюче змінює наголоси на місце й роль різних письменників в історії української літератури. Зрештою – загальному розумінні самої природи

<sup>147</sup> *Історія українського письменства* С. Єфремова мала довгу видавничу історію. Загалом за життя автора з'явилося чотири видання: перше – 1911 р. у Львові; видання друге також з'являється 1911 р., на жаль, невідомо де; третє – 1917 р. у Києві; четверте – Київ-Ляйпціг, 1919 [Вецяяр – 1924]. Слід додати, що новим виданням автор вважав лише авторизовані тексти. Тому не враховуємо і ті інші прижиттєві варіанти, які з'явилися від 1911 р. і до 1929 р. У київському середовищі відомим і поширеним було саме третє видання 1917 р.

<sup>148</sup> Докладний аналіз праці С. Єфремова саме як наслідку романтичної концепції української історії у контексті народницької ідеології подає Г. Грабович у статті *Сергій Єфремов як історик українського письменства* [97].



літератури<sup>149</sup>. Якщо для С. Єфремова література це «адвокат» пригніченого народу «на літературних і життєвих позовах з нівеляційною теорією і практикою» [164; 14], то для М. Зерова література – це втілення естетико-соціального обличчя культурної епохи [188; 6]

Критика М. Зерова також стосується і періодизації запропонованої С. Єфремовим. Зокрема, вчений заперечує можливість зараховувати до розробок із історії літератури критико-бібліографічні огляди першої половини ХІХ ст. Виникнення наукової дисципліни історії літератури в українському літературознавстві науковець відносить лише до початку 80-х рр. ХІХ ст. Загальна характеристика праці С. Єфремова у М. Зерова зводиться до того, що хоч вона і близька до російської суб'єктивістичної школи у соціології, проте «[...] має велику цінність як підсумок многолітньої критичної та історико-літературної роботи. Вона дала канон українського письменства, установила список авторів і творів, належних до історико-літературного розгляду, приділила кожному явищу місце в історико-літературному процесі» [188; 9].

На «Нове українське письменство» М. Зерова з'явилося багато рецензій, з яких заслуговують на увагу три найбільш фахові: О. Білецького, С. Єфремова та А. Шамрая. Рецензії О. Білецького та С. Єфремова містять низку критичних зауважень, проте сходяться в одному – помітності цієї роботи на загальному тлі українських літературних історіографій. Цікавим виглядає той факт, що, критикуючи один і той же твір, автори пишуть цілком протилежні речі: О. Білецький відзначає самостійність і ґрунтовність роботи М. Зерова, а С. Єфремов звертає увагу на ідейний бік обґрунтування деяких літературних фактів, на нецілісність та хаотичність роботи. Спроба М. Зерова показати історію української літератури на тлі естетичних смаків доби викликає у рецензента видиме роздратування, мабуть, через те, що «ці смаки» були далеко

<sup>149</sup> М. Зеров ніколи не ставив собі за ціль критику праці С. Єфремова, завжди оцінював її надзвичайно високо. Зокрема у статті, присвяченій 25-літтю наукової праці вченого, М. Зеров пише: «*Історія українського письменства* і досі зостається єдиним суцільним, перейнятим однією ідеєю оглядом української літератури, прекрасною і сильною композицією, яка довго ще служитиме вихідною точкою нових історично-літературних дослідів» [188; 316].

не такими, як їх хотілося бачити очільникові українського «культурницького націоналізму»<sup>150</sup>.

Водночас О. Білецький, як найбільшу заслугу праці М. Зерова, відзначає той факт, що у центрі дослідження, чи не вперше в історії української літературної історіографії, опиняється саме література<sup>151</sup>. Друга ж цінність роботи – це періодизація, запропонована автором, а саме – укладання історії згідно з чергуванням літературних стилів як культурних форм. Критик вважає цю схему значно зручнішою й водночас такою, що через неї можна зрозуміти природу історико-літературних фактів. Окрім того, зазначає О. Білецький, М. Зеров не забуває підвести й «соціальний базис», що дає можливість підкріпити погляд на літературу крізь призму стилів у її зв'язку із соціальними процесами в Україні [47; 21].

С. Єфремов також позитивно оцінює початок роботи М. Зерова, трактуючи її, як показ «загальної картини громадсько-політичного життя України в момент, коли постає нове українське письменство» [166; 97-98]. Нищівної критики зазнає твердження щодо «провінційності» тогочасної нової літератури. С. Єфремов відразу переходить на факти психології письменників, тоді ж коли М. Зеров пише про «відставання у часі» лише еволюції літературних форм. З цього приводу О. Білецький слушно зауважив, що таке відставання характерне не лише для української літератури, що «[...] художні стилі йдуть хвилями, які набігають одна на одну; але в силу різних, часто зовнішніх умов, українській літературі з їх схрещуванням та з їх затяжною спадщиною особливо приходилося рахуватись» [47; 21].

<sup>150</sup> Окрім того, зауваження С. Єфремова щодо запозичення М. Зеровим схеми періодизації М. Петрова свідчить про доволі неуважне читання цієї праці. М. Зеров, навпаки, піддає ґрунтовній критиці цю періодизацію й не приймає її. На що також звертає увагу й О. Білецький. Роздратування С. Єфремова могла також викликати передмова М. Зерова, де він критикує і періодизацію С. Єфремова, яку вважає «чисто механічною» [188; 14].

<sup>151</sup> Припускаємо, що вперше ідея поставити у центрі історичного дослідження літературних історіографій саме літературу належить не стільки М. Зерову, як Б. Лепкому. У своєму нарисі *Начерк історії української літератури* за 1912 р. Б. Лепкий вперше озвучує необхідність вивчення історії літератури з точки зору естетичного почуття, а не винятково історичного розуміння, як всього того, що було написано без огляду на естетичну вартість [251; 23].

Обидва автори, і М. Зеров, і О. Білецький, однозначно наголошують на необхідності змінити підхід до конструювання історії літератури, покласти в її основу національну культурну традицію подану крізь призму еволюції художньо-естетичних форм/стилів. Також О. Білецький влучно відзначає, що М. Зерову «[...] хочеться говорити про літературу, а не про письменників» [47; 23]. Справді М. Зеров прагне перейти від історії окремих постатей до історії стилів в українській літературі, йому хочеться говорити про культуру, що проявляє своє обличчя крізь соціальні ідеології, представлені у літературі. Такий підхід виявляє зв'язок літературно-критичних поглядів М. Зерова з історико-генетичним методом морфології культури, що вивчає динаміку культурних форм і конфігурацій в історичних вимірах часу.

Підтвердження цієї думки частково знаходимо у рецензії А. Шамрая під титулом «На шляхах до об'єктивної історії українського письменства» (1924). Критик відзначає новочасність наукових методів дослідника до предмета своїх студій, а також називає працю М. Зерова першим систематичним розробленням української літератури XIX віку [451; 202]. Однією з найбільших заслуг цієї роботи А. Шамрай вважає встановлення джерел формування новітнього українського письменства. Він цілком погоджується з М. Зеровим, що новітня українська література зароджується, як література провінційна і для провінційного читача, тобто як локальна література щодо центрального російського дискурсу. Її авторами є, переважно, денаціоналізоване здрібніле дворянство, або ж середній клас. А. Шамрай також приймає думку, що нове українське письменство виникає на хвилі цілковитого занепаду старої слов'яноукраїнської книжкової мови.

Змальовуючи соціально-культурний стан населення у Центральній Україні другої половини XVIII ст., М. Зеров подає картину цілковитого занепаду і завершення попередньої культурної традиції: «Все це є доба рішучої, невилітної і доброю волею русифікації привілейованих українських груп [...] Русифікація переходить з вихованців петербурзьких та московських шкіл на академічну молодь провінції – Харкова та Києва» [188; 8]. І ще один важливий пасаж із

погляду М. Зерова, що увиразнює складність обставин часу появи нового українського письменства: «[...] на українській провінції поширювалась зневага до української мови – старої літературної, – а разом із тим і до всієї народно-поетичної традиції як до чогось дикого, варварського, не позначеного «чистим смаком»» [188; 9].

Як виняток М. Зеров називає представників того середовища, що сформувалося у «затишних старосвітських кутках, далеко від новочасних впливів», хто перебував близько до носія цієї культури – українського народу. Низовий за своєю природою жанр травестії й бурлеску, поширений на той час у європейській літературі, на думку автора, якнайкраще сприяв відродженню тодішньої національної культури [188; 9]. Стара книжна мова не була спроможна забезпечувати стилістичних та формальних вимог класицистичного стилю, натомість, жива, народна цілком могла стати інструментом для витворення літератури бурлескно-травестійного жанру. Таким чином те, що мало усувати на маргінеси й максимально локалізувати «малоросійську» культуру у тогочасному російському культурному дискурсі, стало її основною потугою і джерелом подальшої культурної експансії<sup>152</sup>.

Слід відзначити, що А. Шамрай також звертає увагу на спробу М. Зерова спиратися не лише на історично-соціальний, але й естетичний підхід до аналізу літератури певної культурної епохи. Критик не обходить своєю увагою і той факт, що у роботі М. Зерова є, на його думку, перебільшений вплив російської літератури на початки нової української літератури. Проте у цьому випадку, як видається, А. Шамрай не добачає одного важливого аспекту: погоджуючись із М. Зеровим щодо визначення соціальної верстви, у надрах якої зароджувалася нова література. Критик випускає з уваги те, що ця соціальна верства культурних маргіналів, яка, хоч і була ідеологічно сформована у середовищі «старосвітської» української провінції, свою освіту здобувала в російській

<sup>152</sup> У цьому процесі також важливу роль відіграла й естетика романтизму, який головним гаслом своєї культурної ідеології поставив «повернення до джерел». Таким чином, те, що було маргінальним у культурі класицизму, мимоволі стає центральним в епоху романтизму.

школі, де, згідно з імперською освітньою політикою, навчали піітики по «правилам поэзии, напечатанным в Москве», а риторики – «по правилам господина Ломоносова» [188; 10]. М. Зеров не говорить про свідомий вплив російської літератури на українську, а лише про те, що творці нової української літератури спиралися на російську поетико-літературну теоретичну базу, що й позначилося на їхніх творах.

Загалом А. Шамрай, як і його колеги О. Білецький та С. Єфремов, дає високу оцінку праці М. Зерова. Він погоджується з О. Білецьким, що автор у центрі свого дослідження поставив сам літературний процес, а не історії окремих письменників, національної чи класової боротьби. Учений також відзначає сучасний, соціально-економічний підхід до трактування питання історії літератури. Про те, наскільки це відповідає дійсності, може свідчити сама заувага М. Зерова щодо власного методу дослідження історії літератури. У неодноразово вже згадуваній передмові вчений говорить, що його передовсім цікавила зміна літературних смаків, а вже згодом соціальні обставини. Не уникає М. Зеров і соціологічного підходу. Як характерну особливість історико-літературних праць ученого можемо відзначити поєднання стилістично-формального та соціологічного підходу. Перший – проявляється у концепції періодизації української літератури, коли М. Зеров пропонує покласти в її основу принцип стилістичної зміни. Другий – у тому, що автор враховує ті соціальні обставини, в яких творилася українська література<sup>153</sup>.

Праці з історії української літератури С. Єфремова та М. Зерова з'являються практично в один час – формальної наявності української держави. Літературна історіографія С. Єфремова сфокусована на показі національних змагань, а М. Зерова – виявленні культурного обличчя доби, еволюції художнього світогляду та смаку. Короткий період 1917-1925 рр. був ще доволі вільний від цензурування наукових текстів. Автори історії літератури на власний розсуд могли визначати сюжет, періодизацію, класифікацію та літературний канон,

<sup>153</sup> Тут слід наголосити, що під літературними поглядами та уподобаннями автор, властиво, має на увазі ті запити і вимоги до художнього твору, що його диктує культурний стиль певної епохи [188; 6].

презентуючи дві наукові парадигми – традиціоналістську та модерну. Відмінне розуміння природи літератури та її історії фіксує точку вододілу, яку пройшло українське літературознавство на початку ХХ ст. У той час, внаслідок зміни культурної парадигми, з'явився новий спосіб думання про літературу, нова мова для її опису та відбулася зміна літературних ієрархій: «Розгортаються процеси де-колонізації інтерпретативних дискурсів, що відкриває нові перспективи прочитання літературних текстів» [309; 48, 50]. Дві історії літератури С. Єфремова та М. Зерова якраз доволі вдало демонструють природу цих процесів та змін у науковій парадигмі.

#### **Висновки до розділу 4:**

У 20-ті рр. ХХ ст. в українському літературознавстві розгорнулася дискусія з приводу понять «змісту» і «форми». Ця дискусія виникає як наслідок критики російського формалізму теоретиками-марксистами. Структурно можемо розділити її на дві фази: 1) дискусія щодо «форми і змісту», що в часі збігається з першою і другою хвилями критики російських формалістів марксистським дискурсом – 1922-1927 рр.; 2) дискусія щодо пошуків стилю нового пролетарського мистецтва у контексті третьої хвилі критики російських формалістів – 1928-1930 рр. Дискурс формальних студій в Україні суттєво відрізнявся від російського. Така відмінність була продиктована трьома чинниками: 1) попередньою науковою традицією; 2) шляхом приходу теорії форми на український ґрунт; 3) еволюцією рецепції ідей модернізму у середовищі українських літературознавців 20-х рр. ХХ ст. Водночас це був єдиний метод, поза соціологічним, що на відміну від багатьох інших спромігся на появу власного дискурсу у 20-х рр. ХХ ст. У Росії дискусія щодо «форми і змісту» набула ідеологічного характеру, натомість в Україні набрала класового відтінку, через протистояння нової часто неосвіченої радянської інтелігенції та науковців академічної школи. Останні, переважно належали до кола неокласиків.

У літературній дискусії щодо питання «форми» і «змісту» 1922-1923 рр. представники неокласичного дискурсу виступили із власною теоретичною платформою, відмінною і від поглядів російський формалістів, і від поглядів їхніх опонентів – марксистських літературознавців. Стверджуючи важливість формального підходу у теоретичних студіях над художніми текстами, особливо поетичними, неокласики водночас не ігнорують категорії змісту. Форма і зміст були для них взаємозалежними, утворюючи нероздільне ціле літературного тексту.

Така позиція дає підстави говорити про поширення в українському літературознавстві 20-х рр. теорії форми, але не дозволяє говорити про наявність явища аналогічного до російського формалізму. Теоретичні погляди учених неокласиків стоять ближче до німецьких формалістичних теорій, джерела яких у теорії морфології культури, й на українському ґрунті втілилися в інтелектуальних практиках морфологічної школи.

Таким чином, дискурс теорії форми в українському літературознавстві складався, з одного боку, з культурно-естетичної критики літературних форм попередньої художньої практики, а з другого – погляду на художній твір як формально-змістову естетичну цілісність, з акцентом на дослідження форми як вияву стильової еволюції художніх жанрів. Український морфологізм виникає внаслідок синтезу поглядів російської формальної й німецької морфологічної теорій.

Пропозиції неокласичного дискурсу літературознавства щодо укладання літературних історіографій актуалізуються наприкінці 10-х – початку 20-х рр. ХХ ст. у контексті кризи методологічних підходів до вивчення історії літератури. На той час фіксуємо два підходи до осмислення й побудови історії літератури – діахронний/континуальний та синхронний/дискретний. Перший зосереджується на ідеї безперервної історичної спадковості, конструюванні національної ідентичності. Другий – усвідомлює історію літератури як циклічний процес, де кожна культурна форма / стиль володіє унікальною

самоцінністю, а сам процес циркуляції відбувається на основі реактуалізації культурної пам'яті.

Головні зміни дослідницького методу в площині літературної історіографії стосуються періодизації й класифікації матеріалу. Схильні виділяти два підходи до періодизації літературного матеріалу: 1) історичний, притаманний для традиціоналістського літературознавства; 2) естетико-стильовий, характерний для модерного літературознавства. Для історичного підходу до укладання літературної історіографії важливими є явища історико-культурного процесу, прив'язані до суспільно-політичного життя. Натомість для естетичного, формально-стильового підходу важливі періоди, де домінують стильові особливості.

У першій третині ХХ ст. виходять дві фундаментальні літературні історіографії – С. Єфремова та М. Зерова. За своїм змістом, теоретико-методологічним підходом, каноном вони презентують два головні на той час літературознавчі дискурси – традиціоналістський та модерний. Головна відмінність цих історій літератури полягає у підходах до трактування поняття «літератури» – утилітарному та естетичному. Для С. Єфремова – це голос національної ідентичності, що протистоїть історичним обставинам. Для М. Зерова – це пам'ять культури, яка шукає свого відлуння в історичному часі та культурному просторі. Поява цих двох праць засвідчує методологічні зміни в еволюції національної історико-літературної думки.



## РОЗДІЛ 5

### ФОРМУВАННЯ МОДЕРНОГО ЛІТЕРАТУРНОГО КАНОНУ ВЧЕНИМИ-НЕОКЛАСИКАМИ.

#### 5.1. Культурна ідентичність літературного канону Миколи Зерова.

У процесах культурної модернізації одним із головних завдань гуманітарних студій є переосмислення історичного, літературного, мистецького канону – явища, що найбільше впливає на формування «великої традиції». Переформатування літературного канону, що репрезентує і водночас впливає на репрезентацію культурної свідомості, веде до перекодування культурної ідентичності літератури й культурної ідентичності загалом<sup>154</sup>. Поширення естетичної парадигми модернізму наприкінці ХІХ – у першій половині ХХ ст., а також значні історичні зміни, спричинилися до розділення літературного канону на демократичний та культурний.

Відмінність цих канонів у приналежності обраних імен і текстів до певної традиції. Як зазначає Е. Б'юрстрьом, один із них зосереджувався на зв'язках демократичного мистецтва і соціуму, зокрема політики, а інший навпаки максимально розмежовував елітарне мистецтво і політику [498; 258]. Таким чином ідеться про два типи культурної парадигми, маркерами яких стає літературний канон. Для традиціоналістського дискурсу літературознавства характерним є конструювання демократичного літературного канону, з його наголосом на історичних зв'язках. Модерне ж літературознавство зосереджується на естетичній стороні художнього тексту, і вибудовує

---

<sup>154</sup> Водночас нова хвиля дебатів щодо канону (не лише літературного, а й мистецького), що на сьогодні розгорнулася в західному літературознавстві, демонструє зв'язки із сучасними поглядами постмарксистів, міцно закорінена в соціокультурні практики, проходить під гаслом «політика канону – це політика репрезентацій» зближується, з поняттям «соціальної ідентичності», є вагомим складовою культурної політики [529; 5].

культурницький канон. Неокласичний дискурс літературознавства багато працює у напрямку ревізії традиціоналістського літературного канону. Центральною ознакою такого переосмислення є перехід від аналізу місця авторів у літературному процесі до аналізу текстів, які вони розглядають як тексти культури, а також зв'язків авторської психології та ідеології епохи.

Серед представників цього дискурсу найбільше до переосмислення літературного канону долучився М. Зеров. В основі великого життєвого проекту літературознавця – створення історії української літератури на основі естетичного підходу (показ чергування жанрово-стильових закономірностей як еволюції культурних форм), зміщення наголосу з цінностей традиційної до модерної культури, формування «великої культурної традиції». Застосувавши до літературної історіографії той же принцип періодизації, жанрово-стильовий, що на той час використовувався мистецтвознавством, учений кардинально змінює культурну ідентичність літератури, переводячи її з історико-утилітарної у культурно-естетичну площину. Водночас можемо трактувати бажання М. Зерова бачити та аналізувати кожний окремий культурний період крізь призму стилю доби як спробу переосмислити історію національної літератури у фокусі загальноєвропейської культурної традиції, поставити її в один ряд із іншими національними літературами, виявити її типологічні збіги та унікальні риси.

Внесок М. Зерова у традицію побудови українських літературних історіографій – це цілий комплекс варіантів історій літератури, чорнових напрацювань, які у підсумку мали скласти цілісну працю і концепцію історії української літератури від І. Котляревського і до кінця 1920-х рр. Головними складовими такої праці вченого слід вважати «Нове українське письменство» (1923) і два авторизовані збірники історико-літературних та літературно-критичних досліджень: «До джерел» (1926), «Від Куліша до Винниченка» (1929), у яких М. Зеров, за власним свідченням, опрацьовує цілий пласт нового матеріалу. Змістове наповнення двох останніх книжок майже ідентичне. Сюди ввійшли практично одні й ті ж статті з незначними змінами. Відмінність лише в

авторській рецепції, оскільки збірник «До джерел» М. Зеров емоційно називає «дорогим і близьким» йому, а тексти надзвичайно важливими [188; 1074], натомість «Від Куліша до Винниченка» розглядає лише як частину авторського курсу нової української літератури.

В останньому збірнику маємо продовження канонічного ряду письменників і текстів. Літературний канон нової української літератури М. Зеров обмежує постаттю В. Винниченка. Натомість статті про М. Коцюбинського, О. Олеся, М. Рильського, В. Самійленка, П. Тичину та В. Елланського (які увійшли до збірника «До джерел») виводить із текстового корпусу, оскільки визначає їх характер не як історико-літературні дослідження, а як літературно-критичні огляди. Водночас важко погодитися із таким жанровим визначенням автора, оскільки ці статті є ґрунтовними, аналітичними розвідками не лише творчості окремих постатей, а й цілих епох, у яких вони діяли. Вважаємо правомірним розглядати ці наукові тексти як складові цілісної авторської концепції історії нової української літератури.

Сьогодні можемо лише будувати певні гіпотези, чим були вмотивовані такі авторські зміни. Помітно, що М. Зеров не наважується увести до корпусу майбутньої історії літератури письменників, чий творчий шлях ще не був завершений. Натомість внесення до літературного канону В. Винниченка, вочевидь, зумовлене появою роману «Сонячна машина» (1928), який історик літератури називає «новиною» у галузі жанру української літератури – великого роману з елементами авантюри, «фабульного загострення» та соціальної утопії. Роман В. Винниченка дає підстави М. Зерову говорити про намічення певного перехідного етапу в історії української прози, в якому стара художня техніка з усіма її засобами та темами стикається з новим, сучасним типом письма, де «інтерес ідеологічний сполучений з авантурно-детективним» [188; 452].

Розбудовуючи власний літературний канон, М. Зеров використовує характерний для нього принцип реставрації та реконструкції. Вчений ретельно аналізує всю можливу базу коментарів життя і творчості кожного з авторів,

здійснює їх ревізію через розчищення від недостатньо достовірних коментарів та уточнює важливі, з авторського погляду, факти, увиразнює те, що раніше опинилося поза увагою дослідників. Як наслідок, перед нами постає «новий», «реставрований» образ письменника та його творчості. Особливо така робота помітна на постатях І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Франка та Лесі Українки. Водночас М. Зеров детально зупиняється на авторах другого ряду: одних намагається ввести у літературний канон, як, наприклад, у випадку із А. Свидницьким, Я. Щоголівим, Марком Черемшиною. Інші ж виступають лише фактом розбудови та поширення національної літературної традиції.

Найбільшою проблемою побудови власного літературного канону для М. Зерова виступило «питання Котляревського», а саме: теза про нього як «засновника нової української літератури». Дилема зерівського канону щодо І. Котляревського полягає у тому, що, попри, методично аргументовану ним «неоригінальність» автора «Енеїди» у загальноєвропейському контексті, М. Зеров зазначає його унікальність та оригінальність в українській літературі. І хоча вчений говорить про російську літературу, яка сформувала І. Котляревського-майстра, водночас пише і про відкриття нового осмислення національної культури, яке І. Котляревський відкриває для тодішнього «малоросійського» читача, «перевершує свій зразок» «Енеїду» Осипова [188; 17].

Виникають в автора труднощі і з Г. Квіткою-Основ'яненком. В історії української літератури його постать артикулюється, зазвичай, у контексті двох питань: 1) наявності стильового напрямку сентименталізму; 2) початків новітньої української літератури по лінії протиставлення «Котляревський-Квітка»<sup>155</sup>. У часи ж М. Зерова будь-хто з літературознавців, хто брався за дослідження Г. Квітки-Основ'яненка, був змушений визначатися щодо цих двох питань. Складність також була й у тому, що таке визначення потребувало

<sup>155</sup> Якщо на початок ХХ ст. дискусії щодо питання першості в літературному каноні на користь І. Котляревського були більш-менш залагодженні, то питання сентименталізму в історичній еволюції жанрів національної літератури ще дуже довго залишалося відкритим.

не лише високої фахової освіти, тонкого розуміння всіх соціально-культурних процесів, що відбувалися в Україні на початку XIX ст., а й власного чіткого бачення усієї моделі національної літератури та подальших шляхів її розвитку. Потрапив у цю ситуацію й М. Зеров. У вченого нараховуємо три окремі статті, присвячені творчості Г. Квітки-Основ'яненка, окрім великого розділу у «Новому українському письменстві». При зіставленні цих статей бачимо, що пошук відповіді виявився дуже непростим, цікавим і оригінальним. Ба більше, можемо говорити про певний дискурс Г. Квітки-Основ'яненка, який постійно, імпліцитно присутній у творчості вченого<sup>156</sup>.

Ще одним конфліктним вузлом авторської концепції історії української літератури з погляду культурної модернізації є презентація лінії Т. Шевченко – П. Куліш, а саме спроба вивищення спадщини П. Куліша над доробком Т. Шевченка з погляду їхнього місця і значення для розбудови модерної української культури. Про небайдуже ставлення до П. Куліша прихильників неокласичного дискурсу говорить і В. Петров, висуваючи тезу, що саме тут «[...] зустрічаємося з темою «антишевченківства» у Зерова та неокласиків, темою їхнього кулішівства»<sup>157</sup>. Вчений також твердить, що саме через критику Т. Шевченка, його ідеології та творчості, неокласики напряду зближуються з П. Кулішем.

Літературний канон М. Зерова можемо, на загал, назвати культурницьким, який збігається з модерним усвідомленням культури як «Культури» з великої букви, що наче форма з'єднує у художньому творі конкретну цивілізацію з універсальною людськістю [192; 83]. Починаючи з аналізу творчості

<sup>156</sup> Якби ми навіть раптом спробували вдатися до психоаналітичного підходу, то цілком могли б виявити і психологічні збіги поміж Г. Квіткою-Основ'яненком та М. Зеровим. Не зважаючи на велетенський вплив І. Франка на Зерова-літературознавця, найближчим до нього виявляється саме Г. Квітка, хоча сам М. Зеров цього не фіксує. Для порівняння можемо навести хоча б такі епізоди, спільні для обох постатей: прихід у поле української літератури з російської культурної традиції, часта зміна діяльності замолоду, еволюція рецепції власної творчості – від виразу «індивідуального світогляду» до «національної справи», вразливість до критики (як і Г. Квітка, М. Зеров гостро реагує на критику, виступає з відповідями і припиняє стосунки з тими, хто, на його думку, критикує його незаслужено), спроби переписати культурну традицію, усвідомлення власної місії щодо національної культури тощо.

<sup>157</sup> В. Петров також висловив думку, що було б непогано в окремому дослідженні подивитися на рецепцію Т. Шевченка неокласиками. Проте така праця не з'явилася [332; 797-798].

І. Котляревського й закінчуючи В. Винниченком, історик літератури розбудовує шлях національної літератури згідно з її стильовими змінами, викликаними не стільки внутрішньою соціокультурною історією, скільки зовнішніми загальними зрушеннями у світогляді та духовних настроях європейського світу. На відміну від запропованого С. Єфремовим літературного канону, канон М. Зерова демонструє цілком відмінне бачення шляхів розвитку національної художньої традиції. Ці шляхи багато в чому суголосні модерністському наставленню на самоцінність літератури та мистецтва, універсалізм, естетичну єдність форми і змісту, схильність до формальних пошуків задля творення літератури нового змісту, в центрі якої не історія, а людина, її душа, психіка, культура.

Відомо, що цілісна історія нової української літератури так і не була написана М. Зеровим. Хоча над таким проектом учений працює практично все життя. Від перших конспектів-начерків (1917) і до ширшої розвідки, присвяченої генезі української байки «Аполог в українській літературі ХІХ-ХХ ст.» (1931). Ідея написати цілісну історію української літератури передусім ускладнювалася через надмірний науковий педантизм вченого. У архіві М. Зерова буквально до кожної теми, що згодом знайшла своє висвітлення у формі наукових розвідок, знаходимо десятки (а то й сотні) підготовчих аркушів, списаних дрібним почерком. Майже кожна його стаття – це завжди огляд та аналіз попередніх напрацювань українського літературознавства, на основі якого автор здійснює вже власну реконструкцію історії літератури.

Одна з найбільших проблем, із якою часто стикається М. Зеров-історик, – брак об'єктивних підходів до літературного матеріалу, надмірне «переоцінювання або недооцінювання літературних репутацій», переважання публіцистики над суто науковими літературознавчими студіями. Потрібна була поява цілого покоління фахових літературознавців та зміна політичної ситуації, аби відбулися якісні трансформації в українських літературознавчих

практиках<sup>158</sup>. Це був виклик часу для самого вченого, для всього тогочасного українського суспільства, яке було готовим на нього реагувати, допоки процеси культурного розвитку не обросли політичним контекстом. Література знову стає заручником історичної ситуації. Поміж «падінням» старого традиційного підходу до розуміння ролі літератури та формуванням нових ідеологічних завдань для літературознавців залишається лише вузька щілина «пильного приглядання до її художніх форм, жанрів та стилів». Після розгрому літературних дискусій 1922-1923 рр. щодо «форми та змісту» і 1925-1928 рр. щодо естетичної орієнтації літератури, – двері «об'єктивних» наукових студій поволі зачинялися, зменшувалося коло тематичних досліджень, проблематики, імен, літературознавча методологія поволі зводилася до одного соціологічного методу.

Вчений розуміє усю складність формування національного канону, виходячи з принципу жанрово-стильової періодизації, що передбачає жорстку ієрархію і водночас тотальну ревізію попереднього літературного канону. Саме естетичний підхід дає вченому необхідні інструменти для втілення цього задуму, оскільки, як зазначає А. Фавлер [Alastair Fowler], зміни в літературному каноні часто стають можливими через переоцінку самих жанрів, їхньої природи та реляцій з естетичними смаками часу [526; 98]. Центральне завдання, яке ставить перед собою М. Зеров, – історико-літературне розроблення лінії жанрів «високої літератури», яка поруч із «низовими» жанрами мала формувати повноту національної літературної системи. Проблема полягала лише в тому, що коли писемні твори періоду Київської держави апріорі належали до високих жанрів, то у випадку нової української літератури жанр, із якого вона розпочиналася, – трагедія та бурлеск – був низовим. Такі тексти не могли входити у класичний високий канон. Вчений вдається до переформатування жанрового поля через переміщення наголосу з центру на периферію. Він

<sup>158</sup> Наслідок цих змін М. Зеров описує у 1928 р.: «На наших очах упало розуміння української літератури, як сосуда народності та її речника, адвоката, розвіявся войовничий естетизм Євшанових трактувань, з'явилося тверезе вивчення соціального коріння української творчості XIX – XX вв. та пильне приглядання до її художніх форм, жанрів і стилю» [182; 244].

переміщує низовий жанр травестії, з якого розпочинається нова українська література, у центр національного канону.

Працю М. Зерова з історії української літератури можна назвати радше прикладною, ніж теоретичною. Міркування теоретичного характеру з приводу проблем та питань історії української літератури вчений викладає на початку дослідження «Нове українське письменство». Згодом лише спорадично звертається до різних теоретичних положень у вигляді підсумування практичного аналізу. Головною особливістю побудови історії літератури М. Зерова є шлях через певні кульмінаційні точки різних стилів. Наприклад, І. Котляревський репрезентує псевдокласицизм, Г. Квітка-Основ'яненко – сентименталізм, Т. Шевченко – романтизм/реалізм тощо. Авторський прийом полягає у висвітленні культурних стилів, як сплетіння естетики й соціології, крізь призму індивідуальної психології творчості найбільш показових для певної епохи постатей.

Для М. Зерова надзвичайно важливим є культурно-стильове тло доби. Вчений намагається виявити, як це тло вплинуло на формування індивідуальної творчості письменника-«класика», і як згодом його ж творчість вплинула на його послідовників. Тобто простежує подвійний зв'язок: з одного боку, як епоха впливає на творчість, а з другого – вже як ця творчість змінює свою епоху. Задля максимально широкого показу певної культурної доби поруч із естетично-стильовим підходом вчений використовує і соціологічний підхід. Розглядаючи певну стильову епоху, М. Зеров використовує генераційний принцип, який в авторській історіографічній концепції виконує структуротворчу функцію. Такий принцип учений вважає плідним ще й з огляду на те, що саме на зіставленні творів різних генерацій у межах одного художнього стилю якнайповніше можна побачити всю його еволюцію, від моменту появи і до свого вичерпання.

Такий методологічно комплексний підхід до побудови історії української літератури ставить наукові дослідження М. Зерова у цілковито окрему нішу. Поєднання стилістичного й соціологічного аналізу епохи, показ «вершин» і



«низин» еволюції кожного стильового циклу у межах національної літератури не лише дозволяє під цілком іншим кутом подивитися на її історію, розкрити її еволюційну якість.

Першу спробу підійти до укладання літературного канону за стильовим принципом М. Зеров здійснює у передмові до власної антології «Нова українська поезія» (1920). У ній вчений розглянув еволюцію поетичного стилю символізму на прикладі трьох поколінь українських поетів кінця ХІХ – початку ХХ ст. Ідея укладання такої антології, ймовірно, виникла у М. Зерова паралельно із укладанням антології римської поезії у власних перекладах та під впливом статті В. Жирмунського «Ті, що подолали символізм» (1916). На такі висновки наштовхує схожість композиційної будови, методу періодизації і класифікації матеріалу<sup>159</sup>. Передмову до антології «Нової української поезії» можна вважати окремою науково-аналітичною розвідкою генези молодшої української поезії. Слід зазначити, що погляд М. Зерова не зупиняється лише на поезії радянської України, а й охоплює поетичні явища усєї історичної й етнічної території країни. Завдяки цьому цю антологію можна вважати максимально репрезентативною щодо фактичного матеріалу<sup>160</sup>.

У передмові до антології М. Зеров, аналогічно до статті В. Жирмунського, проводить чітку межу поміж українською поезією до 90-х рр. ХІХ ст. та поезією 1900-х ХІХ ст. і 1910-х рр. Вчений пропонує визначати характер однієї як утилітарний, а іншої – як естетичний. Основною причиною появи нового типу української поезії М. Зеров вважає бажання молодих розірвати з тією поетичною традицією, що культивувала у поезії «старомодні форми», «штучно підсолоджений сентиментальний стиль», «безсилі та безтемпераментні

<sup>159</sup> У статті В. Жирмунський розглядає історію російського поетичного символізму крізь призму ідейно-формальної еволюції трьох поколінь. Спершу вчений коротко аналізує характер російського символізму, виділяючи у ньому три стадії: символізм як передчуття, світогляд і художній метод. Ці три стадії відповідно закріплені за трьома поколіннями російських символістів [171; 26, 27].

<sup>160</sup> Ось перелік тих, кого М. Зеров увів на власний розсуд до антології за його ж порядком: М. Вороний, О. Дудар, В. Еллан, Д. Загул, П. Карманський, В. Кобилянський, О. Козловський, А. Кримський, Б. Лепкий, О. Луцький, М. Любченко, О. Маковей, О. Олесь, В. Пачовський, М. Підгірянка, М. Рильський, М. Рудницький, Я. Савченко, М. Семенко, М. Славинський, О. Слісаренко, М. Терещенко, П. Тичина, Леся Українка, П. Филипович, М. Філянський, С. Чарнецький, М. Чернявський, В. Чумак, Г. Чупринка, В. Ярошенко.

переспіви політичної музи Шевченка» [188; 324]. М. Зеров, слідом за В. Жирмунським, пропонує поділити нову українську поезію на три генерації. Перша – покоління Лесі Українки (1867-1872), куди він також зараховує Л. Старицьку-Черняхівську, М. Славинського, І. Стешенка, М. Чернявського, А. Кримського, Б. Лепкого, М. Вороного, О. Маковея. Друга – покоління 1900-х рр.: поети «Молодої Музи», коло митців «Української хати», О. Олесь, Г. Чупринка, М. Філянський. І третя – від появи книжки М. Семенка «Кверофутуризм» (1914) і до кінця 1910-х рр. Серед тих, хто, на думку упорядника, вже займає свою нішу в українській літературі – Я. Савченко, Д. Загул, О. Дудар, В. Блакитний, В. Чумак, М. Рильський, П. Филипович, В. Кобилянський, М. Слісаренко. Особливо високо М. Зеров оцінює творчість П. Тичини. Визначаючи поступ однієї генерації поетів перед іншою, дослідник зосереджується насамперед на зміні поетичної техніки та стилю, детально зупиняється на характеристиці поезії третьої генерації, з'ясовуючи джерела виникнення найновішої літератури.

Антологія «Нова українська поезія», упорядкована М. Зеровим, вийшла у серії «Універсальна бібліотека» № 7 і була призначена для широкого кола читачів. З огляду на це збільшується естетична вартість авторської передмови, оскільки вчений робить спробу впровадити до загального поняттєвого апарату читачів цілком інший погляд на генезу української поезії, а саме – стилістичний. Проте, як показує історичний досвід, варіант зерівського поетичного канону не прижився. Цьому завадив ідеологічний дискурс. Більшість поетів цієї антології з часом потрапили під фізичні й ідеологічні репресії, а їхні імена, як і саме явище українського символізму, надовго були вилучені з історико-літературного контексту.

Коротку історію нової української поезії М. Зеров розбудовує на тлі зміни поетичної парадигми, що в українській літературі рухалася від традиціоналізму до модернізму. Усі імена, що їх залучає до антології вчений, поєднані, головню, зверненням до модерністських естетики і світогляду у своїх художніх практиках, що дає йому підстави фіксувати зміну художнього методу нової

української поезії, а сам символізм розглядати як повноцінний художній напрям у національній літературі. Запропонований поетичний канон М. Зерова стає також знаком нової культурної ідентичності як українського автора, так і його тексту, претекстом до розгортання студій над модерним літературним каноном.

## **5.2. Відкриття модерної парадигми: «питання Івана Котляревського».**

Слід зазначити, що в історико-літературних студіях М. Зерова «питання Котляревського» дуже довго залишається відкритим. На момент появи авторської літературної історіографії від 1923 р. фіксуємо щонайменше три хвилі рецепції творчості І. Котляревського літературною критикою, серед яких і цілковите захоплення, і цілковите відкидання автора. На трудність М. Зерова остаточно визначитися щодо власної рецепції автора «Енеїди» вказує й такий факт, що у тексті «Нового українського письменства» (1923) він подає дуже великий розділ про І. Котляревського та його художній метод, однак власних підсумкових висновків тут немає. Немає цих висновків і у попередній статті, присвяченій поемі Вергілія «Енеїда» 1919 р. (передмова до видання із серії «Шкільна бібліотека») У ній М. Зеров намагається відшукати риси подібності обох текстів – українського й давньоримського, і водночас вказує на принципові відмінності оригіналу та переробки. Особливо наголошує на наданні українській переробці національного колориту та цілком нового для усієї історії переробок прописування образу Енея як харизматичного, дійового лідера.

Лише за курсом лекцій 1927-1928 років можемо побачити авторську оцінку постаті І. Котляревського в історії української літератури. Ця оцінка висока –

«основоположник нового українського письменства» [184; 700]<sup>161</sup>. Помітно, як у науковому доробку вченого трансформується постать І. Котляревського: від автора комічної переробки цілком у руслі тогочасної російської поезики<sup>162</sup> і до письменника загальнонаціонального масштабу. М. Зеров свідомо уникає тенденції слідувати тогочасним концепціям інтерпретації творчості І. Котляревського, в яких, з одного боку, намагалися заперечити прямий зв'язок «Енеїди» з російським текстом М. Осипова, з другого – показати її органічне вrostання у попередню українську літературну традицію XVIII ст.

Учений іде власним шляхом, відшукуючи сліди попередньої літературної традиції за допомогою аналізу стильових форм, які вважає безперечними маркерами культурної свідомості епохи. Ще на початку власних історико-літературних студій М. Зеров ставить під сумнів можливі зв'язки «Енеїди» з попередньою українською культурною традицією. Натомість у пізнішій історико-теоретичній праці «Аполог в українській літературі XIX – початку XX ст.», де вчений досліджує естетично-формальну і соціальну еволюцію жанру байки, вже цілком свідомо й обґрунтовано співвідносить драматичну творчість І. Котляревського з національною традицією XVII-XVIII ст.

Дилема, перед якою постає М. Зеров, – це спосіб вписування І. Котляревського не так в історико-літературний, як у культурницький канон. Коли для українського традиціоналістського літературознавства вписування І. Котляревського у літературний канон, що укладався передовсім з імен, не викликало труднощів, то для модерного дискурсу така трудність полягала у тому, що відбір для літературного канону здійснювався, головню, за культурно-естетичною вартістю текстів. Формально-естетична цінність «Енеїди» для М. Зерова, як і кола його однодумців, була неоднозначною. Незаперечним залишався факт появи першого твору нового українського письменства

<sup>161</sup> Цікавою також виглядає примітка про І. Котляревського до *Альбому портретів українських письменників* (1929), де М. Зеров у дуже короткому обсязі також вбачає за необхідне згадати дискусії щодо цієї постаті та про 'повернуту громадянську повагу' аматорові [188; 314].

<sup>162</sup> Так, аналізуючи формальний бік *Енеїди* І. Котляревського, М. Зеров встановлює її зв'язки не стільки із силабічним віршем І. Кониського та І. Некрашевича, скільки із чотиристопним ямбом тогочасних російських поетів [188; 22].

тогочасною живою народною мовою, через що інтерпретація творчості І. Котляревського була неможливою без врахування соціокультурного і почасти політичного аспекту. М. Зеров, не поступаючись власним науковим переконанням, здійснює таку інтерпретацію. Оперуючи лише аналізом літературної форми, її джерел та природи, виводить письменника далеко за літературні межі. Науковець розглядає «Енеїду» у її зв'язках не лише із попередньою національною традицією, а й, «через голову Осипова»<sup>163</sup>, загальносвітовою, виявляє зовнішню і внутрішню направленість тексту І. Котляревського як спосіб формування автором нової ексклюзивної та інклюзивної ідентичності українців. Інклюзивну ідентичність, «opting in», А. Ассманн виводить через усвідомлення належності до певної групи, натомість ексклюзивна ідентичність, «opting out», є такою, що формується через відмінність, різницю поміж чимось одним та іншим із певного ряду, об'єднаного спільним принципом [489; 127-123].

Естетико-культурна двоскерованість текстів є ознакою модерного літературного канону, коли одні й ті ж тексти можуть бути направлені на показ оригінальності, винятковості в межах національної літератури, і водночас через суголосність із загальними тенденціями залучають національну літературу до загальносвітової літературної традиції. Саме така двоскерованість текстів І. Котляревського дозволяє М. Зерову ввести у модерний канон письменника як реформатора жанрової системи нової української літератури. З погляду ексклюзивної ідентичності літературного тексту, вчений чітко вказує на «Енеїду» як переломний твір у національній історико-літературній традиції. З огляду ж на ідентичність інклюзивну – прив'язує цей текст до традиції європейського класицизму XVIII ст. [188; 314].

Історик літератури вказує на новий художній метод зображення дійсності, що його запроваджує в українську літературу І. Котляревський, називаючи його «етнографічним реалізмом»: «[...] все це не тільки смішить читача, – пише М. Зеров про «Енеїду» І. Котляревського, – але і зацікавлює, заінтриговує, не тільки на гумористичний лад переробляє поважну класичну фабулу, а й

<sup>163</sup> М. Зеров не раз зазначає, що наслідуючи М. Осипова, І. Котляревський ніколи «не стає слугою» свого літературного зразка, поводить з ним як «рівний з рівним». [188; 27].

животворить її, вправляючи в її рамки широко охоплену і правдиво змальовану картину українського побуту» [188; 34]. Ще одна заслуга «Енеїди» І. Котляревського, на думку М. Зерова, (тут він погоджується з М. Костомаровим<sup>164</sup>) у тому, що, виникаючи в естетичних межах пізнього класицизму, російської літератури, цей твір є предтечею українського романтизму.

В історіографічній концепції М. Зерова автор «Енеїди» також виступає «сильним» автором, що виходить із тіні попередників і створює власну літературну традицію. Вчений пише про «широкий і сильний» вплив І. Котляревського на українську літературу свого часу та на наступне двадцятиліття, а утвердження жанру травестії, як першого центрального жанру нової української літератури, що, на думку М. Зерова, сприяло суголосності смаків «естетик» (за А. Фавлером) [526; 110] письменника та тодішнього читацького середовища в Україні. Звертаючись до живої народної мови, І. Котляревський усвідомлює можливість її впровадження лише на рівні низьких, периферійних щодо системи жанрів тогочасної російської літератури, сприяє формуванню культурного центру для українців як периферійної спільноти імперської соціальної системи.

У М. Зерова І. Котляревський не просто відкриває канон нової української літератури, він започатковує традицію, здійснює потужний вплив на прийдешні покоління авторів. Наступними жанрами, у яких активно утверджуються позиції української літератури, є байка та травестійні переклади, що також є периферійними у класичній літературній жанровій системі. Їхній подальший розвиток учений описує через аналіз побуту та смаків тодішнього

---

<sup>164</sup> В *Обзоре сочинений писанных на малороссийском наречии* М. Костомаров, зокрема, пише: «У час занепаду класицизму і вторгнення у європейські літератури романтичних ідей смак суспільства псувався і прийняв найдивніший напрям: не сміли рохстатися з вірою у споконвічні забобони, не сміли прийняти нові форми, які видавалися ще дикими, сміялися над тим та іншим [...] Котляревський узяв *Енеїду* для пародії і вибрав для неї таку форму, яка насправді могла задовольнити бажання пожартувати над книжкою. [...] Малоросійська мова – найбільш романтична форма, *Енеїда* – класичний зміст. Романтичн форма стала нам не чужою, а класичному змісту ми повернули належну шану [...]». [227; 282]. Загалом погляд М. Зерова на творчість І. Котляревського стоїть доволі близько до міркувань М. Костомарова. Як і попередник, він також підкреслює три основні заслуги *Енеїди*, де дві збігаються повністю – етнографізм та мова, відмінною є лише третя риса: у М. Костомарова – гумор, в М. Зерова – утвердження жанрових форм травестії.

соціокультурного середовища<sup>165</sup>, а також через призму співвідношення сильного і слабого авторства. Література початку ХІХ ст. одержує у М. Зерова назву «котляревщина», яка вирізняється трьома основними рисами, притаманними не лише тодішній поезії, а й прозі: 1) провінційністю; 2) грубо-гумористичним трактуванням народного побуту; 3) мовою, схильною до вульгаризації [188; 52, 67]. Для вченого, це неоднозначне явище ще глибше увиразнює роль І. Котляревського, його творчості в історії появи нового українського письменства.

### **5.3. Витворення національного нарративу: дві іпостасі Григорія Квітки-Основ'яненка.**

Зіставляючи тексти лекційних курсів та окремих статей М. Зерова, присвячених творчості Г. Квітки-Основ'яненка, можемо спостерігати, як змінюються погляди вченого щодо місця і ролі цього письменника в історії української літератури. Від загального, дещо поверхового визначення його як «сентиментального героя», що сміється над власним національним характером, і до постаті першого ряду поруч І. Котляревського. У М. Зерова натрапляємо на дві іпостасі Г. Квітки-Основ'яненка, – сентименталіста та першого саме *національного* письменника, засновника нової української повісті, рівного І. Котляревському.

Перша іпостась з'являється у томі «Нового українського письменства» за 1923 рік. Як пригадуємо, М. Зеров говорить, що ця історія призначена широкому колу читачів, однак із урахуванням методологічного підходу до викладу матеріалу, вона набирає виразних ознак наукового дослідження. Для широкого читача Гр. Квітка-Основ'яненко постає представником української травестійної прози, що розвивається паралельно з травестійною поезією

<sup>165</sup> У Зерова розуміння соціокультурного середовища дуже близьке до бартівського, а саме, як «[...] сукупність мисленевих звичок, імпліцитних табу, 'натуральних' цінностей, матеріальних інтересів, притаманних групі людей, що реально пов'язані поміж собою ідентичними чи взаємодоповнюючими функціями [...]» [26; 212].

І. Котляревського. Також М. Зеров наполягає, що письменник – представник сентименталізму в українській літературі. Поява сентименталізму та його обґрунтування важливі для вченого у контексті авторської жанрово-стильової концепції літературної еволюції. М. Зеров зазначає, що після байки та сентиментальної оперети в українській літературі з'являється нова літературна форма – сентиментальна повість [188; 91]. Вчений вступає у розгорнуту полеміку з приводу наявності сентименталізму в ранній українській прозі 20-30-х рр. і обґрунтовує національне коріння цього явища – народну вдачу та народнопісенну традицію.

Ученого тривожить той факт, що більшість дослідників прагнуть подати Г. Квітку-Основ'яненка як засновника реалістичної традиції в українській літературі, повністю ігноруючи його зв'язки із сентименталізмом, таким чином викреслюючи з української літератури цілий стильовий напрям. Основним аргументом для більшості дослідників є порівняння сентиментальних творів Г. Квітки з творами російського сентименталіста М. Карамзіна. На думку і В. Бойка<sup>166</sup>, і М. Плевака<sup>167</sup>, український письменник поступається своєму російському колезі. Однак, дивується М. Зеров, чому таке порівняння обмежене лише російською літературою, тоді ж коли по інших літературах творчість Г. Квітки-Основ'яненка знаходить дуже багато паралелей [188; 61]. М. Зеров наголошує і на тому, що український сентименталізм тотожний з аналогічним явищем в англійській літературі: «Сентименталізм в українській творчості був з'явищем довготривалим, постійним, явищем до певної міри національного значення, подібно до сентименталізму англійського, що так само тримався довго, до Діккенса [Charles Dickens] і пізніше, набираючись елементів реалістичних, але завжди на реалістично змальованому тлі виділяючи ідеальні

<sup>166</sup> Бойко В. *Життя та літературна творчість Квітки-Основ'яненка* у кн.: Квітка-Основ'яненко Г. *Твори*. К.: Криниця, 1918. Т. 1. С. VII-LXXXVI.

<sup>167</sup> Плевако М. *Квітка-Основ'яненко*. «Записки науково-літературного відділу Товариства ім. Г. Квітки-Основ'яненка» Харків, 1916. 33 с. За свідченням брата М. Плевака, ця публікація написана на основі наукової праці вченого над постаттю Г. Квітки у 1910-11 рр. на оголошену науковим товариством ім. Г. Квітки-Основ'яненка тему, і була відзначена повною премією О. Потебні (1911) [188; 146].



постаті героїв і особливо героїнь». Для вченого Г. Квітка-Основ'яненко сентименталіст «у повному розумінні слова», «прекрасний герой для сентиментальної повісті» [188; 92]. На підтвердження цієї думки М. Зеров вмонтовує у текст літературної історії практично художній сюжет із елементами інтриги, у центрі якого біографія письменника, підводить читача до думки, що самі умови життя, тодішній соціальний й культурний світогляд породжують феномен «Квітки-сентименталіста».

М. Зеров перший чітко прописує жанр сентименталізму в історії української літератури та вводить у літературний канон Г. Квітка-Основ'яненка як найталановитішого представника цього напрямку. Водночас розглядає його творчість у порівнянні з аналогічними процесами в західноєвропейських літературах, пише про наліт патріархальної ідилії на погляди письменника, схильність до моралізаторства, зауважує його категоричне, на відміну від І. Котляревського, незвертання уваги на «соціальне зло»; окреслює взаємозв'язок між середовищем й естетичними запитами, у руслі яких формувався письменник. На думку М. Зерова, Г. Квітка-Основ'яненко, як й І. Котляревський, починає писати задля розваги, а не під впливом певних ідейних стимулів. Прогнозовано виглядає підсумок раннього М. Зерова щодо місця і ролі творчості Г. Квітка-Основ'яненка в історії української літератури: «Немає жодних підстав висувати Квітку, як антитезу Котляревському, робити з його творчості бич, яким би можна було замахнутись над головами Котляревського та Гулака. У своїй літературній еволюції Квітка лише повторив ту путь, яку перейшов перед ним Котляревський [...]» [188; 97]. Згодом учений перегляне свої висновки в бік поглиблення ідейної й естетичної інтерпретації цього автора.

Друга іпостась Г. Квітка-Основ'яненка як засновника нової української повісті найбільш чітко виринає у курсі лекцій М. Зерова від 1928 р. Помічаємо зниження нараційного пафосу та більшу обережність в оцінках. М. Зеров детально аналізує погляди своїх попередників і щодо питання сентименталізму, і щодо канонічної першості між Г. Квіткою-Основ'яненком та

І. Котляревським. Також вчений підважує свою попередню тезу щодо винятково розважального характеру перших художніх практик нової української літератури, у тім числі і Г. Квітки-Основ'яненка. Захопливий біографічний сюжет замінено детальним розглядом жанрово-стильової класифікації творчості письменника. Заявляється постать «аристократа», «другої, великої, поряд з Котляревським, постаті в українській літературі 20-40-х років XIX століття» [188; 54]. Усю свою увагу М. Зеров зосереджує лише на аналізі прози письменника з погляду зіставлення реалістичних та психологічних основ його художнього методу, мимоволі зазначаючи, що авторові не вдалося втриматися на тій естетичній висоті, давши у «Панові Халявському» комічний образ «недалекого малороса». Тому в літературному каноні М. Зерова «від 1928 р.» Г. Квітка-Основ'яненко залишається другим супроти І. Котляревського. Однак розгром літературної дискусії М. Хвильового змушує історика придивитися до цієї постаті під цілковито іншим кутом.

Твердження М. Зерова щодо Гр. Квітки-Основ'яненка як «батька нової української прози». Ця теза вперше прозвучала в «Історії української літератури» С. Єфремова, центральною метафорою якої виступає ідея «батька». Вчений методично розбудовує літературний канон традиційного літературознавства на ґрунті традиціоналізму. У кожному жанрі, літературному напрямі, ідеологічній течії, вчений відшукує свого метафоричного «батька»<sup>168</sup>. Єфремівська метафора батьківства швидко поширилися серед українців і міцно вкоренилася у національний світогляд, водночас стала справжнім викликом для літературного канону нового модерного літературознавства.

Стаття М. Зерова під заголовком «Квітка й пізніша українська проза. З нагоди 150-х роковин народження» (1928), де йдеться про вплив Квітки на подальше українське літературне покоління та його «відчуття літературною

<sup>168</sup> Звідси маємо цілу низку кліше, що надійно ввійшли не лише до літературного канону, а й традиційної культурної свідомості українців: «Котляревський – батько нового українського письменства», «Квітка – батько української повісті», «Боровиковський – батько романтизму», «Шашкевич – батько національного відродження в Галичині», «Драгоманов – батько нового, протестного і політичного руху», «Марко Кропивницький – батько українського театру» тощо [164; 202, 242, 251, 335, 355, 363].

критикою», присвячена деконструкції цієї метафори. Вчений вважає її надто сентиментальною, механічно повторюваною формулою, часто позбавленою справжнього змісту. Він відкидає традиційну риторичку, шукаючи натомість нової форми, більш відповідної часові, прагне говорити не так про самого Г. Квітку-Основ'яненка, скільки про значення його текстів для усталення нової літературної традиції.

Демонструючи вплив творчості Г. Квітки-Основ'яненка на наступні літературні покоління, М. Зеров робить спроби, з одного боку, наповнити реальним змістом термін «Квітка-батько», а з другого – показати як для кожного іншого покоління активізуються різні пласти творчості письменника. На думку вченого, Г. Квітка-Основ'яненко дає молодій українській літературі майже все: нові теми, форми, технічні засоби, стиль викладу, і саме через це входить у літературний канон. У підсумку, зазначає М. Зеров, через таку тотальність позиція його як сильного автора утримується надзвичайно довго у національному письменстві. Учений також розглядає творчість Г. Квітки-Основ'яненка як перехідний етап між культурними ідеологіями псевдокласицизму та романтизму. М. Зеров зазначає, що й Г. Квітка-Основ'яненко виходить із позицій автора низького для класицизму жанру бурлеску, водночас проходить через утвердження жанру сентименталізму й наприкінці життя виступає ідеологом романтичного світогляду, ідеї відродження національної культури.

Стаття М. Зерова «Квітка й пізніша українська проза. З нагоди 150-х роковин народження» виразно подає образ зростання національної свідомості автора «Марусі», характеризує зміну мовної риторички художніх творів, пошуки нових жанрів, наголошує на спробах письменника свідомого, хоча й доволі обережного, конструювання власної культурної ідентичності. Як висновок звучать слова, що Г. Квітка-Основ'яненко не лише захищає гідність української мови, вказуючи на її придатність для творів високого стилю та апелюючи до попередньої літературної традиції, не тільки боронить від нападів та насміхання

російської критики, а й «визначає для українського письменства свої особні шляхи, окремі мистецькі завдання» [188; 633].

У курсі лекцій 1928 р. М. Зеров пише, що І. Котляревського й Г. Квітку-Основ'яненка можна вважати співмірними постатями, хоча останній, все ж таки, поступається авторові «Енеїди» в естетиці письма. Натомість уже в статті, присвяченій широкій аудиторії, головно, української інтелігенції, «Літературна постать Квітки (до 150-х роковин народження)» (1929), М. Зеров зазначає, що саме Г. Квітка-Основ'яненко своєю вірою у великі перспективи українського слова, своїм інтересом до народного звичаю, невільованого різними модами, підноситься над усім своїм літературним поколінням. Домінантою звучить теза про те, що саме цей письменник «[...] стає справжнім основоположником українського письменства (він, а не Котляревський) для українського романтичного народництва» [188; 657]. Ця стаття була цілковитим руйнування літературного канону, який на кінець 20-х рр. ХХ ст. вже був доволі усталеним і зводився до «батька Котляревського», «автора комічних повістей Квітки» і «революціонера Шевченка». У цій статті М. Зеров застосовує цікавий прийом: зіставлення шаблонних трафаретів інтерпретації творчості Квітки та їхньої ретельної *де-конструкції* задля нової *ре-конструкції*. Проте він руйнує не самі факти, а усталену інтерпретаційну традицію.

Учений дослівно пише, що не можна піддаватися «видимій простоті» погляду на цю неординарну постать в історії української культури. Якщо більшість дослідників подає його лишень як службовця, дрібного поміщика, лояльного до системи, то М. Зеров зосереджується на авторській потребі *служби*. Ба більше, саме зміна в письменницькій свідомості природи *служби* якнайкраще демонструє світоглядну еволюцію Гр. Квітки-Основ'яненка, а саме – свідомий перехід до прихованої опозиції тодішній імперській ідеології. Письменник переживає зміну культурної ідентичності. Залишаючи інтереси державної *служби*, Г. Квітка-Основ'яненко переходить на поле *служіння* для «благого просвещення» свого народу. *Служба* перетворюється у *служіння*.

*Обов'язок* перетворюється у *покликання*, що веде за собою усвідомлення власної *місії*.

Те, що Гр. Квітка-Основ'яненко грається із системою, є очевидним для автора. Багато уваги приділяє М. Зеров питанню саморецепції письменника. Вчений вказує на характерний для Гр. Квітки-Основ'яненка прийом свідомого самоприниження, зокрема через визнання факту «випадковості» своєї літературної праці та «браку техніки», «зумисне збавляє ціну собі», як пише Зеров, і далі зауважує: «Але не ловімося на ці наївні, простодушні слова. За ними приховується ціла тактика, укрита не одна продумана думка про своє авторство, про його сильні та слабкі сторони» [188; 653]. Вчений називає це свідомим маскуванням власних амбіцій, які полягали у наступних позиціях: 1) довести можливість існування серйозної літератури українською мовою; 2) розробити цілу програму нового для української літератури, натурального письма, або «точніше натурально-сентиментального»; 3) стати предтечею українського етнографічного реалізму. І тому саме він, що свідомо обирає шлях *бути* українським письменником, а не І. Котляревський, який «випадково» ним стає, дає підстави М. Зерову, зрештою як і свого часу П. Кулішеві, назвати його першим національним письменником, тим, хто силою своєї «художньої інтуїції» вгадує нові літературні теми та форми і «перекидає місток до нових наступних поколінь» [188; 657].

Є ще один аспект, на якому важливо наголосити для М. Зерова, і який він обминає у своїх дотогочасних текстах про Г. Квітку: генеза автора саме як *українського* письменника. Підкреслюючи значення україномовної творчості Г. Квітки-Основ'яненка, історик змінює наратив оповіді, переносючи наголос із аналізу індивідуальної художньої творчості на захист української мови. Це єдиний уступ зі всього матеріалу, присвяченого постаті Гр. Квітки-Основ'яненка, позначений яскравою емоційністю, що у принципі не було характерним для Зерова-науковця: «Він боронить гідність української мови, її придатність до високого стилю, її колишнє багатство і славу [...]» [188; 656]. Учений наголошує на ідеї Г. Квітки-Основ'яненка щодо відродження

аристократичної «многовікової культурної традиції», «[...] відродження старорущини, сказав би Куліш, якого Квітка немовби попереджає темпераментними словами про колишнє нашої мови господарювання» [188; 657].

Цей текст датуємо 1929 р., часом завершення літературної дискусії та початком репресій української інтелігенції, звинуваченої у «націоналістичних» ухилах. Це твердження може виступати прологом до наступної статті М. Зерова про Г. Квітку, написаної у 1929 році до газети «Глобус». І цей третій текст є кардинально відмінним від його тез, висловлених спочатку в «Історії українського письменства» (1923), а згодом у курсі лекцій з історії української літератури (1928).

Остання розвідка М. Зерова про життя і творчість Г. Квітки-Основ'яненка написана у формі передмови до видання творів письменника у серії «Шкільної бібліотеки» (1929). Щодо самої рецепції М. Зеровим постаті письменника тут уже нічого нового не дізнаємося. Однак багато чого й не знайдемо з цієї ж рецепції. Цей текст цікавий з огляду на те, *що і як* М. Зеров вважає за потрібне сказати про цього письменника школярам. На думку М. Зерова, учні повинні знати про Г. Квітку таке: 1) «шановане та заслужене ім'я в історії українського письменства», він перший всупереч тогочасній традиції починає писати серйозну прозу українською мовою; 2) козацьке коріння роду письменника та його близькість до свого народу; 3) здобув невелику освіту, але був дуже спостережливим; 4) українською мовою почав писати не задля розваги, але через бажання утвердити право української мови у різних жанрах та стилях; 5) «інколи» перекладав свої твори гумористичного характеру російською мовою, бо іншого жанру української літератури на той час у Росії не сприймали; 6) у своїх творах зосереджувався на показі психології «душевного життя» простого народу; 7) мав великий вплив на подальшу українську прозу; 8) писав «простою», «нехитрою», «селянською», «мужицькою» мовою [188; 682-688]. Показуючи наскільки близький Г. Квітка-Основ'яненко «простому» українцеві, М. Зеров водночас вказував на прихований дискурс

формування джерел спільної культурної ідентичності письменника та читачів – козацьке коріння, українська мова, соціальне поле (середній або селянський клас), національний характер.

Для М. Зерова Г. Квітка-Основ'яненко стає певним світоглядним досвідом. Від цілковитого несприйняття, а й водночас можливості писати про нього відверто на початку 20-х рр., до захоплення цією постаттю і вже неможливості висловити свої міркування наповну наприкінці цього бурхливого десятиліття. В «Історії української письменства» М. Зерова автор «Марусі» постає не просто сильним автором, що пориває із попередньою традицією, не лише тотальним впливом на всю українську прозу XIX ст., а й прикладом світоглядного переродження «хохла-малороса» в українського інтелігента. Після появи його творів питання про «можливість» української літератури українською мовою цілковито відпадає. Коли І. Котляревський лише створює прецедент провінційної літератури, писаної провінційною мовою у російській провінції, то Г. Квітка-Основ'яненко здійснює перетворення провінції у центр щодо себе самої, вперше виказуючи й місцями підкреслюючи принципову відмінність українського та російського культурного поля<sup>169</sup>.

Постать Г. Квітки-Основ'яненка в «Історії...» М. Зерова завершує ранній період нової української літератури. У підсумках до цього періоду впадають в око паралелі, проведені автором між жанрово-стильовою та ідейною еволюцією української літератури того часу. Якщо жанрово-стильова еволюція в письменника демонструє вертикальний рух, то ідейна, точніше світоглядна, – горизонтальний рух, розширення літературного поля, зокрема через появу читацької аудиторії. Бачимо, що у ранньому періоді межі української літератури ще доволі хисткі, непевні, аморфні щодо культурної традиції. Лише поява Т. Шевченка та розгортання українського романтизму остаточно усталює їх. На думку М. Зерова, якщо представники раннього нового українського

<sup>169</sup> Аналогічний погляд на 'перетворення' Г. Квітки з посиланням на думки М. Зерова, висловив і М. Шкандрій: «Перетворення Квітки на українського письменника було пов'язане не тільки зі зміною мови, а й з набуттям певної громадянської ролі та соціальної ідентичності». [459; 214].

письменства лише роблять спроби спроектувати власне літературно-культурне поле за допомогою жанрово-стилістичних стратегій та звернення до української мови, то вже їхні наступники, українські романтики, здійснюють свідому демаркацію культурних кордонів національної літератури у межах культури російської метрополії. Найбільшу роль у цьому процесі М. Зеров відводить Т. Шевченкові та П. Кулішеві.

#### **5.4. Тарас Шевченко: від «усної» до «писемної» культури.**

Історія української літератури, особливо XIX – початку XX ст. демонструє цікаву тенденцію, а саме наявність у перехідних точках (головно між культурно-стильовими парадигмами) бінарних опозицій, що виражається у протиставленні / зіставленні двох постатей канонічного ряду. У ранньому українському письменстві протиставлення відбувається між І. Котляревським та Г. Квіткою-Основ'яненком, у добу романтизму – Т. Шевченком і П. Кулішем, поява естетики реалізму породжує вже зіставну пару Панаса Мирного і І. Нечуя-Левицького, натомість модернізм супроводжується зіставленням І. Франка і Лесі Українки. Протиставлення/зіставлення відбувається передовсім в інтерпретаційному полі й виявляє певний розлом/розкол у лавах самих інтерпретаторів.

До романтизму поняття канонічної культури функціонує в іпостасі того, чим володіють і користуються соціальні верхи. Натомість поява у романтизмі концепту національної культури (такої, що об'єднує прошарки суспільства на основі певних спільностей, тотожностей – мови, релігії, території, переконань, цінностей) розширює межі її споживачів до всіх класів певного народу. Відповідно ці дві моделі культури передбачають різні інтерпретації текстів. У соціокультурних практиках модель народної культури, як правило, співвідносять з усною культурою, коли знання про історію, життя народу представляють переважно анонімні поети, співці, що виступають на площах і передають їх від покоління до покоління, витворюючи усну традицію.



Натомість практики культури соціальних верхів передбачають наявність записаних, канонізованих текстів, які формують державницький дискурс [490; 99 - 101]<sup>170</sup>. Відповідно така модель співвідноситься з писемною культурою, де надзвичайно висока важливість тексту, і де знання від покоління до покоління передаються через письмову традицію.

Принцип усної культури – постійне повторення, переробка тексту, деіндивідуалізація головного героя через його ототожнення з «народом», певна типологічність. Центральним художнім прийомом усних текстів є метонімія – показ загального через його одиничне. Натомість принцип писемної культури – це фіксування та усталення з допомогою тексту. Герой писемної культури завжди індивідуалізований через його виокремлення із «натовпу», часто протиставлений загалу. Центральним художнім прийомом виступає метафора – розкривання сутності одних явищ через інші за схожістю чи контрастом.

Безумовно, коли йдеться про тип «усної чи писемної культури» у межах писаної літератури, то маємо на увазі авторські нараційні стратегії – розповіді (передавання знань) та опису (фіксація знань). Так, *Енеїду* І. Котляревського можемо віднести до типу усної культури, оскільки в основі твору лежить принцип переказу, переспіву, а не оригінальності. Текст збудований за зразком усного народного епосу. Манера «розповіді» створює образ автора – медіума культурної пам'яті. І. Котляревський наче розповідає про минулі дії і, як стверджує А. Ассманн, для такого типу поетів усної культури характерною є не стільки інновація чи вигадливість, скільки обширна пам'ять та мистецтво викладу [488; 100]. Відповідно усний тип культури через самовведення автора у літературний текст робить із нього співгероя, співучасника, свідка подій. Примітно, що для раннього нового українського письменства ця розповідна

<sup>170</sup> Щоправда, Е. Геллнер у цьому випадку говорить про націоналістичний дискурс. Антрополог висуває тезу про взаємозалежність культури і держави через ідею націоналізму: «Серед змін, які відбуваються в аграрну епоху, одна за своїм значенням дорівнює самому утворенню держави: йдеться про виникнення писемності та виокремлення письменних людей в особливий клас чи верству [...]', – проте й додає, що централізація і кодифікація знання, яку забезпечує освічена письменна верства, і політична централізація, тобто формування держави, не обов'язково ідуть поруч [114; 39 - 41].

манера є доволі характерною. Виявляємо її у творчості багатьох письменників того часу – І. Котляревського, П. Гулака-Артемівського, Гр. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки, О. Стороженка, раннього М. Гоголя та великої кількості наслідувачів цих авторів.

Відлуння цієї традиції дуже довго звучить у національній літературі. Про одночасну присутність в історії нової української літератури усної та писемної мовних стратегій дослідники пишуть вже у 20-х рр. ХХ ст. У передмові до видання творів М. Коцюбинського у 10-ти томах А. Шамрай пише про поділ усього розвитку української літератури від Г. Квітки-Основ'яненка до І. Франка на два періоди, які мають виразні стилістичні та жанрові ознаки – розповідного та описового стилю [452; XV-XVI]. У поезії таким прикладом переходу від розповідної до описової манери для М. Зерова стає творчість Т. Шевченка, оскільки у різні періоди поет демонструє зразки двох мовних стратегій. На початку – це «Кобзар», анонімний співець, місія якого ходити від села до села й передавати за допомогою розповіді пам'ять про народне минуле<sup>171</sup>. Натомість уже у другій частині своєї творчості Т. Шевченко стає автором «Послання» (писемного жанру). Усну культуру часто називають «німою» культурою, оскільки для її континування потрібні постійні повторення<sup>172</sup>, переведення ж у писемну, надає їй голосу, що буде «промовляти» навіть тоді, коли цього народу вже не буде. Відтак, коли у першій частині своєї творчості поет ототожнює себе

<sup>171</sup> В Україні довгий час була поширена практика цитування напам'ять *Кобзаря* Т. Шевченка. Є чимало свідчень, що в багатьох українських родинах єдиними книжками були *Біблія* та *Кобзар*, який за своїм характером розповіді наближувався до анонімних розповідачів. Існує великий пласт свідчень про трактування творчості Т. Шевченка українцями, більшість із них можемо узагальнити ось такими спогадами з дитинства українського культурного діяча, що припало на кінець 20-30-х рр. ХХ ст., О. Дека: «У Малій Дивиці в хатах друзів-школярів бачив *Кобзар* – у Количівці також *Кобзар* був у кожній хаті. Книга лежала під іконами на лавці, а на рівні ікон, увінчаний окремим рушником, був портрет Тараса Шевченка. У чужій хаті я питав дозволу, казав, що в мене руки миті, й торкався *Кобзаря* [...] У кожній хаті, де мені довелося побувати, я бачив любов, з якою українці ставилися до улюбленої книги й самого Тараса Шевченка. Книжка та її автор шанувалися на найвищому рівні. Це й звалося – народна книга й народна любов до Шевченка» [117;105].

<sup>172</sup> Я. Ассман розглядає питання оральних і письмових культур через призму введених К. Леві-Строссом термінів «холодної» і «гарячої» культури і пропонує розуміти «гаряче» і «холодне» як опції культури або ж політичні стратегії пам'яті. [20; 72-74]. Для традиційних, «холодних» суспільств, і таких, що прагнуть зберегти свою традиційність через «опір історії», притаманні усній стратегії збереження пам'яті – розповіді або постійні переповідання «священих текстів», автор яких часто або втрачає свою індивідуальність, або набуває міфологізованих рис «святого». Натомість для «гарячих» суспільств характерні письмові стратегії збереження пам'яті. «Гарячі» суспільства відкриті на «вторгнення історії», через що центральні тексти таких суспільств постійно піддаються реінтерпретації, для їхнього засвоєння / інколи переписування у новій історичній ситуації.

із Кобзарем, що співає про минуле, то вже у другій частині бачимо, що автор приходить до усвідомлення себе як письменника, який «возвеличить тих рабів німих» і «на сторожі їх поставить слово».

Питання переосмислення «ідеї» Т. Шевченка в українській літературній традиції – це значно ширша спроба переосмислення усієї культурної традиції. У гру входила зміна не лише світоглядної парадигми, а й соціокультурних умов, у яких ця парадигма повинна тепер функціонувати<sup>173</sup>. В очах нового покоління літераторів та літературознавців література перестає бути винятково доменом історичної пам'яті, тепер вона спосіб / метод осмислення сучасності. З цього погляду може видатися дещо дивним, що у літературному каноні М. Зерова Т. Шевченка дуже мало. Відразу слід зазначити, що поза курсом лекцій для студентів, окремих розвідок, присвячених поетові, ґрунтовна лише одна – «Шевченко і Аскоченський»<sup>174</sup>. Авторіві «Кобзаря» присвячено чи не найбільше місця у курсі лекцій з історії українського письменства ХІХ ст. М. Зерова за 1928 р.: 9 лекцій із 45, фактично п'ята частина. На прикладі творчості Т. Шевченка М. Зеров досліджує, як співвідноситься певний культурний текст із загальним культурним полем, як це поле впливає і змінює його, і як потім цей текст сам впливає на це поле і призводить до його змін.

Аналіз творів культури, згідно з П. Бурдьє, передбачає три операції, які пов'язані поміж собою трьома рівнями соціальної реальності [502; 215]. По-перше, необхідно проаналізувати стан літературного поля з точки зору його сили і його еволюції в часі. Йдеться про взаємозв'язки письменника з читачем у

<sup>173</sup> І. Айзеншток, вказуючи на ті етапи, які досі перейшло наукове дослідження спадщини Т. Шевченка, слушно зазначав: «Дослідження Шевченка ґрупувалося переважно коло біографії поетової, при тому біографії суто документальної, майже без спроб проаналізувати, освітлити окремі факти та події [...]. Це, власне, не було дослідження біографії Шевченка, як розуміють його, скажемо, в наші часи, але тільки публікація, зведення та переказ сирових та напівсирових матеріалів, що їх сила була по приватних руках, по окремих зібраннях» [7; 4]. Відзначаючи заслугу досліджень І. Франка, О. Колеси, В. Щурата та С. Єфремова, учений вказує, що жоден із авторів остаточно так і не з'ясував ролі Т. Шевченка саме в історії української літератури, відношення його творчості до минулої та наступної літературної традиції [7; 6]. Хоча І. Айзеншток відзначає і появу надзвичайно вагомих дослідницьких праць у галузі шевченкознавства: П. Филиповича *До студіювання Шевченка та його доби* (1925), А. Річицького *Шевченко в світлі епохи* (1925), Ол. Дорошкевича *Шевченко. Деякі проблеми з Шевченкознавства* (1924.), В. Коряка *Боротьба за Шевченка* (1925), а також цілком доречно згадує і власну працю *Шевченкознавство – сучасна проблема* (1922).

<sup>174</sup> Формально у М. Зерова ще є одна рецензія на передмову до видання творів Т. Шевченка авторства Є. Григорука та невеликий аналіз російських перекладів поезії письменника. Однак в обох статтях настільки мало уваги приділено постаті поета, що не можемо вважати їх окремими розвідками.

певних історичних обставинах. По-друге, необхідно проаналізувати внутрішню структуру літературного поля, або ж структуру об'єктивних відносин між позиціями, зайнятими окремими особами і групами, поміченими в ситуації конкуренції. У цьому випадку слід аналізувати протистояння чи співіснування, що особливо характерне для української літератури різних літературних традицій, та їхню боротьбу за літературний канон. І по-третє, аналіз передбачає вивчення генези габітусу (щоденних соціокультурних практик) мешканців і залучення у нього позиції тих чи інших авторів чи текстів літературного поля. Іншими словами, йдеться про щоденні культурні практики, читацькі вподобання й естетики та горизонт сподівань [502; 215-216]. Такий спосіб аналізу дає можливість визначати джерела, позиції і впливи культурного тексту у соціокультурному полі, а також фіксувати зміни, які проходить певна культура у своєму розвитку.

Практично за такою ж схемою М. Зеров виділяє три основні компоненти, які допомагають найбільш адекватно зрозуміти й пояснити генезу будь-якого літературного твору культури: 1) аналіз місця літератури у певному соціумі; 2) зв'язок текстів із попередньою та чинною літературною традицією через належність до неї або заперечення; 3) горизонт сподівань читачів, сформованих загальним культурно-ідеологічним дискурсом. Таку тричленну схему вчений накладає й на аналіз поетичної спадщини Т. Шевченка, вписує її не лише в історико-літературний, а й широкий культурний контекст, і розглядає як приклад мовної стратегії притаманної для культури письма.

У дослідженні Т. Шевченка М. Зеровим чітко проступають два висновки. Перший – намагання дослідника методично заперечити розповсюджені на той час погляди щодо вторинності або ж недосконалості поетичної форми поета: «Погляд на Шевченка як на «народного человека», а на його поезію як на безпосереднє продовження народної творчості зумовив і деякою мірою поверхове ставлення до його віршового мистецтва», – зазначає дослідник [189; 169]. Другий – на відміну від О. Пушкіна, М. Лермонтова чи А. Міцкевича (про чий вплив на поета дискутували), Т. Шевченко: «[...] не мав [...] за собою

ніякої літературної традиції, він спирався у своїй творчості головню на народну поезію» [189; 170]. Для М. Зерова було принципово важливим довести оригінальність та самобутність Т. Шевченка, «найрадикальнішого своєю психоідеологією українського поета свого часу». Вчений наголошує, що український поет, виростає з народно-поетичної творчості, її форми, тематики, настроїв. Для свого вірша він запозичує народну поетичну форму й модернізує її на зразок загальноєвропейських поезій того часу, перетворює її з усної культури у культуру письма.

До таких висновків приходять М. Зеров унаслідок аналізу поетичних текстів Т. Шевченка саме як текстів культури: показано стан літературного, а в його межах і жанрового, поля, в яке входить поет (своїми баладами чи лірикою). Згодом, уже у межах цього поля дослідник виявляє зв'язки творчості поета з попередньою та чинною літературною традицією; показує, як через реляції з тодішніми літературними смаками творчість Т. Шевченка засвоюється тогочасним читачем, потрапляє у літературний канон та здійснює вплив на наступні літературні покоління.

У ліричній творчості Т. Шевченка М. Зеров виділяє чотири групи: 1) поезії, близькі за своєю формою до народно-поетичних зразків; 2) елегії; 3) ліричні твори більшої форми; 4) наслідування біблійних текстів. Також учений вказує й на стильовий аспект поетичної творчості поета, а саме на його звернення до загальноєвропейських жанрів, наприклад, романтичної балади («Причинна», «Тополя», «Утоплена»), байронічної поеми («Катерина»), історичної думи («Гамалія», «Тарасова ніч», «Іван Підкова»), громадянської поезії («Сон», «Кавказ»), елегії тощо. Зайве наголошувати на тому, що до Т. Шевченка жоден із цих жанрів, за винятком романтичної балади, в українській поезії належним чином не розроблявся. Однак поет, на думку М. Зерова, не просто запроваджує нові жанри й нові теми в українську поезію, а й свідомо розробляє для них нові формальні прийоми. Одна з найбільших заслуг Т. Шевченка саме як поета, а не громадської постаті, полягає у модернізації поетичної мови на рівні тематики, стилю/жанру та форми. Звідси

напрошується логічний висновок, що мова, яка демонструє можливість такої модернізації, засвідчує власну самодостатність та еволюційну потенційність.

Вказує М. Зеров і на таку складову шевченківської поезії, як вихід із вузьконаціональної проблематики на загальносвітову. Цього поет, на думку дослідника, досягає в останні роки своєї творчості, у так званий третій період, коли активно звертається до релігійної тематики. Прикметно, що саме на прикладі цих творів можна прослідкувати еволюцію всього Тараса Шевченка – від тематичного трактування окремих образів, оновлення формальних засобів у «свідомих пошуках високого стилю», розроблення нових поетичних жанрів і закінчуючи утвердженням драматично-трагічної лінії в українській поезії.

Аналізуючи поезію 60-х рр. XIX ст., І. Франко помітив, що для більшості українських митців «[...] враження Шевченкової поезії було таке сильне, чар його слова такий тривкий, що в розумінні многих українська поезія могла виявляти себе тільки в тій Шевченком освяченій формі; тільки його стиль видавався справді поетичним, тільки його мелодії «відповідали духові української національності», тільки в тім напрямку треба було йти далі» [426; 233]. М. Зеров продовжує цю думку, принагідно зауважуючи, що лише нерозуміння усієї величі та геніальності шевченківської поезії дозволяло багатьом його наслідувачам допускати думку про можливість дорівнятися власною творчістю до музи поета. Проте: «[...] з часом виявилася вся трудність «іти за Шевченком», – зазначає дослідник. – Без шевченківського органічного відчуття «селянської стихії», без його колосального темпераменту і, нарешті, без його віртуозності, «без необыкновенной чуткости к форме», його евфонічної впорядкованості [...] цим поетам відкривалася тільки безплідна путь епігонства» [188; 810].

Водночас для М. Зерова велич Т. Шевченка перед усіма іншими українськими письменниками та поетами полягає ще й у тому, що творчість поета вперше об'єднала всі українські суспільні прошарки – від селянина й робітника до службовця й інтелігента-професора. Завдяки свідомій модернізації власної поетичної мови поет став однаково зрозуміло промовляти до всіх своїх

читачів. Т. Шевченко, чи не вперше в історії української культури забезпечив почуття спільної національної ідентичності всіх українців, або ж, як слушно зазначає М. Павлишин: «Його поезія кристалізувала національну систему символів, що віддалила національне «Я» від Іншого [...]» [317; 36]. Водночас, на думку англійського політолога Е. Сміта, для формування політичної нації необхідною передумовою є існування нації етнічної, яка, своєю чергою, містить такі чинники: 1) групова власна назва; 2) міф про спільних предків; 3) спільна історична пам'ять; 4) один або більше диференційний елемент спільної культури; 5) зв'язок із конкретним «рідним краєм»; 6) чуття солідарності у значної частини населення. Дослідник робить висновок: «Де є такий комплекс елементів, перед нами вочевидь постає спільнота з історичною культурою і чуттям спільної ідентичності» [378; 30]. З погляду М. Зерова, творчість Т. Шевченка якраз і демонструє оцю «модерну солідарність між освіченими людьми й “народом”».

У рецепції Т. Шевченка літературним каноном М. Зерова, проте, є одна особливість – це «провисання» поета поміж історико-літературними періодами. Свій перший том нового українського письменства історик літератури закінчує творчістю Г. Квітки-Основ'яненка. Натомість друга книжка з історії української літератури розпочинається П. Кулішем. У першому курсі лекцій від 1917 р. творчість Т. Шевченка М. Зеров розглядає у контексті протистояння культурництва і українофільства, позначаючи і тих, і інших як «перших сепаратистів» у рамках офіційної російської культури та ідеології. А в курсі лекцій за 1918 р. творчість поета подана крізь призму часопису «Основа», зокрема українофільських поглядів П. Куліша, старого і нового покоління українства, а також текстів «Две русские народности»<sup>175</sup> М. Костомарова та «Моя Исповедь»<sup>176</sup> В. Антоновича. Далі йде розгляд безпосередньо творчості П. Куліша, аналіз «Чорної Ради», а також кулішівських перекладів [181].

<sup>175</sup> Костомаров Н. *Две русские народности*. «Основа». СПб., 1861. № 3. С. 33-80.

<sup>176</sup> Антонович В. *Моя исповедь*. «Основа». СПб., 1862. С. 83-96.

Натомість постать самого Т. Шевченка, як окреме питання, чи бодай згадка імені поета у плані історії літератури не фігурує.

Безумовно, що в подальших текстах лекцій, як уже зазначалося, Т. Шевченко виразно присутній. Однак той курс лекцій, що його запропонував молодий Зеров у 1917 р., свідчить, як мінімум, про те, що в історії національної культури симпатії автора радше на стороні П. Куліша, ніж Т. Шевченка. Окрім того, постать П. Куліша займає значно більше місця у всій літературно-критичній спадщині вченого. Цікавим виглядає і той факт, що прописування неокласиками творчості П. Куліша для модерного літературного канону відбувається через протиставлення його та Т. Шевченка культурницьких ідеологій. Водночас у літературних студіях неокласиків ці дві постаті є нероздільними, такими, що символізують два шляхи розвитку національної культури.

### 5.5. Студії Пантелеймона Куліша як прецедент культурної критики.

У другій половині 1920-х рр. фіксуємо активізацію процесу зближення політики і культури. Не оминає цей процес й українське літературознавство. Наскільки сильно українські літературні студії зробили крен у політику свідчить хоча б поява статті Б. Якубського «До взаємин марксівської методи з старими методами літературознавства» (1928). У ній вчений визначає літературу як «вищу форму соціальної ідеології» [477; 65], а літературознавство, відповідно, повинно доносити цю ідеологію до суспільства. Коли до цього додати ще й гостру кризу з папером, яка розгорілася в Україні з 1927 р., то не викликає сумніву, що питання друку наукових праць зводилося до найголовнішого, найсуттєвішого, того, що, на думку науковців, незаангажованих у політику, обов'язково мало з'явитися<sup>177</sup>, а на думку

<sup>177</sup> У цьому плані примітним є лист М. Зерова до О. Коваленка з приводу можливості публікації його перекладу *Слова о полку Ігоревім*. М. Зеров пише, що ця ідея лежить у сфері «чистої фантастики», оскільки у зв'язку з «обмеженими можливостями» українських видавництв, цей переклад має бути



партійних ідеологів, того, що потребував поточний момент культурної політики. Безумовно, що все це сильно впливало на тогочасні літературознавчі інтелектуальні практики, загострюючи ідеологічні протиріччя.

На тлі таких обставин особливо впадає в око факт майже одночасного звернення багатьох українських літературознавців до студій над постаттю П. Куліша, що провадилися в рамках трьох наративів<sup>178</sup>: 1) центральна, поруч із Т. Шевченком, постать нової української літератури; 2) піонер-культурник; 3) епігон Т. Шевченка та водночас «найкращий знавець малоросійського язика и малоросійской стилистики», автор найкращого «зборника малорусской поэзии» після «Кобзаря» Т. Шевченка<sup>179</sup>.

Певним підсумком і ревізією зазначених наративів була вступна стаття Є. Кирилюка до фундаментального на той час бібліографічного видання творчості П. Куліша та літературної критики «Бібліографія праць П.О. Куліша та писань про нього» (1929). У передмові автор зазначає, що, незважаючи на суперечки довкола постаті П. Куліша, його значення для української сучасності, незаперечним залишається той факт, що він – одна з центральних постатей у літературному й громадському житті України ХІХ ст.: «Коли Т. Шевченко має завдячувати своє величезне значення [...] «Кобзареві», П. Куліш посів це місце [...] неймовірно продуктивною, різнобарвною діяльністю мало не в усіх галузях літературно-громадського життя» [210; 1]. Ключові фрази цієї цитати – «не можна заперечувати» та «коли Шевченко, то Куліш».

У бібліографії Є. Кирилюка міститься близько двохсот позицій, починаючи від бібліографічного нарису Б. Грінченка. Такий масив досліджень засвідчує, що ця постать справді одна з центральних в українському літературознавчому дискурсі кінця ХІХ – початку ХХ ст. і водночас плідна

---

кардинально новаторським щодо всіх дотеперішніх студій над *Словом...*; або дослідник має виявити в ньому якусь цікаву мистецьку задачу й дати цілковито нову інтерпретацію тексту [188; 1059].

<sup>178</sup> Ці наративи були сформовані під впливом праць І. Франка *Передмова до Чайльд-Гарольдової мандрівки* (1903), Б. Грінченка *П.О. Куліш. Бібліографічний нарис* (1899) та С. Єфремова *Без синтезу: до життєвої драми Куліша* (1924).

<sup>179</sup> Усі зазначені у лапках характеристики належать Б. Грінченкові – одному з перших бібліографів П. Куліша [101; 14, 15]. Тут варто зазначити, що ідея епігонства П. Куліша щодо Т. Шевченка належала ще І. Франкові [432; 405-408].

стосовно формування національного культурного поля. Що більше, у різних статтях чи розвідках до 1917 р. П. Куліш переважно фігурує у контексті Т. Шевченка, діяльності Кирило-Мефодіївського братства або ж загалом культурно-політичних рухів 40-80-х рр. XIX ст. з поодинокими винятками, як наприклад, спогади про письменника чи літературні історіографії. Починаючи з 1917 р., періоду коли в Україні активізуються державотворчі процеси, об'єктом літературознавчих досліджень уже безпосередньо стає сам П. Куліш, його погляди та творчість. Зростає кількість дослідницьких позицій, пік виходу яких припадає саме на 20-ті рр. XX ст.<sup>180</sup>.

Водночас окреслюючи завдання у студіях над П. Кулішем, С. Єфремов також наголошує на тому, що, попри конечне видання всієї спадщини письменника, важливою є й зміна методу її дослідження. Від оцінкових суджень (засуджень чи апологетизації), руйнування іконостасу письменника, де він почергово виступає то як візантійський лик, то як на «чорне помальований образ всілякої скверни», потрібно перейти до синтетичних досліджень, які б дали змогу охопити цілого П. Куліша. Завдання сучасного дослідника, твердить автор, поширити й розробити поле фактів для досліду, впорядкувати документальні дані, визначити їхню ціну і вагу, і лише тоді приступити до загальних висновків [165; 292-293].

Побіжний погляд на більшість із цих праць засвідчує активну і, гадаємо, свідому актуалізацію цієї постаті у дискурсі національної культури. Про співзвучність українській сучасності поглядів та ідеології П. Куліша, зокрема пише В. Петров у вступі до своєї двотомної праці «Пантелеймон Куліш у

---

<sup>180</sup> Серед найбільш знакових робіт можемо навести, попри статтю С. Єфремова, хоча б такі: В. Петров *Куліш і Шевченко (До історії їх взаємовідносин в 1843-1844 роках)* (1925), *Матеріали до історії приятелювання Куліша й Шевченка р. 1856–1857-го* (1926), М. Левченко *До листування П. О. Куліша з П.Х. Глібовою* (1926), А. Лобода *До літературної історії Кулішевих 'Записок о Южной Руси'* (1923), П. Рулін *М.П. Старицький та П.О. Куліш* (1926), М. Грушевський *Соціально-традиційні підоснови Кулішевої творчості* (1927), І. Ткаченко *П.О. Куліш. Критико-бібліографічний нарис* (1927), М. Зеров *Поетична діяльність Куліша* (1927), Б. Нейман *Куліш і Вальтер Скотт* (1927). Також десятки позицій присвячені оприлюдненню приватного архіву Куліша. Окремої уваги заслуговує збірник *Пантелеймон Куліш* (за ред. акад. С. Єфремова та О. Дорошкевича, 1927), який вийшов при Комісії для видання пам'яток новітнього письменства. Вступну статтю до збірника написав С. Єфремов, у якій окреслив основні завдання сучасного вивчення спадщини П. Куліша під титулом *Провіяний Куліш: характер і завдання дослідів про Куліша*.

п'ятдесяти роки» (1929)<sup>181</sup>. А в іншій статті «Теорія «культурництва» в Кулішевому листуванні 1856-57 років» вчений детально зупиняється й розгортає програму письменника, що її він називає «просвітительською» [335; 153]. Домінантними лініями у ній проходять ідеї морального оновлення української нації (цей термін вживає сам П. Куліш), що, на думку В. Петрова, трансформується у письменника у концепт саме літературного відродження, а ширше – справу національного відродження автор «Чорної Ради» зводить до культурного поступу з відтінком аполітизму [333; 153]. Парадоксально, пише дослідник, але П. Куліш вірив, що коли занепадає держава, то єдиною формою її існування, де її сутність, духовність може повністю розкритися, є культурна творчість. Саме від П. Куліша йде оця підміна понять, коли замість державотворення маємо культуротворення [333; 156].

У такій теорії культурництва В. Петров вбачає тенденцію до свідомої відмови від української державності. За критикою етично-ідеологічних переконань П. Куліша, його теорії домінування культури над державою, прославлення народної душі, В. Петров цілком залишає поза увагою аспект художньої творчості, а в ній, на думку П. Филиповича та М. Зерова, схований «інший Куліш», той, який прагне піднести національну культуру на світовий рівень, намагається подолати ідею вторинності, працює над пошуками нової культурної ідентичності, без якої неможлива побудова цивілізованої / модерної держави.

Спільним і центральним положенням для концепту культури П. Куліша та неокласиків виступає ідея «вдосконалення». Вони постійно тримають у полі зору намагання письменника «піднести» національну культуру і літературу до рівня взірця, яким була для нього (як і для них) українська культура доби Київської держави, українського бароко та Західної Європи. Проте коли в часи

---

<sup>181</sup> Петров В. *Пантелеймон Куліш у п'ятдесяти роки*. ВУАН, Філологічна секція. 1929. С. III. Згодом це дослідження стало частиною дисертаційної роботи автора. Загалом П. Куліш був однією з центральних тем досліджень В. Петрова. Попри літературознавчі тексти, а це близько вісімнадцяти розвідок, серед яких і книжка, письменник також фігурує в його художньому романі *Аліна та Костомаров* (1929).

П. Куліша було припустимо вважати, що таке окультурення особистості може відбуватися у її відриві від соціального життя, то вже пізніше приходиться розуміння, що «Культура потребує певних соціальних умов, й оскільки ці умови можуть включати в себе й державу, через це вона набуває політичного виміру» [192; 20-21]. Культура стає тісно пов'язаною з політикою, а у трактуванні неокласиків – з національною державою.

Багато місця П. Кулішеві відводить у своїх історико-літературних студіях М. Зеров. Після І. Котляревського і Т. Шевченка автор «Чорної Ради» займає третє місце за обсягом у авторському курсі лекцій з історії української літератури. Що більше, зіставляючи риторику лекцій про Т. Шевченка і П. Куліша, простежуємо внутрішнє заангажування дослідника саме в історію постаті останнього. На відміну від лекцій М. Зерова про Т. Шевченка, де ми бачимо лише роботу із сухими біографічними фактами та формами його поетичних текстів, у лекціях про П. Куліша постає різностороння особистість у постійних пошуках, незрозуміла сучасникам, рівна Т. Шевченкові, а місцями навіть його перевершує.

У лекціях М. Зерова про Т. Шевченка впадає в око відсутність висновків. Віддаючи належне поету як реформатору національної мови, поезії та центральній постаті офіційного літературного канону, не применшуючи його заслуг перед національною культурою, вчений все ж таки залишається осторонь цієї особистості. Натомість у лекціях про П. Куліша присутнє виразно емоційне авторське ставлення до цієї постаті. Недарма свою книжку, присвячену історії новітнього письменства, М. Зеров називає «Від Куліша до Винниченка». Доречно відмітити той факт, що так само, як П. Куліш шукає себе через «подолання в собі Т. Шевченка», так само неокласики вибудовують свою рецепцію П. Куліша через критику Т. Шевченка. Що більше, така критика у них передусім соціокультурна.

У цьому контексті уважного погляду заслуговує стаття М. Зерова «Шевченко та Аскоченський», яка багато у чому й проливає світло на рецепцію постаті П. Куліша неокласиками. У ній М. Зеров називає Т. Шевченка

«найрадикальнішим за своєю психоідеологією автором свого часу», «геніальним поетом-революціонером» [188; 797], дає зріз соціального обличчя українсько-російської інтелігенції того часу, а також показує, як відбувався поділ на ідейних «правих» та «лівих» у їхньому середовищі. Услід за О. Кониським, М. Зеров ставить два питання: чим важливі мемуари В. Аскоченського для біографії автора «Кобзаря» і що може бути спільного між поетом-революціонером і реакційним публіцистом 70-80-х років [188; 797, 807]. Дослідник зіставляє обидві постаті, друзів молодості, через порівняння тодішньої правої та лівої ідеології. Якщо В. Аскоченський виступає у М. Зерова представником консервативної ідеології, то Т. Шевченко – «голос сільського передпролетаріату», що далеко випереджає ідеологічну ліберально-буржуазну лінію доби. Таким чином, Т. Шевченко мимоволі опиняється поруч пролетарських ідеологів із їхньою різкою критикою високої Культури як джерела «несправжності», «засобу до розщеплення людської цілісності» [188; 799].

Сенс Культури як певної утопії, тісно пов'язаної з романтичною концепцією цінності мистецтва та освіти, набуває для М. Зерова суголосно з П. Кулішем характеру іманентної критики, використовуючи термін Т. Іглтона [192; 39]. На думку англійського теоретика культури, будь-яка цивілізація передбачає як тих, хто пропагує Культуру, так і тих, кому її нав'язують, тобто реалізуючи потенціал одних, вона завжди придушує інших. І саме у такому сенсі культура може діяти як критика сучасності, вона хоча й рухається із суспільством, проте не ототожнюється з ним, здійснює внутрішній підрив критикованого суспільства [192; 39-40]. Навіть зважаючи на очевидно слабший поетичний таланти, ніж у Т. Шевченка, П. Куліш виявляється ближчим саме з огляду на свою соціальну позицію культурника як критика суспільності, в межах якої розгорталася його діяльність.

У дослідженнях цієї постаті М. Зеров робить наголос на двох аспектах: 1) П. Куліш таки переростає Т. Шевченка; 2) П. Куліш безумовний новатор у всіх галузях української літератури, за які б він не брався. Вчений припускає

думку, що художня практика для П. Куліша була не самоціллю, а ще одним способом викласти власні погляди на болючу для нього проблему «цивілізаційного відставання» тогочасної української суспільності. На думку М. Зерова, П. Куліш формується не у «тіні Т. Шевченка», а «всупереч Т. Шевченкові», що тяжить над ним, прирікає на вторинність, культурницьку ідеологію якого автор «Чорної Ради» не приймає. І лише коли П. Куліш повністю розриває з цією залежністю, тільки тоді він стає самим собою – духовним аристократом, естетом, новатором у галузі мови, автором першої історичної повісті, великим культурником.

Аналіз постаті П. Куліша М. Зеров здійснює через розгляд його поетичної спадщини у процесі авторської еволюції на тлі доби. В основі аналізу характерний для вченого принцип деконструкції попередньої репутації письменника і водночас конструювання нового інтерпретаційного наративу. Внаслідок такої операції постає цілком новий образ. Найперше дослідник руйнує усталену ідею розглядати П. Куліша на протигагу Т. Шевченкові. І хоча він не заперечує, що П. Куліш сам багато в чому причинився до таких зіставлень, однак виявляє відмінну природу художньої творчості обох авторів. Так, М. Зеров твердить, що коли Т. Шевченко був спонтанним автором, який «не міг» не писати, то П. Куліш, навпаки, був людиною, сповненою високих амбіцій, пов'язаних із формуванням його власного місця в українському культурному просторі і які він мав намір втілити саме за допомогою літературних практик. Справжній «поет-Куліш», на думку М. Зерова, народжується лише через вісімнадцять років, коли повертається до поетичної творчості через спонтанну внутрішню потребу. Під впливом читання Данте з'являються Кулішеві «Досвітки». Однак тепер перед його очима стоїть не Гомер, а Т. Шевченко, стверджує М. Зеров [182; 27].

Тінь Т. Шевченка змушує П. Куліша розробляти й власну культурницьку програму, що фактично була у нього прихованою критикою Шевченкової «простонародності». М. Зеров згадує зауваження П. Куліша щодо його першого знайомства з Т. Шевченком, те, як йому не подобалися ні його норови, ні його

мова. Пише також про те, що і П. Куліш не сподобався Т. Шевченкові через його «запанілість». У зіставленні цих двох постатей дослідник вживає соціальні метафори «низового курінника» й «козака кармазинника», «українського аристократа» і посилається на думку М. Грушевського, що визначає аристократизм П. Куліша як зумовлений історичною традицією і притаманний кращим козацьким родам України: «поліпшений цивілізацією побут», «приподоблення побутові більш освіченого громадянства», бажання самовдосконалення. В основі такого аристократизму лежать передусім моральні цінності [108; 9-38]. Водночас учений солідаризується з поглядами В. Петрова й називає П. Куліша «ною людиною», різночинцем-інтелігентом, що живе з власної інтелектуальної праці, новим поколінням, яке ще не остаточно розірвало із селом, але й не закорінилося у місті. Ширше – поява нової формації у соціальній структурі українства, актуалізація нових соціокультурних практик, окреслення нових запитів щодо майбутнього. Поява людей такого типу водночас засвідчує й кінець існування ідеалізованої селянської України, початок індустріальної доби, коли місто стає центром, забезпечуючи засоби до існування, а соціокультурні практики набувають модерних рис.

М. Зеров вважає, що остаточне становлення культурницьких поглядів П. Куліша, визначення розуміння власної ролі у цих культурницьких процесах, відбулося у 50-х рр. XIX ст., коли письменник переходить до наступного «культурницького» кроку – накреслює план перекладів класиків європейської літератури українською мовою. У листі до Г. Галагана від 1857 р. письменник пише про потребу журналу українською мовою, а також й про потребу перекладу «Гамлета» В. Шекспіра, «Вільгельма Теля» Ф. Шиллера, «Геца фон-Берліхінгена» Й. В. Гете, «Ламермурської нареченої» В. Скотта. Усе це задля вироблення форм «змужичалої нашої речі на послугу мислі всечоловічній». На думку П. Куліша, за наявності такого журналу й перекладів можна було б створити свою мову на зразок чехів чи сербів [238; 105]. Наскільки такий крок був революційний свідчить той факт, що, за винятком одного перекладу з

французької І. Котляревського, переважно всі українські переклади здійснювалися через російську як мову-посередника.

У дослідженні М. Зерова П. Куліш також постає «лицарем печального образу», самотником на полі української культурної справи. Дослідник наголошує на відчуженості цієї постаті від тодішнього українського суспільства. Примітно, що тема протистояння культурної одиниці і неосвіченої маси є однією з домінантних у зеровських реконструкціях багатьох українських літературних постатей, наприклад, І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського. Складається враження, що у цей ряд учений мимоволі ставить і себе, у різних варіаціях висуває тезу про те, що свій порятунок П. Куліш знаходить у індивідуальній, усамітненій праці над творенням нових культурних цінностей, що він був, є і залишається «лицарем-невмиракою» якнайширше інтерпретованої української культурної ідеї [182; 106]. Показове цитування М. Зеровим листа П. Куліша до І. Хильчевського, в якому письменник пише, що цю землю (тобто Україну) «[...] посядуть не ті, хто лише будував дороги та залізниці й одержував за це щоденну винагороду, попри те залишаючись чужим на цій землі, але ті, хто дбатиме, щоб ця земля дісталася тим, що проливали за неї кров. І тоді на ній відіб'ється наше моральне обличчя і саме рисами цього обличчя буде впізнавана іншими народами» [182; 42]. Таку позицію М. Зеров називає розумінням власної історичної місії.

Теми самотності одиниці серед натовпу, праці не для теперішніх, але наступних поколінь, віри у майбутні тріумфи національної культури становлять домінанту пізньої творчості П. Куліша, зазначає дослідник. Також однією з фундаментальних і, на жаль, належно не оцінених сучасниками тем цього періоду, на переконання М. Зерова, є запропонована П. Кулішем теорія староруського відродження, що її вибудовує письменник як критику поглядів М. Костомарова. Головна ідея – повернення до мови високої культури Київської Русі. Цікаво, зазначає М. Зеров, що, як видно зі способів реалізації цієї теорії П. Кулішем на прикладі власної творчості, письменник сам до кінця



не розумів її значення та застосування, через що його й критикував І. Франко [432].

Натомість М. Зеров оцінює цей кулішівський проект зовсім інакше, шкодуючи, що українська літературна критика «[...] нотуючи його (Куліша – Л. Д.-Б.) теорії староруської та новоруської мови, рідко бралася за оцінку його великих зусиль, відданих на справу формування українського «високого стилю»» [182; 18]. У цій пропозиції дослідник вбачає передусім спробу пошуків джерел та розбудови національної традиції високої культури, розширення соціально-культурного поля, появи контрдискурсу до ідеї розбудови України винятково на ґрунті «демократичної», «козацько-низової» культури. У зверненні П. Куліша до староруської мови вчений вбачає потребу відновлення національної традиції державницького типу культури, зразки якого він пробує дати у своїх сучасних перекладах Байрона та Шекспіра.

Таким чином реконструкцію постаті П. Куліша М. Зеров проводить у напрямку протистояння всередині літературного канону, у розбудові позицій П. Куліша як сильного автора, що пориває зі страхом перед своїм попередником, боротьбі зі страхом впливу, який калічить слабких і стимулює геніїв [53; 17]. Цей розрив він здійснює через культурну критику канону Т. Шевченка як єдиного шляху розвитку національної поезії, літератури. Підрив традиційного канону М. Зеров здійснює через протиставлення козакофільству українських романтиків на чолі з Т. Шевченком, темпераментної проповіді культурництва П. Куліша [182; 58]. Також В. Петров розглядає полеміку М. Зерова з І. Франком в оцінці П. Куліша як дискусію довкола шляхів української поезії. Натомість, вважаємо, ця дискусія виходила далеко поза літературне поле. М. Зеров значно глибше розуміє можливі наслідки мовної реформи П. Куліша, що йде поруч його культурницької критики, оцінює її як пропозицію нової державницької ідентичності українців.

## 5.6. Іван Франко: переосмислення культурної традиції.

Постать І. Франка виявилася справжнім викликом для молодого українського літературознавства початку ХХ ст. Досі воно ще ніколи не стояло перед завданням інтерпретації наукової і художньої спадщини національного вченого такого значного масштабу. Не буде перебільшенням навіть сказати про певну розгубленість українських учених перед такою роботою. У 20-ті рр. ХХ ст. у Наддніпрянській Україні з'являється незначна кількість літературно-критичних статей, присвячених життю і творчості І. Франка, які можемо віднести до кількох напрямків: 1) дослідження поетичної спадщини (П. Филипович, М. Гордієвський, М. Зеров, А. Ніковський); 2) опрацювання нових матеріалів до життя і творчості письменника (І. Ткаченко, І. Лизанівський); 3) дослідження Франкових сюжетів (П. Филипович, М. Зеров, М. Степняк); 4) компаративні дослідження (М. Степняк, Л. Рублевська); 5) аналіз наукової спадщини (І. Айзеншток, Я. Ярема, Д. Багалій); 6) розділи про І. Франка у нових підручниках з історії української літератури чи окремих історіях літератури (С. Єфремов, М. Грушевський, О. Дорошкевич, А. Шамрай, В. Коряк)<sup>182</sup>.

Помітне місце творчість та погляди І. Франка займають і в науковому доробку неокласиків. Вони майже однакові щодо ролі й місця письменника в історії української літератури: «найсильніший з представників пошевченківської творчості, місце якого в історії українського письменства поруч Шевченка і Лесі Українки» [188; 486], «пролог – не епілог» [415; 94], ніхто окрім нього «не мав такого велетенського впливу на загальноукраїнський культурний контекст» [357; 216]. Світоглядні ідеї письменника й інтелектуала з

<sup>182</sup> Слід зазначити, що в жодній з тодішніх історій літератури І. Франко ще не займає окремого, належного йому місця. Виняток становить лише *Історія українського письменства* С. Єфремова, де окремо розглядається творчість І. Франка у контексті загального літературного процесу 70-х рр. ХІХ ст. Хоча більшість авторів літературних історіографій цілком справедливо зазначають, що І. Франко був не лише поетом і письменником понад своїм часом, але й першим літературним критиком, який фахово, з точки зору літературознавчого аналізу, з тенденцією освітити засоби творчості поета чи письменника, підходив до розгляду літературних явищ [453; 209].

приводу подальших шляхів національної літератури, культури, зрештою, нації, які він активно артикулює у низці літературно-критичних дискусій з початку ХХ ст., виявляються напрочуд суголосними з поглядами неокласиків і стають важливими складовими їхнього власного культурного світогляду, певним продовженням кулішівської лінії як цивілізаційного руху, окультурення.

Для неокласиків уся діяльність І. Франка становить пропозицію нової культурної традиції й водночас нової мови для її презентації. Письменник також вдається до культурної критики суспільності, однак у його інтерпретації культура набуває виразно національних характеристик. Як головну точку зіткнення І. Франка та неокласиків П. Филипович означає концепт «будівника культури». Таким чином, вписування І. Франка у модерний літературний канон неокласики здійснюють як протиставлення традиційної і модерної національної культури.

У відомих дискусіях І. Франка з С. Єфремовим, С. Русовою, І. Нечуєм-Левицьким, О. Луцьким вчений прописує тези, які з часом стануть концептуальними і для неокласичного дискурсу: 1) освіченість; широта наукового погляду; 2) потреба постійної самоосвіти та праці над собою; 3) неможливість мовної та літературної самостійності без політичної самостійності, потреба держави, яка б об'єднувала людей зі спільною національною ідентичністю й забезпечувала культурний розвиток [424]. Особливо важливою для неокласиків виявилася дискусія І. Франка з С. Єфремовим, що втілилась у статті «Принципи і безпринципність» (1902). У ній І. Франко порушує питання утилітарності літератури. Заперечуючи погляди С. Єфремова на літературу як засіб для викриття суто соціальних проблем, як певний різновид публіцистики, вчений зазначає, що саме розуміння природи мистецтва є тим водоподілом, що розділяє стару й нову літературу. Література, на думку І. Франка, є ні тенденцією, ні публіцистикою, ні науковою студією, а натомість дзеркалом часу, в якому через освітлення внутрішнього світу людини можемо здійснити загальний широкий аналіз суспільності [434; 364-365].

Дискусія щодо утилітарності літератури, викликана світоглядом раннього європейського модернізму, набула особливо гострого звучання у період посилення класових тенденцій в Україні наприкінці 1920-х рр. ХХ ст. Література як суспільна інституція поволі почала перетворюватися на дискурс влади. Стосунки між літературою і дійсністю набували перевернутої функції, коли не література «віддзеркалювала життя», а «життя ставало віддзеркаленням літератури». У марксистському дискурсі через літературу відбувалося програмування дійсності, вона ставала підручним засобом для конструювання нового суспільства та нової людини<sup>183</sup>.

Для М. Зерова, як і загалом для всього неокласичного дискурсу, що розглядав літературу у контексті універсальних цінностей, усі проблеми, артикульовані І. Франком – брак освіти, епігонство та утилітарність літератури, – надзвичайно тісно пов'язані. М. Зеров розглядає їх у дискурсі аналізу теорії «азіатського ренесансу», запропонованої М. Хвильовим. Погоджуючись із тезою про те, що азіатський ренесанс стане кульмінаційною точкою перехідного періоду зростання пролетаріату, закладання основ його культури і мистецтва, вчений водночас окреслює ті передумови, за яких можливе здійснення такого плану. М. Зеров бачить дві важливі позиції: 1) сильний пролетаріат (на ґрунті потужного економічного розвитку); 2) сильна висококваліфікована інтелігенція, яку пролетаріатові треба перетягти на свій бік, завоювати: «[...] прихильник ренесансу мусить виступати в літературі проти всього міщанського, позадницького, а разом із тим всього перефарбованого [...]. Поруч того він має вітати кожний крок на шляху засвоєння українською творчістю мистецьких цінностей вселюдського значення» [188; 552-553].

<sup>183</sup> У промовистій статті під заголовком *Завдання радянської художньої політики* (за підписом Ів. В.) знаходимо визначення функцій художньої творчості марксистським ідеологічним дискурсом, де завдання радянських державних органів відносно мистецтва в загальному вигляді сформульовані як завдання художньої пропаганди. Автор зазначає, що в такому формулюванні маємо два ґрунтовних і несхожих завдання: 1) пропаганду мистецтва, і 2) пропаганду мистецтвом, або ж пропаганду засобами мистецтва ідей комунізму й соціальної революції. Також знаходимо тут і розуміння самого мистецтва марксистською ідеологією як могутньої емоційної сили, якій належить організаційна та виховна функція [198; 88-89].

Інтерес неокласиків до постаті І. Франка також пов'язаний із критикою раннього українського модернізму. «Модерністи», твердить В. Петров, проголошуючи гасла модернізації, насправді не розривають із «народницькою» традицією, а лише прагнуть її оновлення на ґрунті нової естетики та нових художніх гасел [332]. Не «модерністи», на їхню думку, були справжніми модернізаторами національної культури, радше плагіаторами, а І. Франко. «Вже й так видно, – зазначає П. Филипович, – що традиційне невиразне співуче «сумування» українських поетів змінюється у Франка новим змістом – громадського характеру й новою формою – декларативним (риторичним) стилем, витриманою чіткою строфікою, в даному разі – сонетною» [415; 69]. Про важливість постаті І. Франка для неокласиків як оптики для критики раннього модернізму наголошує й С. Павличко: «Інтерес до Франка й певне звеличення Франка-поета є так само формою критики «модернізму» та його канонів першої декади століття» [315; 192].

Водночас для неокласиків І. Франко виявляється й «дволиким Янусом». З одного боку, М. Зеров розбудовує значну частину теорії, історії літератури й літературознавчих практик неокласичного дискурсу на основі наукових поглядів великого попередника, натомість із другого – робить його однією з центральних постатей літературного канону. Аналіз творчості І. Франка у проекті власної історії української літератури вчений розбудовує як критику регіоналізму і традиціоналізму, зіставляє художні практики письменника із практиками ранніх українських модерністів. І тут для більшості неокласиків І. Франко набирає ваги як реформатор поетичного жанру сонета в історії української поезії й водночас фундатор нової поетичної мови. Характеризуючи поетичні жанри як архітектурні принципи, М. Зеров висуває тезу про можливість жанрової еволюції у різні епохи стильового мислення.

Вміння письменника чи поета мислити у межах форми та технічно оперувати нею було для неокласиків знаком «модерності», що найяскравіше проступає у І. Франка: «Вже й так видно, – зазначає П. Филипович, – що традиційне невиразне співуче «сумування» українських поетів змінюється у

Франка новим змістом – громадського характеру й новою формою – декларативним (риторичним) стилем, витриманою чіткою строфікою, в даному разі – сонетною» [415; 69]. На особливий спосіб використання І. Франком класичних форм літератури вказує і М. Рильський: «[...] у використуванні Франком, як і Лесею Українкою, і Самійленком, канонічних форм треба бачити не так данину традиції, як свідоме новаторство, збагачення українського поетичного слова випробуваною віками зброєю» [357; 227].

На основі поетичної практики І. Франка вчений пропонує два типи поетичних жанрів: 1) тісно сполучені з певним ідейним та тематичним насиченням, або ж історичні такі, що виникають унаслідок певної історичної ситуації, й разом з її відходом також зникають як, наприклад, байронічна поема; 2) жанри, які вже поширилися, пристосувалися і живуть, поволі модифікуючись, або універсальні, позачасові жанри, які в кожную історичну епоху зберігають свою форму, лише наповнюючись різним змістом, наприклад, сонет. [188; 1065]. Якщо перший тип жанрів вказує на історичну еволюцію літератури, є симптомом її росту, то другий тип, на думку М. Зерова, вказує на культурний поступ, виявляє якість такого росту.

У поетичній еволюції І. Франка М. Зеров якраз і виявляє якісні точки зрушення національної поезії. Методично деконструюючи поширений на тоді погляд на нього як на «невиробленого» поета, через скрупульозний аналіз Франкової поетичної мови, стилістики, метрики, строфіки, вчений взаємн конструює образ справжнього новатора, «модерніста», «взірця» для наступних поколінь українських поетів: «[...] у Франка – суто тонічний вірш; різноманітність римування, як у поетів наддніпрянських, вихованців російської школи, і різноманітність строфічна, якої ні наддніпрянські поети, ні галицькі не посідають; у нього зразкові елегійні дистихи, оперені внутрішніми римами (*Весняна елегія*) безмірно кращі *формально* [...]; прегарні октави [...] дантівської сили терцини [...] Непричетний до «неокласицизму», узиваючи себе романтиком, Франко ще в 1893 році навчав українських поетів писати сонети» [188; 490]. До аналогічного висновку приходять і М. Рильський,

ззначаючи, що використання І. Франком, Лесею Українкою, В. Самійленком канонічних форм – це не данина традиції, а свідоме новаторство, збагачення українського поетичного слова [357; 227].

У концепції історії української літератури М. Зерова І. Франко, як і П. Куліш, дістає освітлення не лише з точки зору аналізу художніх практик, а й у дискурсі їхніх особистих реляцій з тогочасним їм українським суспільством. Знову бачимо характерну для неокласиків тему протистояння особистості й не готового до її рецепції «натовпу». Окреслюючи нову українську літературу як таку, що зароджується на провінції у парадигмі провінційних жанрів та низького стилю, М. Зеров акцентує на саморецепції українців як вторинних, не готових приймати за своє те, що має всі ознаки центру. Цю ж тенденцію прописує й В. Петров, зазначаючи, що все якісне, що з'являється в полі української літератури, а відтак і культури, українці завжди сприймають як не своє [332].

Така тенденція є частиною загального наративу модерного українського канону – поразки одиниці модерного світогляду через її неприйняття/відкидання суспільством традиційних цінностей. Неокласиків також цікавить досвід такого культурного конфлікту, шляхи його подолання. Коли аналізуєш критичну рецепцію поетичної спадщини І. Франка, то впадає в око намагання неокласиків розглянути у поета передумови виникнення його розпачливих мотивів та песимістичних думок і, водночас, відшукати його рецепт виходу з цього стану та підсвідоме зіставлення ситуації автора «Каменярів» із власною. «Однак, пориваючи з суспільством, Франко не поринав [...] в естетизм або містику та в космічні настрої [...],– пише П. Филипович. – Свій розпач Франко долає завдяки титанічній щоденній праці» [415; 90]. Ця ситуація разюче нагадує рішення П. Куліша закритися у межах власної, самотньої інтелектуальної праці. До цього рецепту вдаються й неокласики – постійний шлях до самовдосконалення, незважаючи ні на вульгарну критику, ні на прямолінійні попередження: «Від каменярів через

підвладного аскетичним велінням Гарісчандру та ченця Івана Вишенського до Мойсея, до перемоги над особистим горем, втомою і зневір'ям» [415; 92].

Одне з найгрунтовніших досліджень поетичної творчості І. Франка серед неокласиків належить М. Зерову. Розвідка про І. Франка датована 1925 р., коли у літературній атмосфері панувало ще відносно затишшя, але воно вже нагадувало затишшя перед бурею. Розгляд статті М. Зеров закінчує статтю аналізом філософської поеми «Мойсей». Для автора це однозначно біографічна та саморецептивна поема, що повторює триступінчатий розвиток франкової творчості, й у ній «ми виразно бачимо своєрідні ліро-епічні відслонення [...] франкового духа» [188; 513]. Ще на початку цієї статті М. Зеров закидає С. Єфремову трактування І. Франка винятково як «співця боротьби і контрастів». Натомість пристає на думку М. Євшана, що І. Франко – це «страшна» трагедія роздвоєної особистості, що переслідує письменника протягом усього його життя. І коли в реальності письменнику так і не вдалося її подолати, то його Мойсей, як авторський прототип, здійснює цей подвиг. Силу для такого подолання йому, як і, зрештою, І. Франкові, дають знання, що відкриваються перед смертю, правильності обраного шляху: «Страшна і кривава історія, здобутий і втрачений Край, то буде лише «спомин і сон, невгасаюча туга», стимул шукань, що зроблять його люд власником великих духовних цінностей» [188; 514].

Постать Мойсея, пророка, якому судилося привести свій народ до Землі Обітованої, але самому не ввійти у неї, виявилася особливо привабливою для неокласиків. У своїх критичних студіях вони, хоч і обережно, співвідноситимуть І. Франка з постаттю Мойсея, а через нього із собою: «В «Мойсеї», – зазначає М. Зеров, – нас цікавить не так тема [...], як спроба поетова підвести підсумки своєї творчості, сказати своє останнє слово, вкоронувати своє життєве мандрівництво. Отже – ліквідація Азазеля, духа сумніву й зневіри» [188; 515]. Спроба змусити українців долати власну провінційність, змінювати культурну ідентичність через подолання інтелектуальної лінії у підсумку приводить неокласиків до того ж фіналу, що й



П. Куліша та І. Франка. Сховатися у роботу – було єдиною можливістю не пропасти з тілом і духом.

Останні акорди статті набувають пафосного й водночас профетичного змісту. Як і для С. Єфремова, для неокласиків І. Франко стає «альфою і омегою» власних культурницьких візій, шукань та досвіду. Водночас І. Франко для них – це також свідчення культурної зрілості українців, накреслення можливості подолання власного регіоналізму, набуття нової культурної ідентичності. «В цій героїчній напруженні, в цій перемозі над скорботним і маловірним духом, над життєвими обставинами і добою – і полягає та *величність* Франка, в якій тепер не сумнівається, здається, ніхто і яка не дозволить, хоч би як змінилися умови нашого життя, забути його як поета» [188; 515], – такими словами закінчить свою велику розвідку про поетичну творчість І. Франка М. Зеров, сподіваючись, що і їхні праця та посвячення національній культурі зазнають аналогічної долі, стануть перемогою над «скорботним і маловірним духом», над обставинами, над часом.

Таким чином, вписування І. Франка у модерний канон неокласичним дискурсом відбувається через аналіз культурного конфлікту, який наростав в українській спільноті на зламі XIX – XX ст., у часи назрівання необхідності переходу від вторинного до первинного типу модернізації, від традиційної до модерної спільноти. Постать І. Франка, на їхню думку, виступає вдалим прикладом спроби такого переходу, виводу української літератури поза межі локальної національної традиції у загальносвітовий культурний контекст.

### **5.7. Леся Українка: переписування культурної традиції.**

Якщо поглянути, бодай побіжно, на літературно-критичну спадщину неокласиків, то серед імен, на які вони найбільше рефлексують, бачимо І. Котляревського, Г. Квітку-Основ'яненка, П. Куліша, І. Франка, М. Коцюбинського, Марка Черемшину, О. Кобилянську, із сучасників – П. Тичину, В. Винниченка, М. Філянського. Найчастіше, однак, фіксуємо

звертання до Івана Франка та Лесі Українки: дві постаті, в яких сходяться і перетинаються всі неокласики. Показовою у цьому плані є їхня участь у дванадцятитомному виданні «Книгоспівки» творів Лесі Українки (1924-1926 рр.) під загальною редакцією Б. Якубського. Їм належить ціла низка передмов літературно-критичного характеру до творів Лесі Українки. Відтак розмова про літературний канон неокласиків, а особливо про історію літератури, запропоновану неокласичним дискурсом, є неможливою без аналізу рецепції творчості Лесі Українки.

В українську літературу кінця XIX – початку XX ст. європейський модернізм приносить нові теми, сюжети, ідеї, стилістичні засоби й, зрештою, як зазначає Т. Гундорова: «[...] змінює саму національну культуру, яка моделюється тепер за зразком «високої», а не “загальнонародної” літератури» [110; 109]. Дослідниця також зазначає, що українська література того часу розв’язувала питання культуротворчі й переходила до моделювання нової модерної реальності [110; 109]. Ідеї, які свого часу Леся Українка пропонує українській культурі та літературі, проходять певні етапи еволюції й трансформуються вже у доробку неокласиків, в утопічну модель «високої української культури». Для неокласиків світогляд та художня практика Лесі України стають якнайкращим прикладом вияву високої культури в контексті національної літератури.

Питання зв’язків українських неокласиків із Лесею Українкою можна розглядати у численних зрізах, хоча щоразу, з якого погляду це не робити, завжди будемо виходити на спільність культурних моделей. В. Державин, пишучи про витоки української версії неокласицизму, зауважив, що перші його паростки ми вже бачимо у драматургії Лесі Українки, зокрема на рівні використання художніх засобів античної поетики та впровадження у літературний матеріал класичних образів. Причому, особливо наголошує дослідник, письменниця дає власний варіант опрацювання класичного сюжету, розриваючи з попередньою літературною традицією [138; 7-79]. У підсумку, в українській літературі зламу XIX і XX ст. виникає явище, як його називає

Д. Вуд, синтетичного класицизму – новий тип розповіді, що балансує поміж класичним матеріалом та запитам сучасності [589]. Леся Українка творить нову мову оповіді про українську сучасність, у якій індивідуальне співвідносить із універсальним. Така рецепція культури, наголошує Т. Іглтон, була характерною для світогляду європейського модернізму, де перевагу надавали індивідуальному над партикулярним<sup>184</sup>, пов'язуючи його з універсальним. З такої позиції культура виступає духом людськості, що знайшла своє конкретне вираження у конкретних творах<sup>185</sup>.

За свідченнями Б. Якубського, студії над творчістю Лесі Українки на початок ХХ ст. проходили вкрай мляво [482; 8], а М. Зеров вважає, що читач Лесі Українки узагалі ще не народився [185; 226]. Лише з початком 20-х рр. ХХ ст. ця ситуація дещо змінюється. Найсерйознішою працею у цьому напрямі Б. Якубський називає книжку М. Зерова «Леся Українка» (1926). Примітним є той факт, що Леся Українка, як і І. Франко, стають об'єктами наукових студій, головно, представників неокласичного дискурсу. Так, поруч із книжкою М. Зерова, з'являються наукові розвідки про творчість Лесі Українки П. Филиповича, М. Драй-Хмари, М. Рильського, О. Бургардта, В. Петрова, Б. Якубського<sup>186</sup>, П. Руліна, Є. Ненадкевича, А. Ніковського.

На те, що неокласики є продовжувачами лінії культурницького модернізму Лесі Українки, може вказувати й факт аналогічної рецепції їхньої творчості українським середовищем до рецепції Лесі Українки. Їм, як і свого часу Лесі Українці, закидають дві речі – «надмірний індивідуалізм» та «екзотизм/відстороненість» від тогочасних українських питань. Тому, кожен із неокласиків у наукових студіях над творчістю Лесі Українки також торкається цих двох питань. Для більшості з них «надмірний індивідуалізм» – це лише вияв внутрішньої свободи понад рабською психологією натовпу, а «екзотизм» –

<sup>184</sup> В оригіналі це слово звучить як *particular*, що перекладаємо як «окреме», «часткове», «одиничне».

<sup>185</sup> У руслі таких роздумів Т. Іглтон також твердить, що й класичний канон за своєю суттю є нічим іншим, як зібранням «невиправно» індивідуальних творів, які своєю унікальністю свідчать про загальний дух людськості [192; 85-86].

<sup>186</sup> Доречно зауважити, що питому вагу наукових статей про творчість Лесі Українки у виданні «Книгоспілки» становлять саме статті Б. Якубського.

пошуки відповіді на екзистенційні, універсальні питання українських проблем у надрах загальносвітового культурного досвіду. Ось хоча б кілька прикладів:

у М. Зерова: «Якими б вишуканими не були б сюжети Лесі Українки, в них [...] завжди відчувається биття живої думки, живої сучасної душі, шукаючої й тривожної» [185; 91];

у П. Филиповича: «Не тим тільки вона підіймала українське письменство до рівня «європейського», що брала всесвітні сюжети й оригінально розроблювала їх [...] Головна заслуга її в тому, що вона перейнялась самим духом західноєвропейської та російської літератури, тим індивідуалізмом, який од Байрона до Ібсена розвивався невинно й блискуче. Це справжня «поезія індивідуалізму» [...] і при тому індивідуалізму творчого конструктивного» [410;107];

у М. Драй-Хмари: «Це не була просто поезія – це було розбуджування мертвих «сущих во гробах». Це був той вогонь, що мав спалити мури великої тюрми народів і разом з тим випекти старі, заіржавлені душі у покірних, затурканих і приголомшених невольників-рабів» [152; 107];

у М. Рильського як рефлексія на відому цитату І. Франка про «одинокого мужчину»: «Насправді, важко встояти перед спокусою цієї цитати. Мужність, вольова велич, адже це мав на увазі Франко [...]. Її вольова велич і в тому, що воля – основний тон її героїв, основна барва її світу» [359; 7].

Цікаво, що захоплення яскравими проявами індивідуальної волі у Лесі Українки, яке традиційно відносять до естетики й світогляду модернізму, насправді вписує представників неокласичного дискурсу у парадигму рецепції феномену культури тогочасним західноєвропейським інтелектуальним середовищем. На тоді воно складалося з двох понять «людини культури» – англо-американського походження, і «культури як цивілізації» – континентального походження. Доменом культурної людини була мораль та релігія, вміння застосовувати інтелект для вирішення складних викликів сучасності згідно з індивідуальною етикою, де межами свободи однієї людини є свобода іншої. Людина культури є інтелектуально вишуканою, з тонким

відчуттям естетики. Натомість для розуміння «культури як цивілізації» центральною була теза «окультурення» людини і світу через інтелектуальну та мистецьку діяльність, що передбачає аналіз попередніх форм культури та селекцію зразків для наслідування [510; 30].

Аналізуючи наявні дослідження творчості Лесі Українки, Б. Якубський відзначає її певну тенденційність, а саме «намагання зробити з неї те, чим вона не була» [482; IX]. За реконструкцію такої тенденції й береться М. Зеров. У центрі побудови нового образу поетеси опиняється аналіз контрастів, якими так виразно позначений увесь життєвий шлях письменниці. Оцінюючи творчість Лесі Українки у контексті еволюції української літератури, дослідник визначає її як одну з перших, що зазнала вирішального впливу на своє формування світової, зокрема античної, культурної і художньої традиції<sup>187</sup>. Діапазон цих впливів неймовірно широкий – від використання форм античної драми, сюжетів та мотивів світової історії, до полікультурного діалогу між національною та всесвітньою традиціями.

Проте М. Зеров наголошує й на тому, що не доцільно розглядати творчість поетеси винятково поза національним контекстом, адже саме цей соціально-політично-культурний контекст був джерелом її творчої еманациї та універсалізму. У цьому, на його думку, разюча відмінність між Лесею Українкою та І. Франком. Якщо «домашня» ситуація «роздирала» «співця боротьби і контрастів», була причиною постійного внутрішнього конфлікту, протистояння із самим собою, то у випадку Лесі Українки, що своїм внутрішнім зором та аналітичним розумом оглядала всі широти світової історії й культури, стан справ в Україні не був чимось локальним, унікальним чи окремо взятим, а навпаки – ланкою у загальному світовому культурно-політичному еволюційному ланцюгові.

---

<sup>187</sup> З огляду впливів поза національною традицією Микола Зеров ставить поруч Лесі Українки й Михайла Коцюбинського, чия творчість також була сформована в парадигмі світової літератури [188; 139-144].

Цільність природи перекладалася на цільність свідомості життя та світу, єдності у постійному внутрішньому діалозі надзвичайної духовної енергії, сили й міці переживань із ніжним серцем [188; 269]. Загальна картина культурно-історичного світового досвіду диктувала письменниці рецепти на «домашню ситуацію». Модерна свідомість робила її на так частиною української локальної культури й народу, як представником загальноєвропейського духовного покоління свого часу. Критикуючи закиди сучасників щодо «екзотизму» творчості Лесі Українки, М. Зеров ставить питання: наскільки чужими для українців виступають греки і римляни, французи та англійці: «Невже ми до такої міри відчужені од їх світогляду, мистецтва, суспільних ідеалів та громадських традицій – щоб не побачити в їх світі коріння нашого?» [185; 178].

Про особливе місце Лесі Українки у контексті усієї літературознавчої творчості М. Зерова свідчить і той факт, що дослідник дуже мало приділяє уваги її новаторству у галузі поетичної форми, хоча це питання стає чи не центральним у його літературно-наукових студіях. Помітно, що поетеса цікавить дослідника винятково як культурний феномен, значно більше уваги дістається її мотивам, сюжетам, образам, метафорам. Дослідник практично відкидає її ліричну творчість, що становить для нього рудимент попередньої традиції «романтичного світовідчуження», й відразу переходить до її драматичної поеми як вершинного здобутку національної літератури, символу найуспішніших змагань засвоїти українській поезії загальнолюдський зміст [188; 267].

Таке побіжне ставлення до лірики Лесі Українки стало причиною дискусії між М. Зеровим та Б. Якубським, який, навпаки, надзвичайно високо оцінив ліричний талант поетеси. На думку Б. Якубського, саме поєднання ліричного жанру та жанру поеми, що тоді був надзвичайно поширеним в українській літературі, дало появу в пізнішій творчості Лесі Українки явища драматичної поеми. Вчений визначає дві вагомі тенденції в першій частині творчості поетеси – потяг до великого епічного жанру (поеми) та драми (монологи й

діалоги). Він наголошує на тому, що у класичній поезії драма завжди вважалася найскладнішим, найвищим синтетичним жанром: «Цікаво зазначити, – пише Б. Якубський, – що специфічно-високий тон віршової мови своєї лірики [...] Леся Українка перенесла до своїх віршованих драм і додержувала його там постійно. В цьому розумінні творчий шлях її був не жанрово-різноманітний, а стильово-єдиний, витриманий» [482; XXII].

Згодом, долучаючи статтю про Лесю Українку до книжки «Від Куліша до Винниченка», Зеров зазначить, що саме Б. Якубському належить початок студій над поетичною формою Лесі Українки, окремо виділить його розвідку «Лірика Лесі Українки на тлі еволюції форм української поезії» (1926). Очевидно, зважаючи на ґрунтовність дослідження Б. Якубського, М. Зеров залишає поза увагою аналіз формальної сторони її поезій, коротко лише зупиняється на аналізі формальних прийомів її драматичних поем, радше, звертається до ідейного боку її творчості.

Для М. Зерова життєва й творча позиція Лесі Українки – це триумф індивідуалізму, коли особистість могла не лише спостерігати, а й впливати на хід історії. Вчений методично показує не лише як переростає Леся Українка початкові впливи свого середовища, особливо її захоплення М. Драгомановим, а й сучасне їй інтелектуальне оточення. Відтак, коли шлях І. Франка є шляхом духовної перемоги, проте індивідуальної поразки, то шлях Лесі Українки стає шляхом тотальної перемоги, хоч потребував усіх її життєвих сил. Таким чином, реставрація генези й характеру творчості Лесі Українки у модерному каноні української літератури перетворюється у М. Зерова на культурну критику сучасного авторові традиційного, зверненого винятково на самого себе, культурного світогляду українців та тієї національної традиції, що ще від І. Котляревського позиціонувала національну культуру як регіональну. В аналізі творчості Лесі Українки М. Зеров вперше порушує тему культурних розривів між загалом та його інтелектуалами. Питання, наскільки ця ситуація

загальна по багатьох інших культурах, чи наскільки виняткова для української, вчений залишає без відповіді.

Для неокласиків Леся Українка постає двопланово: з одного боку, як людина культури, а з другого – центральним стрижнем у її творчості проступає стремління до культури як універсальної цінності. Більше того, М. Зеров, посилаючись на статтю в ЛНВ стосовно останнього незакінченого твору Лесі Українки «Екбаль-ганем», вважає дуже вдалою метафорою її творчості образ Єгипетського заходу сонця, що «[...] навіть за одну хвилину перед навалом темряви якимось не йметься віри в її неминучості» [185; 159]. Вчений також рішуче відкидає відому тезу І. Франка про Лесю Українку як «одинокого мужчину», вказуючи на її жіночість як глибокий культурний конструкт, архетипне коріння якого міститься у жіночих образах Данте. Для М. Зерова, як і для багатьох його сучасників, згасання Лесі Українки стає метафорою згасання високої культури, що їх зближує парадигма жіночого роду, перед обличчям тієї масштабної ідеологічної критики модернізму у тогочасному українському культурно-літературному дискурсі.

### **5.8. Письменники «другого ряду» у літературному каноні Миколи Зерова.**

Як слушно зазначає М. Бахтін, корпус класичних авторів не є сталим, він піддається постійним соціально-історичним переакцентуванням [34; 331-332]. Через зміну підходу до трактування природи та функцій літератури відбувається реконструкція самого канону. Беручи за основу єфремівський традиційний літературний канон, М. Зеров вилучає частину письменників, маркованих як «класики», натомість деяких інших авторів, навпаки, підносить до рангу «класичних». Водночас багато уваги вчений також приділяє явищу письменників «другого ряду». І коли для С. Єфремова більшість письменників



«другого ряду» існує або в парадигмі «поетів передшевченкової доби», або «епігонів чистого романтизму», то для М. Зерова навпаки усвідомлення цієї категорії є вкрай важливим у створенні власного історіографічного проекту української літератури.

На сьогодні термін «письменники другого ряду» не має ні єдиного визначення, ні сталої характеристики, хоча, як показав «круглий стіл» на тему «Як писати історію радянської літератури», що відбувся наприкінці 2011 р. у Москві, це поняття входить до кола центральних категорій історії літератури [361; 256-262]. Дискусія, яка розгорнулася стосовно цього терміна, відбувалася не так у контексті його літературознавчого визначення, скільки у площині співвідносності понять «літературні генерали», за Ю. Тиняновим [361; 270-281], та «другорядні письменники». Науковці зійшлися на думці, що роль письменників другого ряду у формуванні літературної традиції є не менш важливою, оскільки саме вони є тими, хто створює середовище для появи письменників першого ряду.

Відтак питання письменників другого ряду виливається у низку літературознавчих проблем – роль другорядних письменників у літературному процесі; співвіднесеність їх із класиками; еволюція читацьких уподобань тощо. Відкритим залишається навіть питання, чи саме письменники другого ряду створюють літературний процес, а вже він породжує класиків, чи навпаки. Також можемо розглядати питання письменників другого ряду в контексті теорії Г. Блума щодо сильного та слабого авторства. Якщо перші, сильні автори, мають значення для усїєї культурної історії певної нації, то другі, головню, важливі лише для історії самої літератури.

У власній історії української літератури питання письменників другого ряду М. Зеров розглядає у звичному для нього контексті жанрово-стильової еволюції. Вчений приділяє значну увагу тим перехідним періодам, у яких відбувається повільне вмирання одного стилю й народження нового, тобто

«поміжстильовим» епохам. Залучення письменників другого ряду у літературний канон учений здійснює не так з огляду на їхні індивідуальні досягнення, скільки на вияв у їхній творчості жанрово-стильової еволюції. Перше, що робить М. Зеров у межах свого канону, це підважує ідею С. Єфремова щодо народного підґрунтя світогляду представників нової української літератури. Вчений стверджує, що майже всі українські письменники, що сформували канон нової української літератури, за винятком хіба що Т. Шевченка, не були вихідцями з народу. Що більше, перші її представники були майже цілком денаціоналізованими, і їхній прихід «на поле української справи», був радше наслідком культурно-соціальних обставин (особливо це стосується І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка).

Також для М. Зерова є неприйнятним погляд С. Єфремова на П. Гулака-Артемівського як на письменника, що «відразу закрійся на першорядного українського поета», хоча й не сповнив таких сподівань [188; 239]. Причини такого власного «розчарування» С. Єфремов виправдовує психотипом П. Гулака-Артемівського. Натомість для М. Зерова П. Гулак-Артемівський є лише «найвидатнішим письменником» періоду котляревщини, наслідувачем, митцем, позбавленим власного оригінального обличчя, «невисокої художньої якості, який тільки стоїть на порозі української літератури», що не переростає своєї доби, натомість стає початком явища письменників другого ряду в українській літературі [188; 54].

У руслі переакцентування літературного канону М. Зеров змінює й розташування письменників першого ряду, зокрема здійснює цілковиту ревізію таких постатей, як О. Стороженко, Марко Вовчок, А. Свидницький, Я. Щоголів та Марко Черемшина. Усі зазначені імена, окрім Марка Вовчка, у тогочасних історіях української літератури розглядалися переважно як другорядні. Натомість М. Зеров відводить їм місце потенційних класиків у власному каноні української літератури, за винятком Марка Вовчка, місце якої у літературному

каноні навпаки понижується<sup>188</sup>. Письменники другого ряду важливі для М. Зерова з огляду на те, що, як слушно зазначає В. Халізов, саме вони створюють стрункі і несуперечливі художні системи, натомість великі ж письменники завжди зберігають свою самобутність навіть тоді, коли намагаються підлаштуватися під систему [438; 151]. Звідси в історії літератури М. Зерова, де центральним об'єктом завжди виступає художня система, з'являються котляревщина, епігони Г. Квітки та Т. Шевченка, поети – поети-передсимволісти тощо. Місце письменника у літературному каноні історик літератури визначає у співвідношенні його творчості з панівним стилем: або письменник розвиває його далі й таким чином створює вплив на своїх наступників, або сліпо наслідуючи, поволі як митець деградує.

У літературному каноні М. Зерова однією з перших зазнає ревізії постать О. Стороженка. На думку вченого, більшість критиків поставилися несправедливо до нього, як до такого, що нічого оригінального для української літератури не дав. Зокрема для С. Єфремова письменник був лише представником старої, дошевченківської школи, хоч і писав уже після смерті Т. Шевченка. Натомість М. Зеров виділяє три риси, характерні для творчості О. Стороженка, що роблять із нього оригінальну, не вторинну постать, української літератури дошевченківської доби. Першою визначальною рисою вчений називає зміну характеру нарації української прози, коли автор перестає бути «переповідачем», а стає повноцінним «оповідачем». Друга – блискуче володіння літературно-народною мовою, що у тканині тексту дає «розширення амплітуди усної мови». І третя – новаторство у царині жанру. На думку М. Зерова, О. Стороженко, ще задовго до появи першого історичного роману П. Куліша, починає писати оповідання на історичну тематику. Ще одним новаторським досягненням письменника вчений вважає спробу створити

---

<sup>188</sup> Певну проблему для встановлення точності зерівської реконструкції тих чи інших літературних постатей становить конспективний виклад курсу лекцій. Відтак, деякі твердження часто виступають в якості припущення, ґрунтованого на аналізі загальної концепції історії літератури та розуміння зв'язків літератури з культурою М. Зерова.

романтичний прозовий твір із максимальним урахуванням жанрово-стильової системи романтизму [182; 221-223], яка, щоправда, не вдалася через незалежні від автора обставини, зокрема відсутність можливості вчасної публікації.

Названі особливі риси творчості О. Стороженка роблять із письменника, на переконання М. Зерова, з одного боку, запізніле явище в історії української літератури, а з другого – новий якісно-еволюційний крок української прози після Г. Квітки-Основ'яненка у подальшому формуванні національної прозової традиції нової української літератури. М. Зеров цілком поділяє погляд А. Шамрая на творчість письменника, який на відміну від раннього П. Куліша, пориває з романтичним шаблоном, натомість демонструє інший підхід до художнього опрацювання історичного минулого, притаманного кращим письменникам-романтикам [182; 85]. Таким чином, О. Стороженко не лише збагачує жанрову палітру тодішню українську прозу, подає блискучі приклади нового втілення української мови в сфері художнього слова, а й створює перший прецедент національної романтичної прози.

Цілком зворотна ситуація у літературному каноні М. Зерова з постаттю Марка Вовчка. Авторська інтерпретація цієї письменниці є частиною або ж предтечею «великого перечитування» національного літературного канону, що відбувалося у межах становлення нової української соціально-культурної парадигми після 1917 р. Вчений слушно зазначає, що спершу Марко Вовчок вривається у літературний канон завдяки особистим знайомствам, зокрема багато до цього долучилися П. Куліш та І. Тургенєв. Згодом її творчість набуває популярності завдяки прихильній рецензії російських критиків й, аналогічно до І. Котляревського, вводиться ними у загальноросійський імперський канон.

М. Зеров приступає до уважного відчитування місця творчості Марка Вовчка у національному літературному каноні. Лекцію, присвячену постаті письменниці, М. Зеров починає словами про те, що їй належить центральне місце в українській прозі 60-х рр. XIX ст.<sup>189</sup> Примітно, що у цьому курсі лекцій

<sup>189</sup> У цьому випадку не можна забувати, що лекції були читаними у той час, як уже були сформовані погляди офіційної літературної політики на письменницькі авторитети. Марко Вовчок, як авторка

1927-28 рр. вченому важливо не стільки дивитися на те, що було написано письменницею, скільки як це було написано, а найголовніше згадати про те, що взагалі не писалося. Відштовхуючись від тези про «центральне місце» авторки, вчений поступово здійснює її реконструкцію. Так спершу вказує на те, що це центральне місце авторка «Народних оповідань» здобуває не стільки своїм талантом, скільки завдяки власній популярності, певному жіночому шарму та темам, які вона розкривала у своїй творчості, й які на той час були надзвичайно модними і в російській тогочасній літературі.

Метод ревізії постаті Марка Вовчка М. Зеров будує винятково на цитуванні вже відомих думок про письменницю, але подаючи їх у постійному діалозі, коли на одну тезу відразу наводиться інша антитеза, внаслідок чого підривається усталений погляд на творчість письменниці. Особливо це помітно на аналізі питання авторства «Народних оповідань» Марка Вовчка. Так, посилаючись на думки з цього приводу раннього П. Куліша, О. Огоновського, В. Доманицького, М. Петрова, навіть І. Франка, який обстоював авторство Марка Вовчка, історик начебто визнає у ній справжнього автора, однак, зазначає, що також не враховані думки, з огляду на їхню емоційність, Олени Пчілки та Ганни Барвінок<sup>190</sup>.

Далі М. Зеров переходить до аналізу самої творчості Марка Вовчка і тут з'являються доволі несподівані висновки щодо її місця в офіційному літературному каноні: 1) оповідання на народнопоетичній основі нічим не переважають оповідань О. Стороженка; 2) «Інститутка», що закрюється на зразок реалістичного оповідання, і в перспективі мала б стати соціологічною

---

портретів «соціально пригнічених», перебувала на дуже високому рівні офіційного літературного канону. Відкрита ревізія цього канону на той час уже могла бути потрактована як антирадянська діяльність.

<sup>190</sup> Очевидно М. Зеров має на увазі спогади Олени Пчілки, яка називає Марка Вовчка «нахабною кацапкою, що вкрала українську личину, почесний вінець прекрасного українського автора (тобто Марковича – Л. Д.-Б.)». Також слід наголосити, що в українському літературознавстві, починаючи ще від першого виходу *Народних оповідань*, точилася дискусія про їхнє справжнє авторство. Детально про це пише В. Бойко у ґрунтовній монографії, присвяченій постаті Марка Вовчка. Автор, аналізуючи погляди П. Куліша, О. Огоновського, М. Петрова, І. Франка, В. Доманицького, М. Чалого та ін., наводить низку вагомих аргументів «за» і «проти» авторства письменниці, однак сам вважає її справжнім автором *Народних оповідань* [60; 10-81]

студією, через надмірний сентименталізм залишається лише «моральною проповіддю»; 3) з формального боку твори бліді, близькі до етнографічних описів із народних вуст. Дослідник повністю погоджується з іншими літературознавцями про брак, а то й цілковиту відсутність, елементів складнішої художньої побудови, а герої письменниці, як це зазначив ще С. Єфремов, цілком позбавлені індивідуальності [184; 231-232]. У той час, коли більшість істориків літератури вважають її яскравим представником, мало не зачинателем побутово-соціальної прози, історик, навпаки, говорить про її невідірваність від етнографічно-романтичної манери письма.

В аналізі рецепції постаті Марка Вовчка національним літературознавством М. Зеров чітко вказує на залежність формування літературного канону від культурно-соціальних практик українського середовища. І саме ці практики, чи їх відсутність у випадку Марка Вовчка, призводить, на його думку, до викривлення такого канону, коли одні постаті, часом менше талановиті, однак через сприятливі соціальні обставини здобувалися на широкий розголос і потрапляли у літературний канон. Натомість інші, більш талановиті, але в умовах несприятливих соціальних обставин, часто або залишалися поза ним, або здобувалися лише на місце письменника другого ряду. Для прикладу М. Зеров наводить творчість А. Свидницького, якого вважає справжнім зачинателем соціологічної прози в українській літературі.

### **5.8.1.        Анатоль Свидницький:        перший        прозаїк-реаліст.**

Літературознавчу розвідку про А. Свидницького М. Зеров розпочинає словами: «Ніхто [...] не вражає нас так гострою невідповідністю великої природної обдарованості та злочасної літературної долі» [182; 85]. Точкою відліку аналізу художньої творчості А. Свидницького вчений обирає досі нехарактерний для його наукового методу підхід – зіставлення авторського темпераменту та

соціальних обставин. У полі зору вченого порівняння творчої долі трьох письменників однієї формації, що належали до одного соціального класу «інтелігентних пролетарів», за визначенням С. Єфремова, – А. Свидницького, І. Нечуя-Левицького та Панаса Мирного. Цікаво, що М. Зеров зіставляє психологічний темперамент письменників, стверджуючи, що психотип у його реакціях на соціальні обставини стає поштовхом не лише художньої творчості, а й літературної долі. Перед тогочасним українським «інтелігентним пролетарем» лежало два шляхи, які дуже часто залежали від матеріального стану – спокійне, тихе життя на державній службі, або ж безнастанне кидання з боку в бік, від діла до діла у пошуках щоденного хліба. За такого погляду «[...] можна розглядати життєву долю, скажемо, Нечуя і Свидницького – як дві з одного пункту і в одній площині, але в розбіжних напрямках проведені лінії» [182; 88].

Це, доволі очевидне на перший погляд, твердження у літературознавчій концепції М. Зерова розростається у порівняння та протистояння двох відмінних моделей реалізму, що одночасно зароджувалися в українській літературі. Джерелом його характеру були психотипи самих письменників: консервативний І. Нечуя-Левицького та Панаса Мирного, і радикальний – А. Свидницького. Одна модель реалізму формується і виростає в межах застарілої естетичної парадигми, де надалі панувала етнографічна тенденція зі схильністю до широкого епічного опису, не позначеного пошуками відповідної форми, а художня манера презентації світу наближена до тогочасної російської критики. Натомість інша знаходила своє натхнення в ідеях нового часу, чутливості до сучасності, відкритості до індивідуальних новаторських пошуків [182; 96-98], що зближувала її з аналогічними тенденціями західноєвропейської естетики, зокрема з творчістю Е. Золя.

Центральним об'єктом дослідження виступає твір А. Свидницького «Люборацькі», в основі якого денационалізація українського середнього класу, зокрема духівництва. Значним плюсом цього твору М. Зеров вважає досконале

володіння письменником матеріалом та розуміння тих культурно-історичних процесів, що відбувалися у цьому середовищі, вміння «живо і правдиво відтворювати зміну форм життя» [182; 96], вміння типізувати, не сходячи на ґрунт публіцистики, що є ознакою якісного реалізму. Така настанова художньої практики дає М. Зерову підстави назвати А. Свидницького піонером мистецького реалізму в українській літературі у той час, коли ще так безроздільно панувала історико-етнографічна школа Марка Вовчка та П. Куліша [182; 99].

Порівнюючи «Люборацьких» А. Свидницького зі «Старосвітськими батюшками та матушками» І. Нечуя-Левицького, М. Зеров надає перевагу першому творіві, зазначаючи при цьому, що в І. Нечуя-Левицького, по-перше, майже відсутні національні моменти, а по-друге, дуже мало психологічної характеристики героїв. Що більше, форма, переповнена незначними описовими деталями, перетворює твір І. Нечуя-Левицького на «ряд етнографічних нарисів». Як остаточний присуд звучать слова історика літератури про те, що: В «Люборацьких» ми знаходимо таку чіткість у ставленні завдань, таку прямоту вислову, якої не дають пізніші реалісти, звикши з наказу традиції вводити широкі екскурси етнографічні [...] народно-поетичного стилю» [182; 100].

У вже згадуваній передмові А. Шамрая до «Вибраних творів» М. Коцюбинського основною характеристикою першого періоду нової української літератури автор називає орієнтацію на розмовний склад усної народної новели, що ведеться від першої особи, з її емоційністю і фразеологічною різноманітністю. Натомість, починаючи з І. Нечуя-Левицького, згідно з такими новими завданнями, що насувала художня творчість, на перше місце виходить сухувата, економна, без зайвих формальних пошуків манера описування. Основною її ознакою було не що писати, а як писати [450; XV-XVI]. Своєю чергою, М. Зеров вказує, що письмо А. Свидницького перебуває наче б поміж двома цими формами української прози, є еволюційним містком у



зміні літературних форм, і коли б умови для письменника склалися кращим чином, то не факт, що його творчість не мала б впливу на подальший розвиток української літератури.

Властиво трагічність соціально-культурних обставин, на думку М. Зерова, є ключем до глибинного розуміння не лише творчості А. Свидницького, а й «неприроднього» розвитку літературних форм в історії української літератури – їхньої консервативності, відсталості, частковості, усталення в літературній традиції слабших зразків. Саме тому варіант реалізму І. Нечуя-Левицького та Панаса Мирного утверджується в українській літературі через те, що як письменники вони виступили хронологічно пізніше від А. Свидницького, за більш сприятливих обставин. Аналізуючи останні прозові твори автора «Люборацьких», М. Зеров наголошує, що за своїми художніми характеристиками вони значно вирізняються на тлі одноманітності тогочасних «селописців», роблять письменника помітним явищем літературного життя 60-х рр. XIX ст. [182; 358]. Проте їхня пізніша публікація працює проти автора, робить із нього явище минулого, засвідчує ті процеси, що вже відійшли.

Особлива трагедія А. Свидницького у тому, пише М. Зеров, що він змушений публікуватися в єдиному на той час часописі для українців – «Основі», який і мовою, і поглядами був для нього чужим. «Людина, що найгарячіше обстоювала літературне право української людності, мусила погоджуватися на російське самовисловлювання» [182; 359], – пише М. Зеров. Таким чином, аби бути почутим, автор «Люборацьких» був змушений підлаштовуватися під чужу ідентичність, штучно допасовуючи її до своєї власної. Талановитий письменник, позбавлений власного голосу, стає знаком усього літературного процесу того часу.

**5.8.2. Яків Щоголів: перший поет-лірик.** Так само у руслі стильових змін й переакцентуації літературного канону розглядає М. Зеров й художню спадщину поета Я. Щоголіва та прозаїка Марка Черемшини. Обидві постаті цікавлять ученого як новатори жанрової та мовної системи української літератури, і водночас як постаті, недооцінені офіційним літературним каноном. Стан із рецепцією Я. Щоголіва вчений окреслює як такий, що «широко репрезентований по хрестоматіях, але мало пізнаний» [182; 294]. Цікавим виглядає і той факт, що лише від 1919 до 1926 р. до постаті Я. Щоголіва звернувся з десятків українських літературознавців. О. Дорошкевич визначає його як «локалізованого співця Слобожанщини» й «ідеолога дрібно-міщанської обивательщини» [148; 70]<sup>191</sup>.

Безумовно, що цей інтерес здебільшого був зумовлений столітніми роковинами від дня народження письменника, однак вважати лише це єдиною підставою було б надто поверхово. Питання мало б звучати інакше: що змінилося у ситуації українського літературознавства, для якого творчість Я. Щоголіва почала становити певну художньо-історичну цінність? Адже, як влучно зазначив В. Поліщук, про Я. Щоголіва написано значно більше, ніж написав сам поет за життя, і писали про нього літературознавці першої величини [347; 67-70].

Доля Я. Щоголіва в історії української літератури нагадує, згідно з М. Зеровим, багато в чому шлях А. Свидницького – великі перерви у писанні, значне запізнення друку, неприхильна критика, загальні несприятливі соціокультурні обставини тощо. Окрім того, непопулярності поета сприяв і його психотип, налаштований на консерватизм, замкнутість, обережність щодо сприйняття будь-яких новацій, у тім числі й «просвітительства» на кшталт Кулішевого, схильність до моралізаторства. Водночас, на думку вченого, Я. Щоголів своєю автобіографією та стилем письма демонструє появу нового типу поета-обсерватора, який яскраво і тонко відчуває, однак саме писання, як

<sup>191</sup> Цікаво, що вже на наступних сторінках О. Дорошкевич називає Я. Щоголіва 'загадковою постаттю української літератури' [148; 72].

творчий акт, не є для нього важливим. Відтак, доволі символічно виглядає поява першої збірки поезій автора у день його похорону [182; 298-299]. М. Зеров не заперечує, що, повністю сформувавшись під впливом почасти російської поезії пізнього класицизму, а здебільшого під впливом українських романтиків київського кола, Я. Щоголів хоч і з'являється в українській літературі як поет із власним обличчям, однак його світогляд залишається незмінним до останніх днів творчості, що ставить письменника в один ряд із письменниками «куткового патріотизму» доби Г. Квітки-Основ'яненка.

Водночас, як тонкий аналітик, М. Зеров підмічає й ті сторони Я. Щоголіва, що вислизнули з уваги багатьох інших дослідників. Не заперечуючи його сталості щодо образно-настроєвої основи, він наголошує на постійній еволюції поета з погляду вдосконалення поетичної форми. Постійний рух – від блискуче стилізованих народно-поетичних форм до класичного чотиростопового ямба, від «русько-малоросійського жаргону» до виробленої української мови, розширення лексики, мотивів (один із перших в українській поезії, хто змальовує місто в позитивному ключі), від змалювання згасання козацької психології народу до народження філософії гречкосіїв, і найголовніше – перші приклади яскравої інтимної лірики, місцями насиченої філософськими образами, позбавленої «барвистих ефектів чистого лірика».

Порівнюючи творчість Я. Щоголіва з творчістю його ровесника С. Руданського, що також претендував на «звання лірика», вчений все ж таки надає перевагу першому, хоч і лірикові «холодному», схильному до епічності, проте із значно вищою культурою вірша. Для М. Зерова творчість поета є свідченням переходу української поезії на новий, вищий щабель, на якому усвідомлення художнього слова відбувалося не залежно від його соціального змісту, декларативності, можна сказати – «соціальної сили», а від його естетичної цінності, художньої образності, нових форм поетичного висловлювання. Статтю про творчість Я. Щоголіва М. Зеров написав спеціально до нового видання віршів поета, яке він сам же й уклав. Поетична збірка вийшла друком 1926 р. У рецензії на неї П. Филипович, багато у чому

погоджуючись зі вченим, наголошує також на доречності більш широкого формального аналізу поезій Я. Щоголіва, хоча рецензент розуміє неможливість такого аналізу у формі передмови до художньої книжки [410; 104-105]. Рецензент також наголошує на усвідомленні поетом передчасності своєї творчості в українській літературі, а звідси й незрозумілість та несприйняття сучасниками.

Зрештою, цей факт лежить і в основі передмови М. Зерова, у метафорі «непривітаного співця». Однак, важливим і спільним для обох дослідників є відхід поета від формального поетичного канону Т. Шевченка, спроба виходу з кола наслідувальної традиції, яка охопила українську поезію після смерті автора «Кобзаря» і тривала понад чверть століття<sup>192</sup>. «Несучасність» Я. Щоголіва, про яку писали чи не всі дослідники, для літературознавців неокласичного дискурсу перетворюється у «передчасність». Що більше, окреслення його творчості як «холодного ліризму епіка» зближує поета з поетичними концепціями самих неокласиків. Або ж, як наважився припустити Я. Поліщук, симпатії літературознавців 1920-х рр. до творчості Я. Щоголіва були викликані передмодерними тенденціями, вияви яких вони побачили у його поетичній практиці з естетичними настановами класицизму, а саме – у розумінні важливості художньої форми в літературі [348; 144]. З такого огляду, парадоксальність постаті Я. Щоголіва в українському літературному процесі не могла не привернути уваги дослідників 20-х рр. ХХ ст. Поет, що за своїм соціотипом був цілковито архаїчним, далеким від культурно-мистецького життя, завдяки своєму внутрішньому естетичному чуттю та поетичному таланту опинився у лавах реформаторів національної поетичної традиції після Т. Шевченка.

Цікаво, що творчість Я. Щоголіва М. Зеров ставить практично в один ряд із формально-стилістичними пошуками П. Куліша, вказуючи при тому на його

<sup>192</sup> В. Поліщук також зазначає, що майже всі дослідники Я. Щоголіва вказували на «загалом успішність» його намагань зламати канон постшевченківського епігонства в українській поезії [347; 68-69].

бажання відійти від «шевченківського буйства у підкреслену пристойність, в педантичну прибраність своєї елегійної поезії», й використовуючи вислів М. Петрова, «прорубав вікно українській пісні в «интеллигентные покои» [339; 432]. Тому М. Зеров відносить творчість Я. Щоголіва до лінії «високої літератури» з такими характерними для неї пошуками вироблених літературних «книжних форм» [182; 293], що закрюювала цілком нову літературну традицію.

**5.8.3. Марко Черемшина: новатор ліричної прози.** Увага М. Зерова до постатей Я. Щоголіва та представників покутської трійці, особливо Марка Черемшини, про якого він зокрема пише: «[...] місце їх (згадуючи поруч Леся Мартовича – *Л. Д.-Б.*) в українськiм письменствi велике і вони справді можуть «загнати в кут» багатьох сучасних їм надніпрянських літератів» [182; 403] зводиться не лише до бажання прояснити, зрозуміти недооцінених письменників, але до цілісного аналізу еволюції поетичної та прозової систем нової української літератури в їхньому тісному зв'язку із загальними соціокультурними змінами, що спричинили розміщення цих талановитих письменників у площині «другого ряду». Творчість Я. Щоголіва вчений розглядає на тлі еволюційних змін поетичної системи середини XIX ст., а творчість Марка Черемшини – на основі загальних тенденцій галицької прози зламу XIX-XX ст., причому останню аналізує у широкому контексті загальноукраїнської прози.

Аналізуючи стан усієї галицької прози зламу XIX-XX ст., вчений наголошує на двох основних школах – І. Франка та В. Стефаника. Натомість прозову творчість Марка Черемшини через її психологізм, імпресіоністичну техніку, позбавлену ефектів, та сувору простоту викладу, що потребує викристалізованих форм, виводить у цілком іншу, модерну площину [182; 418]. М. Зеров вказує на формальне та стилістичне новаторство письменника. Технічно дослідження творчості Марка Черемшини М. Зеров вибудовує як полеміку з працею Л. Білецького «Марко Черемшина (1874-1927), огляд критичної літератури», що ввібрала в себе також і загальні погляди тодішнього

українського літературознавства на цю постать. Основні тези статті Л. Білецького: 1) Марко Черемшина належить до школи В. Стефаника; 2) стиль Марка Черемшини і В. Стефаника подібний; 3) уся покутська трійця характеризується спільною ідейно-стилістичною та формальною основою [42; 3-4]. На думку М. Зерова, такі погляди не є цілком відповідними, а природа їхньої хибності полягає у тому, що сам автор довгий час був мало знаний правобережному читачеві і, такі судження у літературознавців уклалися порівняно недавно.

Ще одна причина недооцінення майстра полягає у тому, твердить учений, що найбільших вершин проза Марка Черемшини сягає наприкінці його творчого шляху, у тих творах, які ще або не дійшли до українського читача, або взагалі не були досі опубліковані. Розглядаючи творчість Марка Черемшини у зв'язку із загальною діяльністю покутської трійці, М. Зеров вказує на певну особність цієї групи у тогочасній галицькій прозі. Перша гіпотеза, яку висуває дослідник, полягає у тому, що всі три письменники належали не стільки до школи В. Стефаника (М. Зеров радше воліє вживати вислів – «кола Стефаника»), скільки до школи І. Франка. Саме з неї вони виростають ідейно та художньо. Це так зване друге покоління «хлопських письменників», які, на зразок свого метра, не ідеалізували галицького села, а шукали в ньому гострих соціальних і культурних контрастів [182; 417]. Для більш виразної характеристики ідейно-сюжетної основи творчості письменників покутської трійці М. Зеров дослівно наводить слова І. Франка про те, що: «Молоді письменники не спинялися ні перед якою драстичністю, перед зіпсуттям і неморальністю, а декому здавалося, що вони навіть залюбки малювали ті темні патологічні сторони життя»[427; 79].

Однак уже сам І. Франко відчував, зазначає М. Зеров, що дещо змінилося у манері письма цієї нової генерації. На відміну від представників старшого покоління, які переважно були епіками, схильними до створення широких картин, де яскраво було відчутно руку автора, молодше покоління висуває не перший план психологію героя, «його душу». На зміну епічному письму

приходять психологізм та імпресіоністична техніка з ухилом у більшу музичність, ритмічність. Причому ці риси нового письма, на думку вченого, характерні для всіх трьох представників покутської трійці, а не лише для одного В. Стефаніка.

Для М. Зерова залишається відкритим питання, хто на кого впливав на ранніх етапах творчості: В. Стефанік на Марка Черемшину чи навпаки? Вчений вважає, що однозначність погляду на впливи В. Стефаніка склалося на підставі того, що на початках його талант проступав яскравіше, ніж його побратима. Натомість із часом Марко Черемшина розкривається як не менш потужний та оригінальний автор. Уважно вивчаючи творчість письменників «Покутської трійці», учений приходить до висновку, що коли на початку шляху вони ще були близькі один одному за своїм способом письма, трактуванням тем та художніх настроїв, то у подальшому сильно розходяться, почасти навіть контрастують, і вже тепер В. Стефаніка аж ніяк не можна визнати ключовою фігурою групи [182; 420].

Таким чином, М. Зеров приходить до першого головного висновку свого дослідження про Марка Черемшину: «Покутська трійця» через подібність початку творчого шляху може справляти враження єдиної школи, однак, насправді, такою не є. Формально-стилістичний аналіз дозволяє вченому цілком розвести всі три постаті: В. Стефанік продовжує працювати у площині короткої новели, доводить її до досконалості, через особливо вироблений діалог та монолог його тексти наближаються до драми. Також у жанрових рамках новели продовжує працювати й Лесь Мартович, насичуючи її іронією та тонким психологізмом.

Марко Черемшина обирає інший шлях – вдосконалення імпресіоністичної техніки. У роботі над художнім матеріалом письменник досягає специфічного літописного тону, прекрасно відтіненого діалогами та ліричними вставками, не впадаючи ні в драматизм, так притаманний для стефаніківської манери письма, ні в надмірний ригоризм. І тут М. Зеров заперечує наступну тезу літературної критики про стильову спільність В. Стефаніка та Марка Черемшини. На

переконав дослідника, Марко Черемшина далеко більший естет та декоратор, ніж суворий, «суто архітектурний» В. Стефаник. Однією з провідних рис стилю Марка Черемшини виступає зумисне шукання і накладання місцевого колориту на художній текст [182; 426].

Із цієї другої тези виростає й третя – заперечення М. Зерова про спільну ідейно-стилістичну та формальну основу творчості всіх представників «Покутської трійці». М. Зеров звертає увагу на новаторство ідейно-естетичної складової авторського письма, в основі якого свідоме роздвоєння природи письменника. Дослідник не випадково наводить самохарактеристику Марка Черемшини як, з одного боку «скептика у філософії», «ентузіаста до краси», а з другого – «пустого й зіпсованого мужика всередині», відтак, підсумовує М. Зеров, це «[...] характерний продукт мужицької країни. Півінтелігент з не вигладженими ще слідами мужицької психіки і вдачі» [182; 431]. Свідомість такого роздвоєння стає основою художнього обличчя письменника. Залюблений у життя, буквально у біологічну потенцію, письменник, водночас оголює його, відкидаючи культурні нашарування цивілізаційності, поступаючись місцем первинному Еросу. Герої Марка Черемшини, незважаючи на свою трагічну долю, напрочуд красиві, оскільки презентують собою красу самого життя. Голос життя постійно кличе їх за собою, веде наче античний фатум, сміється у вічі смерті, передчуваючи нове народження і нові шлюби: «Найголовніше, проте, об'явлення цієї сліпої сили життя, – пише вчений, – є елементарний і раз у раз переможний Ерос» [182; 433]. Як підсумок такої концепції життя у художньому світі Марка Черемшини виступає ідея своєрідного гедонізму, життєвої насолоди, що її досі не знала не лише галицька проза, а й уся українська література нового часу.

Ця ідея знаходить у творчості Марка Черемшини і власне мовно-формальне втілення. На відміну від багатьох своїх сучасників, що використовували народну мову для підкреслення «природності», «справжності» своїх героїв, письменник звертається до діалекту заради нього самого, його естетичної вимовності. Авторська техніка, художня мова не так виростають з



народного ґрунту, як радше проростають крізь нього. Ніколи спеціально не займаючись етнографією, наголошує М. Зеров, письменник тонко відчуває естетику народного духу, що на рівні письма проявляється у його дарі ліричного квітування, яке сам дослідник прочитує як ознаку літературного модернізму [182; 435].

Таким чином мова художнього матеріалу, що її інші письменники використовують задля певної технічної потреби, у Марка Черемшини перетворюється у повнозначну естетичну складову художнього твору. Автор майже впритул підходить до модерної ідеї естетизації художнього письма. Народна пісня породжує характерний для нього прозовий ритм, майже музичну рецитацію, в якій часто затирається межа поміж народною творчістю та індивідуальним винаходом поета. Свого часу, згадує М. Зеров, І. Франко порадив молодому Маркові Черемшині відмовитися від писань поезій в прозі й більше зосередитися на виробленні «книжного стилю». Письменник прийняв це зауваження лише наполовину. Він справді перейшов від написання поезій до прози, однак від ліризму свого не відмовився, залучивши ліричні рецитації до кульмінаційних моментів своїх оповідань, надаючи їм через це високої художньої майстерності та оригінальності.

Відтак, М. Зеров руйнує усталений погляд на творчість Марка Черемшини, виводить його з тіні усталеної традиції, робить із нього письменника вже цілком нової школи і техніки. У його творчості М. Зеров вбачає не оновлення усталеної традиції реалістичного письма, не продовження регіональних тенденцій, а ставить її на рівні з найновішими пошуками європейської літератури, в яких він віднаходить своє місце й водночас зберігає самобутнє національне обличчя. У концепції історії української літератури М. Зерова основоположник традиції ліричної прози Марко Черемшина стоїть поруч новатора ліричної поезії Я. Щоголіва. Ці два письменники є для вченого постатями, що презентують своєю творчістю можливість іншого шляху національної літератури, вчасного й суголосного із загальноєвропейськими тенденціями. Вони входять у національний канон як приклад модерної традиції.

## Висновки до розділу 5:

Перечитування та ревізія літературного канону є важливою складовою модернізаційних практик неокласичного дискурсу українського літературознавства. Найбільша заслуга у цьому М. Зерова. Адаптація формального підходу в укладанні історії літератури приводить ученого не лише до пропозиції іншої періодизації та класифікації історичного матеріалу, а й перекодування національної культурної традиції через зміну наголосів у тканині літературного канону. В основі запропонованого М. Зеровим літературного канону лежать тексти, місце яких учений визначає згідно з їхньою естетичною оцінкою, стильовою належністю та жанровим новаторством.

Такий підхід до укладання історичного матеріалу пояснює специфічну інтерпретацію творчості І. Котляревського у загальному контексті еволюції української літератури. Основною заслугою цієї постаті, що вмотивовує її появу у літературному каноні М. Зерова, є створення письменником прецеденту художніх практик, базованих на новій українській мові. Найбільшою проблемою, що не дозволяє вченому назвати І. Котляревського основоположником нової української літератури, є відсутність у нього свідомого цілеспрямованого бажання стати саме українським автором, вийти з тіні «великої» російської традиції, створити власний оригінальний варіант іншої національної літератури. Таким письменником у літературному каноні М. Зерова виступає Г. Квітка-Основ'яненко. У науковому доробку вченого оцінка письменника проходить довгу і складну еволюцію – від героя «сентиментального роману» до засновника національної прози. Аналізуючи численні літературознавчі дискусії щодо першості І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка в українському літературному каноні, М. Зеров приходить до висновку, що останній є рівним із І. Котляревським, але в усвідомленні власної культурної місії переважає автора «Енеїди». Окрім того,

Г. Квітка-Основ'яненко як основоположник нової української прози, впроваджує в українську літературу нову стильову систему сентименталізму.

Як протистояння двох культурних моделей – «демократичної» та «аристократичної» розглядає М. Зеров творчість Т. Шевченка та П. Куліша. Погляди П. Куліша виявляються співзвучними для представників неокласичного культурного дискурсу. Зокрема, значну увагу привертають тези письменника про необхідність відновлення староукраїнської книжної мови як мови національної української еліти, що дало б можливість прокласти місток між попередньою та новою культурною традицією української літератури.

Свій літературний канон М. Зеров схильний вибудовувати на стратегії зіставлення бінарних культурних постатей, інколи протилежних, інколи, навпаки, суголосних. Такими бінарними парами нової української літератури є для нього І. Котляревський – Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко – П. Куліш, І. Франко – Леся Українка, Я. Щоголів – Марко Черемшина. Неокласики відкидають погляд традиційного народницького літературознавства на І. Франка як «мужицького письменника», «головного ідеолога реалізму», натомість пропонують цілковито інший погляд на його творчість, як на першого модерніста в українській літературі. Вони розглядають автора «Мойсея» як приклад культурного конфлікту між традиційним та модерним культурними світоглядами. Натомість вершинною постаттю модерного літературного канону неокласичного дискурсу українського літературознавства для неокласиків виступає творчість Лесі Українки, що переступає межі національної культури, стаючи в один ряд із класиками загальносвітового масштабу. Для М. Зерова, П. Филиповича, М. Рильського погляди письменниці є втіленням світогляду культурницького модернізму на національному ґрунті.

Ще однією важливою стратегією формування літературного канону неокласиками, зокрема М. Зерова, є переоцінка усталених авторитетів. У центрі уваги науковця опиняється недооцінена творчість першого автора історичної прози О. Стороженка, реаліста, тонкого психолога А. Свидницького, першого ліричного поета Я. Щоголіва та першого ліричного прозаїка Марка Черемшини.

Детально аналізуючи згаданих письменників, часто у зіставленні з «усталеними авторитетами», М. Зеров показує важливість і самобутність їхньої творчості в історії української літератури. Натомість творчість Марка Вовчка, навпаки, пропонує вилучити з канону як незаслужено піднесена суб'єктивною літературною критикою.

Загалом літературний канон неокласиків і, передовсім, М. Зерова пропонує запровадити цілком іншу літературну традицію, базовану на ідеології національної культурної еліти, універсальних цінностях та представлену художніми текстами високої естетичної якості.

## ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Ідея літературознавства як інтелектуальної практики у культурній парадигмі певної епохи розкриває його двояку природу в стосунках із самою культурою: з одного боку, досліджувати / говорити про неї, а з другого – воно саме перетворюється у культурний текст, через який промовляє епоха. Літературознавство як наука, що досліджує й пояснює презентацію культурної ідеології суспільства засобом інтерпретації художнього тексту, мимоволі втягується у складний процес соціокультурних взаєморепретацій, що експлікує ті чи ті світоглядні ідеї, мистецькі практики, формує естетичні пропозиції та власну мову теоретизування, і, головне, рефлексує на поточний історичний момент. Тобто, з одного боку, художній текст, із яким працює дослідник, є наслідком культурної свідомості соціуму, а з другого – запропонована інтерпретація створює культурний дискурс, який впливає на появу нових текстів цієї свідомості. Наповнення інтелектуальних практик літературознавства відбувається через зв'язок літератури з культурним світоглядом середовища, в якому вона функціонує.

Погляд із культурологічної перспективи на літературознавчі студії дає відповідь на питання про зміст і природу функціонування явища українського неокласицизму 20-х рр. ХХ ст., що вже понад півстоліття було предметом літературознавчих дискусій в Україні. Зокрема, виявляє той факт, що український неокласицизм є частиною загальноєвропейського культурного дискурсу, заснованого на черговій актуалізації класичної традиції європейським модернізмом. Цей дискурс виникає внаслідок історико-соціальних потрясінь Першої світової війни і презентований цінностями інтелектуальної спільноти. Особливість неокласичного дискурсу у тому, що він виникає у контексті трансформації традиційного культурного світогляду у модерний, що надає йому лімінального характеру. Його завдання як полягало у ревізії національної культурної традиції, і, водночас, вилучення з неї кращих зразків задля збереження їх у наступних модернізаційних процесах національних культур.

Українське літературознавство не було винятком. Процеси, конфлікти, завдання і виклики, що супроводжували його еволюцію, суголосні із аналогічними у західноєвропейській науці того часу. Становлення дисципліни як окремої наукової галузі у парадигмі української гуманітарної науки, є частиною загального процесу культурної модернізації другої половини XIX – першої половини XX ст. Цей процес відбувався суголосно з модернізаційним практиками європейського суспільства, зміни традиційного світогляду, заснованого на ідеї спадковості й культивування попередньої традиції, у модерний, базований на інноваційності, раціональному мисленні й критичній ревізії попередньої традиції. У літературознавстві означені культурні світогляди закріплювалися за традиціоналістською і модерною культурними парадигмами. Обидві парадигми довгий час співіснують паралельно, до моменту появи радянського літературознавства основаного на теорії марксизму.

Перші соціокультурні практики українського літературознавства (збирання фольклору, заснування наукових гуртків і товариств, просвітительська діяльність, поява перших альманахів, комеморація) фіксуємо, починаючи із середини XIX ст. У їхній основі лежать цінності традиційного суспільства, а їхньою метою є витворення спільного культурного простору українського народу, об'єднаного єдиною історичною традицією. Генеза традиціоналістської парадигми українського літературознавства цілком збігається із соціокультурними процесами становлення національної держави і проходить у три етапи: науковий/академічний, культурний, політичний.

Становлення українського наукового літературознавства відносимо до кінця XIX ст. Характерним для дисципліни цього періоду є тісний зв'язок із історією й філософсько-позитивістський підхід до вивчення літературних явищ, спрямований на систематизацію та опис наукового матеріалу. Через це схильні визначати історичну традицію як основу традиціоналістського наукового дискурсу. Особливістю інтелектуальних практик традиціоналістського літературознавства є спроба виокремлення національного нарративу, об'єкта і

предмета літературних студій з офіційного імперського наукового дискурсу. Українські науковці (О. Огоновський, І. Франко, М. Грушевський, С. Єфремов) вступають у боротьбу за «слов'янську спадщину», наслідком якої стає долучення до національної історичної традиції літератури Київської держави та цілковите переформатування історико-культурного наративу. Українська літературна історіографія, використовуючи типово літературознавчі прийоми, як, наприклад, періодизація, класифікація, літературний канон – стає ваговою складовою націотворчого проекту.

Точкою появи офіційного українського літературознавства вважаємо праці М. Дашкевича «Отзыв о сочинении г. Петрова 'Очерки из истории украинской литературы XIX столетия'» (1885) та О. Огоновського «Історія літератури руської» (1889). Перша наукова студія виникає у парадигмі російського літературознавства, як певний контрдискурс щодо офіційних поглядів на історію та літературну традицію української літератури. Натомість другу працю розглядаємо, як появу альтернативного дискурсу, що вже не рефлексує на російську літературно-історичну матрицю, в якому розгляд історії української літератури відбувається незалежно від історії російської літератури.

На сьогодні важко переоцінити роль українського традиціоналістського літературознавства. Саме воно започатковує складні процеси модернізації національної культури, літератури, мистецтва й, загалом, усієї української спільноти. У часи бездержавності, культурної безправності, представники традиціоналістського літературознавства взяли на себе роль речників українського народу, створили феномен «українського автора»: поета, прозаїка, драматурга, перекладача, вченого, працювали над створенням історії літератури, майбутнє якої у той час було доволі невизначеним. Внаслідок залучення тогочасних літературознавчих методів до інтелектуальних практик, учені традиціоналістського дискурсу літературознавства створили прецедент національної наукової дисципліни при максимально обмежених ресурсах.

Появу українського модерного літературознавства пов'язуємо з двома чільними постатями – Івана Франка і Володимира Перетца. Наукові погляди та

інтелектуальні практики обох науковців сприяють переходу від традиціоналістської до модерної наукової парадигми. Так, І. Франко дає обґрунтування принципів та методу літературної наукової критики, розводить її з історією літератури. Натомість В. Перетц реформує літературознавчий метод наукових студій суголосно з тими процесам, що відбувалися у західній філологічній науці, здійснює перехід від філософсько-позитивістичного до формотворчого підходу у методології наукової дисципліни.

Перехід українського літературознавства від традиційної до модерної парадигми на своїх початках був доволі складним і ресурсно обмеженим. З проголошенням першої української незалежності такий стан речей кардинально змінюється. Українське літературознавство стає центральним дискурсом державної науки, розширюються його академічні та інституційні можливості. Цей період для традиціоналістського й модерного літературознавства проходить у спільній праці над витворенням символічного простору національної культури нової держави.

Перед українським літературознавством на той час постають два виклики: зовнішній – створення наративу державної культури/літератури, розбудови власних наукових інституцій; та внутрішній – пошуки нового дослідницького методу задля презентації модерної культурної свідомості. У науковій площині відбувається перехід від теорії і практики на філософсько-позитивістській основі (практики систематизації знань) до естетико-формальної науки (практики встановлення закономірностей) на основі ідеї форми. Зміна методологічних засад засвідчила продовження формування модерного дискурсу українського літературознавства. Однак, через несприятливі для наукової дисципліни культурні та політичні процеси його остаточного утвердження у національній філологічній науковій парадигмі на той час так і не відбулося.

Водночас появі українського модерного літературознавства сприяло кілька факторів, серед них поява першого покоління фахових літературознавців. Це було покоління, переважно істориків літератури, що здобуло фахову освіту у перших українських університетах, з доступом до дослідницького матеріалу,



знанням іноземних мов, вільного обміну науковим досвідом із західними науковцями. Більшість із них, були вихідцями методологічного семінару В. Перетца. Серед багатьох об'єднавчих факторів цього покоління спільність системи цінностей, зорієнтованість на оновлення національної філологічної науки, модерний світогляд.

Українське літературознавство того часу активно залучене у процеси моделювання нової культури суспільства. Перший крок у цьому напрямку – поява неокласичного дискурсу, належного вже до модерного типу культурної свідомості. Його ідейно-естетичні джерела у культурі українського бароко, звідки він запозичує естетичний ідеал, переконання у самостійному значенні естетичних цінностей й елементи політично-національної ідеології, а також цінність освіти. Український неокласицизм засвоює художню свідомість класицизму, його естетико-інтелектуальні практики, належність до сфери культури державної еліти. Ще одним його джерелом можемо вважати європейський модернізм, в основі якого філософія індивідуалізму та естетичний підхід до явищ культури.

В українській науковій парадигмі неокласичний дискурс закріплюється за інтелектуальними практиками неокласиків 1920-х рр. (М. Зерова, П. Филиповича, В. Петрова, О. Бургардта, М. Драй-Хмари, М. Рильського), а також науковців, які стояли на близьких до них ідейно-естетичних позиціях (Б. Якубського, Б. Навроцького, А. Ніковського, В. Державина, М. Могилянського та ін.). Український неокласицизм 20-х рр. ХХ ст. означає себе як культурницька теорія, спрямована на створення високої культури шляхом поєднання національної традиції та європейської класики.

В основі ідеології модерного дискурсу українського літературознавства – зміна рецепції літератури, зокрема відмова від утилітарної функції на користь естетичної. Звідси й зміна методу наукових студій, в основі яких тепер естетичний підхід до оцінювання літературних явищ, і водночас зміщення дослідницької уваги з проблеми автора і змісту до проблеми форми і тексту. Культурна ідеологія неокласичного дискурсу українського модерного

літературознавства була передусім спрямована на перетворення периферійної культурної самосвідомості українців у центральну щодо самих себе, через розрив із попередньою етнографічною традицією. Таке перетворення неокласики здійснюють за допомогою критики національного регіоналізму, культурної провінційності, наслідків вторинної модернізації, яка у своїх діях керувалася не стільки внутрішніми потребами, скільки зовнішніми викликами. Центральним концептом такої критики виступала ідея освіти / «освіченості», що часто зводилася до засвоєння найкращих зразків світової літератури, вироблення модерних форм художньої мови, тематичного та методологічного оновлення наукових студій.

В основі теоретичних поглядів учених-неокласиків лежить поняття «класики», що актуалізується в європейській культурі у зв'язку з кризовими тенденціями після Французької революції й набуває позачасових характеристик. Неокласицизм початку ХХ ст. як явище, приналежне до естетичної свідомості модернізму, вбачав своє завдання у модернізації європейського суспільства через ідентифікацію й модернізацію національної класики. Такий підхід був пов'язаний із трактуванням національної культури як елемента загальноєвропейської культурної традиції. Спільним культурним джерелом мала виступити класична спадщина. Звернення до спільної європейської класики дозволяє окремим національним літературам уникнути культурної «вторинності», «провінціалізму».

У 20-ті рр. ХХ ст. в українському літературознавстві існує три рецепції поняття «класики»: 1) культурно-історична, як сукупність письменників так званого класичного, греко-римського циклу, а згодом їхніх наслідувачів; 2) аксіологічна, в розумінні естетичної вартості та оцінки, означало зразкові, канонічні, загальноновизнані репрезентанти якого завгодно літературного стилю чи напряму; 3) у значенні письменників-класицистів, що їхні твори об'єктивно належать до класичного стилю чи то класицизму. Найбільшого поширення набула друга рецепція, згідно з якою класика набувала ідентифікаційної та інтеграційної функцій, ставала засобом національної самоідентифікації.

Трактування класики вченими неокласичного дискурсу набирає генеративних характеристик, коли з її допомогою вилущується все найкраще з національного мистецтва протягом усього часу існування, встановлюється його унікальність й водночас співзвучність із загальноєвропейським класичним мистецтвом і культурою.

В українському неокласичному дискурсі початку ХХ ст. поняття «класичного» було презентоване двома культурними вимірами: 1) мистецтвом українського бароко; 2) європейським класичним мистецтвом. Водночас, ще одним важливим аспектом функціонування поняття «класики» у теоретичних поглядах неокласиків було намагання подолати «провінціалізм» національної культури. Класика ставала як зразком, до якого підтягувалася національна література, так і засобом структурування національного мистецтва.

У своїх теоретичних студіях вчені неокласичного культурного дискурсу літературознавства також активно апелюють до поняття «форми». На той час трактування поняття «форми» у літературознавстві мало два напрями: 1) його джерела у концепції О. Потебні про зовнішню і внутрішню форму слова, становив основу теоретичних шукань російських формалістів; 2) базований на мистецтвознавчих поглядах Г. Вельфліна, філософських морфологічних концепціях Г. Зіммеля, О. Шпенглера, та літературознавчих підходах О. Вальцеля, де ідея форми була тісно пов'язана з ідеєю художнього стилю як вияву культурної свідомості епохи. На зламі ХІХ-ХХ ст. поняття «стилю» набуває філософського наповнення та ідеологічного обґрунтування, і як наслідок, історики культури й літератури, під впливом морфології культури, під поняттям «форми» часто мали на увазі саме стиль культурної доби.

В українському контексті поширення ідей морфології культури знаходимо, головню, у поглядах представників неокласичного дискурсу, які визначали себе як істориків літератур, а відтак (і не без впливу теоретичних поглядів на історію літератури В. Перетца) теоретичне осмислення й практичне застосування ідеї форми здійснювали у тісному зв'язку з поняттям «стилю епохи». Значний вплив на формування концепції форми і стилю у неокласиків здійснили

погляди німецького мистецтвознавця та літературознавця О. Вальцеля, який висунув тезу про існування універсальних методів, які можна застосовувати до вивчення всіх видів мистецтва, в основі яких студії форми. Вчений переносить формальні принципи періодизації історії мистецтва на історію літератури. Також неокласики приймають теорію прогресивного циклічного розвитку мистецтва Ф. Шміта, згідно з якою схема розвитку людської свідомості віддзеркалює схему розвитку мистецтв.

Важливо зазначити, що концепція стилю як культурної форми, запропонована українськими неокласиками, була принципово іншою, ніж ідея форми у російських формалістів. Для неокласиків, як і для більшості німецьких філологів того часу, художня форма виступає втіленням ідеї про культурну природу стилю. В українському літературознавстві того часу це, радше, було концепція перехідного характеру – від нової історії літератури до теорії літератури.

Аналізуючи шляхи появи формалістських поглядів в українському літературознавстві, доходимо висновку, що їхнє джерело доречно шукати у попередній філологічній школі, де ідея форми розглядалася на рівні художнього стилю і методу опрацювання художнього матеріалу. Українська філологічна школа до якої належали, як випускники «Філологічного семінару» В. Перетца, так і представники модерного українського літературознавства, трансформувалася у специфічно український варіант морфологізму, типологічно більше споріднений з німецьким морфологізмом, ніж із російським формалізмом. В українському літературознавстві він одержав назву морфологічної школи.

Про те, що такий підхід був близьким саме до морфологізму, свідчить типологічність розуміння зв'язків форми та змісту українськими літературознавцями з тогочасними мистецтвознавчими теоріями, розвинутими на ґрунті саме морфології культури (Й. Вінкельман, Г. Вельфлін). У контексті морфологізму літературний стиль розглядається, як вияв культурної свідомості епохи, що постає перед нами через систему відповідних жанрів та технічних

засобів. Згідно з цими теоріями, будь-який художній текст певного стилю складався з трьохчленної структури: ідеологія – жанр – форма (технічні засоби). Ідеологія виступала ідейно-естетичним підґрунтям певної культури. Саме вона активізувала / виробляла ті чи інші жанри, найбільш придатні для вираження її світогляду. Форми (технічні засоби) впливали на формування естетичної мови такої ідеології. Теоретичний аналіз тексту з морфологічного підходу – це аналіз жанрових форм, належних до тих чи тих стильових епох. Натомість історичний аналіз з морфологічного погляду – це вивчення зміни культурних ідеологій, що тягнуть за собою зміну / еволюцію жанрів та технічних засобів.

В Україні критика формалістського підходу у літературних студіях, як теоретичного напрямку та методу, відбувалася паралельно з аналогічною критикою в російському літературознавстві. Напади марксистської критики на російських формалістів у першій половині 20-х рр. ХХ ст. викликали гостре засудження формалістської теорії і в українській критиці та літературознавстві. Відгуком російських баталій довкола формалізму на українському ґрунті стала дискусія, що розгорнулася між прихильниками модерного та марксистського дискурсів. Парадоксально, але дискусії стосовно змісту і форми були доменом не академічного літературознавства, а журнальної критики. Тоді ж коли академічне літературознавство здебільшого було зосереджене на текстологічній та видавничій діяльності. Таким чином, аналіз поширення інтелектуальних практик модерного літературознавства виявляє таку особливість, як закріпленість його, головне, за літературно-критичним дискурсом тогочасних літературно-наукових журналів. Натомість традиційне літературознавство утверджується в площині академічних інституцій.

У літературній дискусії щодо питання «форми» і «змісту» 1922-1923 рр. представники неокласичного культурного дискурсу виступили із власною теоретичною платформою відмінною і від поглядів російських формалістів, і від поглядів їхніх опонентів – марксистських літературознавців. Така відмінність була продиктована трьома чинниками: 1) попередньою науковою

традицією; 2) шляхом приходу теорії форми на український ґрунт; 3) еволюцією рецепції ідей модернізму у середовищі українських літературознавців 20-х рр. ХХ ст. Стверджуючи важливість формального підходу у теоретичних студіях над художніми текстами, особливо поетичними, неокласики водночас не ігнорували категорії змісту. Форма і зміст були для них взаємозалежними, утворюючи нероздільне ціле літературного тексту. Ця позиція дає підстави говорити про поширення в українському літературознавстві 20-х рр. ХХ ст. дискурсу формалізму, але не дозволяє вести мову про наявність «чистої» формалістичної теорії.

Таким чином, дискурс теорії форми в українському літературознавстві складався, з одного боку, з культурно-естетичної критики літературних форм попередньої художньої практики, а з другого – погляду на художній твір, як формально-змістову естетичну цілісність, з акцентом на дослідження форми, як вияву стильової еволюції художніх жанрів. Український дискурс морфологізму, як синтез поглядів російської формальної й німецької морфологічної теорій, ставив перед собою не лише наукові, а й культурницькі цілі. Передовсім – це виявлення внутрішніх трансформацій в естетичному сприйнятті тогочасних українців, їхніх смаків, зміни у культурній свідомості.

Зміна культурної парадигми – від традиційної до модерної – викликала потребу переформатування національного літературного канону. Так, традиціоналістський дискурс літературознавства формує літературний канон через рефлексію на минуле, в його основі ідея формування національної ідентичності. Модерне ж літературознавство розбудовує літературний канон через рефлексію на сучасність, зосереджується передусім на текстах, що становлять або вершину певної національної культурної епохи, або таких, що були модерними / новаторськими у час своєї появи, формуючи культурну ідентичність. Неокласичний дискурс літературознавства багато працює саме у напрямі ревізії традиційного літературного канону. Центральною ознакою такого переосмислення є перехід від аналізу місця авторів у літературному

процесі до аналізу текстів, які вони розглядають як тексти культури, а також зв'язків психології творчості авторів із культурною ідеологією епохи.

Єдність понять «класики», «форми і стилю», «літературного канону» впливала і на дослідницький метод вчених неокласичного дискурсу, в основі якого принцип реставрації чи реконструкції. Застосування цього принципу дозволяє зберегти попередні культурні здобутки, певним чином модернізувавши їх (адаптувавши до нового часу) у перехідні моменти історико-соціальних потрясінь. У літературознавчих практиках принцип реставрації передбачає вивільнення тексту / автора від ідеологічного вписування їх в історично зумовлені наративи протягом часу його існування, увиразнення культурної й естетичної цінності.

Представники неокласичного дискурсу використовують метод реставрації та культурної реконструкції головню для переформатування попередньої культурної традиції. У підсумку, зазначені стратегії мали б, з одного боку, згенерувати феномен української класики, а з другого – запропонувати нові шляхи формального та естетичного оновлення української літератури. Звідси метод реставрації й реконструкції свого найширшого застосування віднаходить у способах формування літературного канону вченими неокласичного дискурсу.

Головні зміни дослідницького методу в літературній історіографії відбуваються щодо періодизації та класифікації матеріалу, наслідком яких стає зміна ідентичності канону. Пропонуємо виділяти дві лінії історичної періодизації літературного матеріалу: 1) континуальну: на ґрунті історичного підходу, еволюції національної свідомості та ідентичності, притаманну традиціоналістському літературознавству; 2) синхронну: на ґрунті естетичної еволюції жанрово-стильових форм, характерної для представників модерного / неокласичного літературознавства. Для історичного підходу важливими є явища історико-культурного та суспільно-політичного життя. Натомість для естетичного, формально-стильового, підходу важливі періоди з домінуванням стильових особливостей.

Центральною постаттю неокласичного дискурсу українського літературознавства вважаємо Миколу Зерова, який належить до першого покоління фахових літературознавців. Науковий світогляд ученого був сформований у стінах університету Св. Володимира, на лекціях В. Перетца й А. Лободи, під впливом культурницьких ідей «Української хати» та німецьких духовної й формально-філософської шкіл. У центрі уваги М. Зерова як історика літератури – чергування культурних епох та ідеологій, а художній стиль виступає формою культурного світогляду часу. З погляду М. Зерова як теоретика літератури, художня форма є виявом художнього мислення, а еволюція художніх стилів – це почергова зміна класичних і некласичних літературних форм. Такий підхід виявляє зв'язок літературно-критичних поглядів М. Зерова з морфологічними принципами конструювання історії мистецтва. Водночас такий метод дослідження історичного процесу тісно переплітається з історико-генетичним методом морфології культури, що вивчає динаміку культурних форм і конфігурацій в історичних вимірах часу.

Новаторство теоретичних студій М. Зерова у галузі історії літератури полягало у переформатуванні наукової парадигми дослідження історії літератури згідно з тогочасними підходами до історії мистецтва. Спираючись на ідею циклічності історичного розвитку, М. Зеров, вперше в українському літературознавстві, запропонував погляд на історію української літератури як на історію зміни художніх стилів та форм. Для науковця літератури важливим було вироблення тих принципів, за допомогою яких можна досліджувати розвиток літератури як руху та зміни форм.

Перша третина ХХ ст. дає українському літературознавству дві фундаментальні історії української літератури – С. Єфремова та М. Зерова, що за своїм змістом, теоретико-методологічним підходом та літературним каноном презентують дві головні на той час літературознавчі парадигми – традиціоналістську та модерну. Важливою заслугою М. Зерова у літературних студіях першої третини ХХ ст. є пропозиція нового літературного канону, спрямованого на формування модерної традиції національної культури. У своїй



«Історії українського письменства» вчений здійснює ревізію літературного канону традиціоналістського літературознавства через зміщення акцентів із утилітарного на естетичний підхід, від аналізу позиції авторів до художніх текстів.

Учений також уперше в українських літературознавчих студіях звертає увагу на перехідні стильові епохи та письменників другого ряду. Аналізує ці явища з погляду трансформації «психоідеології». Під цим поняттям вчений розуміє синтез ідеології доби, соціокультурних практик та естетичних уподобань автора. У літературний канон, запропонований М. Зеровим, потрапляють тексти, згідно з їхньою естетичною вартістю, стильовою приналежністю та жанровим новаторством. Жанрову лінію модерного літературного канону вченого становлять тексти переважно високої літератури – соціальний роман, лірична поезія, філософська й поетична драми, сонет, психологічна новела.

Перечитування та ревізія літературного канону є важливою складовою модернізаційних практик неокласичного культурного дискурсу українського літературознавства. Найбільша заслуга у цьому М. Зерова. Адаптація формального підходу в укладанні історії літератури приводить вченого не лише до пропозиції іншої періодизації та класифікації історичного матеріалу, а й перекодування національної культурної традиції через переструктурування, зміну наголосів у тканині літературного канону.

Такий підхід до укладання історичного матеріалу пояснює специфічну інтерпретацію творчості І. Котляревського у загальному контексті еволюції української літератури. Цей письменник є дискусійною постаттю літературного канону як традиціоналістського, так і неокласичного літературознавства. Проблема полягала у тому, наскільки правомірно вважати творчість І. Котляревського точкою відліку нової української літератури. Наприклад, М. Зеров схильний визначати автора «Енеїди» як постать, що хоч і відкриває нову літературу, та, водночас, надає їй вторинного характеру. Основною заслугою цієї постаті, що вмотивовує її появу у літературному каноні

неокласиків, є створення письменником прецеденту художніх практик базованих на новій українській мові.

Для М. Зерова творчість І. Котляревського є такою, що відкриває літературний канон нової української літератури. Вчений віддає належне авторові «Енеїди» у його спробі вичленувати українську літературу із контексту російських загальноімперських художніх практик. Водночас найбільша проблема, що не дозволяє М. Зерову назвати І. Котляревського основоположником нової української літератури, – відсутність у письменника свідомого цілеспрямованого бажання стати саме українським автором, вийти з тіні «великої» російської традиції, створити власний оригінальний варіант іншої національної літератури.

Таким письменником у літературному каноні М. Зерова виступає Гр. Квітка-Основ'яненко. У науковому доробку вченого оцінка письменника проходить довгу і складну еволюцію, від героя «сентиментального роману» – і до основоположника національної літератури. Звідси, якщо І. Котляревський відкриває літературний канон традиціоналістського культурного дискурсу українського літературознавства, то модерний літературний канон модерного відкриває Гр. Квітка-Основ'яненко.

Творчість Т. Шевченка та П. Куліша неокласики розглядають як протистояння двох соціо-культурних моделей – «демократичної» та «аристократичної». Не заперечуючи величі й місця Т. Шевченка та його творчості у становленні національної літератури, вони водночас піддають критиці культурницьку ідеологію автора «Кобзаря», як втілення духу «низової, демократичної» стихії. Прийнятнішими для них видаються культурницькі ідеї П. Куліша, як нової модерної постаті української інтелігенції.

Власний літературний канон М. Зеров схильний вибудовувати на стратегії зіставлення бінарних культурних постатей, інколи протилежних, інколи, навпаки, – суголосних. Такими посталями нової української літератури є для нього: І. Котляревський – Гр. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко – П. Куліш, І. Франко – Леся Українка, Я. Щоголів – Марко Черемшина. Розгляд лінії

І. Франко – Леся Українка для неокласиків – це водночас аналіз початків модерної свідомості української культури у процесах модернізації.

Неокласики відкидають погляд традиційного народницького літературознавства на І. Франка як «мужицького письменника», «головного ідеолога реалізму», натомість пропонують цілковито інший погляд на творчість письменника, як на першого модерніста в українській літературі. Серед багатьох заслуг письменника називають його поетичні напрацювання у жанрі сонету, а культурницька програма запропонована І. Франком, – підвищення освіти і культури – стають осердям культурницьких візій самих неокласиків.

Вершинною постаттю модерного літературного канону вчених-неокласиків виступає Лесі Українки. Її творчість є для них втіленням світогляду культурницького модернізму на національному ґрунті. Погляди Лесі Українки цілком вписуються в елітаристську концепцію літератури, запропоновану європейським модернізмом і культивовану українськими неокласиками. На їхню думку, саме такий тип літератури давав можливість, з одного боку, якісно реформувати національну культуру, на той час закорінену в народницьку концепцію стихійності, спрямовати її у бік державницької ідеології, натомість з другого, – протистояти культурній політиці радянської влади, спрямованій на поглинання національної та культурної ідентичності українців.

Ще однією важливою стратегією формування неокласичного літературного канону є переоцінка усталених авторитетів. Зокрема у центрі уваги М. Зерова опиняються недооцінена творчість першого, на його думку, автора історичної прози О. Стороженка, реаліста, тонкого психолога А. Свидницького, першого ліричного поета Я. Щоголіва та ліричного прозаїка Марка Черемшини. Детально аналізуючи постать згаданих письменників, часто у зіставленні з «усталеними авторитетами», М. Зеров показує важливість і самобутність їхньої творчості в історії української літератури. Натомість творчість Марка Вовчка, навпаки, пропонує вилучити з канону як незаслужено піднесену суб'єктивною літературною критикою. Вчені-неокласики пропонують запровадження цілком іншої культурної традиції, опертої на

ідеологію культурної еліти, основану на універсальних культурних цінностях та представлену художніми текстами високої естетичної якості.

Вчені неокласичного дискурсу також зосередилися на формуванні національної класичної традиції, в основі якої культурна спадкоємність – від Київської держави, Мазепинського бароко, національного відродження ХІХ ст. і до державного відновлення 1917-1919 рр. та політики українізації 20-х рр. ХХ ст. Таким чином, неокласичний дискурс як комплекс інтелектуальних практик закладає фундамент модерного українського літературознавства, нових наукових підходів до вивчення явищ історії і теорії літератури на основі формальних студій. Виникаючи у час історичних потрясінь, філософсько-естетичних пропозицій та ідеологій, його світогляд вміщує у себе увесь спектр настроїв доби, змушує реагувати на історичну ситуацію та зумовлює його соціокультурні практики.

Попри те, що еволюція модерного українського літературознавства була вимушено зупинена культурною і науковою політикою радянської влади, вплив світогляду, наукових теорій та концепцій, естетичних смаків неокласичного дискурсу на наступних українських літературознавців значний. Найважливіше, що вдалося зробити представникам неокласичного дискурсу модерного літературознавства, це, крізь призму нових викликів часу, показати можливості творення нової ідеології української культури, літератури й науки, накреслити шляхи формування нової модерної української держави.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 20-ті роки: літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті / упор. В. Дончик. К.: Дніпро, 1991. 366 с.
2. Агеєва В. Канон як мистецтво пам'яті. *Сучасність*. 2010. № 5. С. 153-163.
3. Агеєва В. Поетика парадокса. Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. К.: Видавництво «Факт», 2006. 432 с.
4. Агеєва В. Формалізм у концепціях київських неокласиків. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». Філологічні науки*. 2005. Т. 48. С. 3-10.
5. Айзеншток И. Изучение новой украинской литературы. *Путь просвещения*. 1922. № 6. С. 140-148.
6. Айзеншток І. Літературні і громадські погляди Щоголева. *Червоний Шлях*. 1925. Ч. 1 - 2. С. 306-316.
7. Айзеншток І. Організація Шевченкознавства. *Шевченко. Річник перший* / Інститут Тараса Шевченка. Х.: ДВУ, 1928. С. 213–232.
8. Академические школы в русском литературоведении. Институт мировой литературы имени А.М. Горького / сост. П. А. Николаев. М.: Наука, 1976. 514 с.
9. Александров Н. Экзистенциальная системогенетика. Кострома: Изд-во Костромского университета им. Н.А. Некрасова, 2002. 732с.
10. Александров Н. Генезис ментального хронотопа. Книга первая. Москва: Изд-во Академии Тринитаризма, 2011. 335 с.
11. Александрова Г. Володимир Перетц і теоретико-методологічні проблеми порівняльного літературознавства першої третини ХХ ст. *Літературознавчі студії*. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. Випуск 40. Частина 1. С. 3-13.
12. Александрова Г. Перша історія української літератури: компаративні орієнтири. *Слово і час*. 2009. № 4. С. 82-91.
13. Андерсон Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму / пер. з англ. В. Морозова. К.: Критика, 2001. 272 с.
14. Андреев В. Віктор Петров: становлення інтелектуала-гуманітарія (1913 – початок 1920-х рр.). *Гуманітарний журнал*. 2013. № 1-2. С. 87-98.

15. Андреев В. Виктор Петров як дослідник життя та творчості П. Куліша. *Гілея: науковий вісник: збірник наукових праць*. 2013. Вип. 69 (№ 2). С. 176-182.
16. Арват Ф. Иван Франко – теоретик перекладу. Чернівці: Вид-во ЧДУ, 1969. 38 с.
17. Ассманн А., Ассманн Я. Канон и цензура / пер. с нем. К. Носова. *Современное немецкое литературоведение. Антология.* / сос. Д. Уффельман, К. Шрамм. С.-Птб.: Издательство Петербургского университета, 2001. С. 125-155.
18. Ассманн А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева. К.: Ніка-Центр, 2012. 440 с.
19. Ассманн А. Трансформація нового режиму часу [Електронний ресурс] / пер. с нем. В. Кучерявкина, А. Скидана. «НЛО»: *Независимый филологический журнал*. 2012. № 116. URL <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/a4.html> (Дата звернення: 24.03.2015).
20. Ассманн Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. М. Сокольского. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
21. Афанасьев В. Федор Иванович Шмит. К.: Наукова думка, 1992. 216 с.
22. Багрий А. В. Формальный метод в литературе. Баку: Типография «Красный Восток», 1927. Вып. 2. 189 с.
23. Базен Ж. История истории искусств от Вазари до наших дней / пер. с франц. Ц. Г. Архаканяна. М.: Прогресс-Культура, 1994. 528 с.
24. Барг М. Эпохи и идеи. Становление историзма. М.: Мысль, 1987. 354 с.
25. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія / пер. з англ. О. Погинайко, наук. Ред. Р. Семків. К.: Смолоскип, 2008. 358 с.
26. Барт Р. О Расине. *Ролан Барт. Избранные работы: Семиотика: Поэтика* / пер. с фр., сост., общ. ред., вступ. ст. Г. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 142-232.

27. Барт Р. От науки к литературе. *Ролан Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика* / пер. с фр., сост., ред., вступ. ст. Г. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 375-383.
28. Басенко Н. В. Концепція неокласицизму в літературознавчій спадщині Володимира Державина. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2008. № 2 (2). С. 258-264.
29. Бауман З. Законодатели и толкователи [Электронный ресурс] / пер. с англ. С. Силаковой. *Неприкосновенный запас*. 2003. № 1(27). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2003/1/baum.html> (Дата звернення: 23.06.2017).
30. Бауман З. Индивидуализированное общество / пер. с англ., ред. В. Л. Иноземцева. М.: Логос, 2005. 390 с.
31. Бахмутский В. На рубеже двух веков. *Бахмутский В. Я. В поисках утраченного (от классицизма до Убмерто Еко), статьи разных лет*. М: МПП., 1994. С. 49-85.
32. Бахтин М. Из записей 1970-1971 года. *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества* / сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев, С. Г. Бочарова. М.: Искусство, 1979. С. 336 - 360.
33. Бахтин М. К методологии гуманитарных наук. *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества* / сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев, С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. С. 361 - 373.
34. Бахтин М. Слово о романе. *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. М.: Художественная литература, 1975. С. 72-233.
35. Бахтин М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / сост. И. В. Пешкова, ком. В. Л. Махлина, И. В. Пешкова. Москва: Лабиринт, 640 с.
36. Безсмертні: зб. спогадів про М. Зерова, П. Филиповича і М. Драй-Хмару / ред. текс., прим. М. Ореста. Ін-т літ. ім. Михайла Ореста. Мюнхен: [б.в.], 1963. 334 с.

37. Белецкий А. Академік М. Грушевський. Історія української літератури. Т. VI. Ч. 1-2. С. 970. *Грушевський М. Історія української літератури* / Упоряд. О. Мишанич. К.: АТ “Обереги” 1995. Т. VI. С. 672-677.
38. Белецкий А. Наука о литературе в истории Харьковского университета. *Ученые записки Харьковського университета*. 1959. Т. 101: «Труды филологического факультета». Т. 7. С. 5-30.
39. Бергсон А. Вступ до метафізики (фрагменти) / пер. з франц. Є. Яворського. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / під заг. рец. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 56-64.
40. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / пер. с франц. В. Флеровой, И. Гольденберг. Минск.: Харвест, 1999. 1408 с.
41. Бердяев Н. Смысл истории. Новое средневековье / сос. и ком. В. Сапова. М.: Канон+, 2002. 448 с.
42. Білецький Л. Марко Черемшина (1874-1927), огляд критичної літератури. *Студентський вісник*. 1927. Ч. 3-4.
43. Білецький Л. Основи літературно-наукової критики / упор., ав. перед. та прим. М. Ільницький. (Передрук: Прага, 1925) К.: Либідь, 1998. 408 с.
44. Білецький Л. Поезія та її літературна критика. Львів: [б.в.], 1921. 24 с.
45. Білецький О. Двадцять років нової української лірики (1903–1923). *Олександр Білецький. Літературно-критичні статті* / упор., прим. М. Гончарук, передм. І. Дзевєрін. К.: Дніпро, 1990. С. 17- 44
46. Білецький О. Літературознавство і критика за 40 років Радянської України. *Олександр Білецький. Зібрання творів: у 5 т.* К.:Наукова, думка, 1966. Т. 3. С. 49-71.
47. Білецький О. [Рецензія на ‘Нове українське письменство’ М. Зєрова К.: Слово, 1924. *Наш сучасник Микола Зєров* / упор. М.Зєрова, Р. Корогодський, М. Коцюбинська. Луцьк: Терен, 2006. С. 19-23.
48. Білецький О. Трагедія правди. Античність в українській літературі 19 ст. *Леся Українка. Твори: у XII т.* Під заг. ред. Б. Якубського. К.: Книгоспілка, 1926. Т. 6. С. 129-151.



49. Білецький О. Шляхи розвитку дожовтневого українського літературознавства. *О. Білецький. Від давнини до сучасності: вибрані праці у двох томах. Збірник праць з питань української літератури*. К.: Державне видавництво художньої літератури, 1960. Т. 1. С. 20-60.
50. Білик Г. «Камена» М. Зерова. *Слово і Час*. 1999. № 8. С. 82-85.
51. Білик Г. «Неокласики» в українській та російській літературі початку ХХ століття: компаративний аспект. *Філологічні семінари*. 2013. Вип. 16. С. 97-107.
52. Білокінь С. Закоханий у вроду слів. М. Зеров – доля і книги. К.: Час, 1990. 56 с.
53. Блум Г. Західник канон / пер. Р. Семків, О. Радмоська, О. Карпенко, Д. Купко, С. Кирилова, під заг. ред. Р. Семкова. К.: Видавництво «Факт», 2007. 720 с.
54. Блум Х. Страх впливння. Теорія поезії. Карта перечитывання / пер., сост., примеч., послесл. С. А. Никитина. Екатеринбург: Издательство Уральського університета, 1998. 352 с.
55. Бовсунівська Т. Історія української естетики першої половини ХІХ ст. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2001. 343 с.
56. Богацький П. [Рецензія на книжку Павла Зайцева «Оксана. Перше кохання Шевченка»] *Книгар*, 1918. Число 7. С. 403-405.
57. Богацький П. Сьогочасні літературні прямуння. Прага-Берлін, 1923. 88 с.
58. Богацький П. «Українська Хата». *П. Богацький, М. Шаповал, А. Животко Українська Хата. Київ, 1909–1914: (Спогади)* / упоряд. С. Зеркаль. Нью-Йорк, 1955. С. 2-34.
59. Бод Р. Забуті науки. Історія гуманітарних наук / пер з нідер. Я. Довгополий. К.: Видавництво Жупанського, 2016. 376 с.
60. Бойко В. Марко Вовчок. Київ-Ляйпціг: Українська накладня, 1918. 248 с. (Серія: «Літературні характеристики українських письменників»).
61. Бойко В. Формалізм і марксизм. *Червоний Шлях*. 1926. № 11-12. С. 141-164.

62. Брюнетьер Ф. Литературная критика / пер. с франц. И. К. Стаф. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX в.* / сос., об. ред. Г. К. Косикова. М.: Издательство Московского университета, 1987. С. 95-107.
63. Брюховецкий В. Микола Зеров. К.: Радянський письменник, 1990. 309 с.
64. Брюховецкий В. Силове поле критики: Літературно-критичні статті. К.: Радянський письменник, 1984. 240 с.
65. Будний В. Культурологічні аспекти літературної інтерпретації (зі спостережень над історичною еволюцією та методологічною диференціацією української критики доби раннього Модерну). *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2014. Вип. 60. Ч. 1. С. 94-111.
66. Бургардт О. Новые горизонты в области исследования поэтического стиля: (Принципы Э. Эльстера). Со вступ. сл. В.Н. Перетца. Киев: И.И. Самоненко, 1915. 66 с.
67. Бурдые П. Социология социального пространства / пер. с франц., об. ред. Н. А. Шматко. Москва: АЛТЕЙЯ, Санкт-Петербург, 2007. 288 с.
68. Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890-1920) / пер. с нем. О. М. Котельникова. Петербург: АCADEMIA, 1922. 95 с.
69. Вальцель О. Проблема формы в поэзии / пер. с нем. М. Л. Гурфинкель, под ред. В. М. Жирмунского. Петроград: АCADEMIA, 1923. 69 с.
70. Вебер М. Протестантська етика та дух капіталізму / пер. з нім. О. Погорілого. К.: Основи, 1994. 261 с.
71. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / пер. с нем. А. Франковский. М.-Л.: Академия, 1930. 289 с.
72. Вельфлин Г. Ренесанс и барокко / пер. с нем. Е. Лундберга. С-Пб.: Азбука-классика, 2004. 288 с.
73. Веселовский А. Историческая поэтика / сос., ком. В. В. Мочалова. М.: Высшая школа, 1989. 648 с.

74. Винкельман И. История искусства древности. Малые сочинения / пер., ред. и ком. И. Е. Бабанова, СПб.: Алетея, 2000. 800 с.
75. Власов В. Маятник Чижевского, или как история убивает гениев. добавления к теории прогрессивного циклического развития искусства Ф. И. Шмита. [Электронный ресурс] *Архитектон: известия вузов*. Март 2015. № 49. URL: [http://archvuz.ru/2015\\_1/1](http://archvuz.ru/2015_1/1) (Дата звернення: 10.09.2017).
76. Волошин О. Микола Зеров як критик перекладу. *Іноземна філологія: Український науковий збірник*. 2010. Вип. 122. С. 180-185.
77. Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну / пер. з нім. та ком. В. Купліна. Київ: Четверта хвиля, 2001. 424 с.
78. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / пер. с нем. А. В. Михайлова. М.: Искусство, 1991. 367 с.
79. Гадзінський В. Ще кілька слів до питання «форми і змісту». *Червоний шлях*. 1923. № 4/5. С. 174-179.
80. Галета О. Від антології до онтології. Антологія як спосіб презентації української літератури кінця ХІХ – початку ХХІ століття. К.: Смолоскип, 2015. 640 с.
81. Галета О. Читання карти: розмова про «що» і «як» українського формалізму *Дискурс формалізму: український контекст* / упор. С. Матвієнко. Львів : Літопис, 2004. С. 57-69.
82. Гальчук О. Микола Зеров і античність: навчальний посібник К.: [б.в.], 2000. 191 с.
83. Гатальська С. Філософія культури. Підручник для студентів вищих навчальних закладів. К.: Либідь, 2005. 328 с.
84. Геннеп А. Обряды перехода Систематическое изучение обрядов / пер. с франц. Ю. В. Ивановой, А. В. Покровской. М: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. 198 с.
85. Герасимович Г. Особливості циклічної моделі соціокультурної динаміки. *Наукові Записки. Серія «Філософія»*, 2010 Випуск 7. С. 106-115.

86. Гинзбург Л. Разговор о литературоведении. *Л. Гинзбург О старом и новом: Статьи и эссе*. Л.: Советский писатель, 1982. С. 43-58.
87. Гирц К. Интерпретация культур / пер. с англ. О. В. Барсукова, А. А. Борзунов, Г. М. Дашевский, Е. М. Лазарева, В. Г. Николаев. Москва: РОССПЭН, 2004. 560 с.
88. Гнатюк М. Іван Франко і проблеми теорії літератури. Навчальний посібник. Київ: Видавничий дім «Академія», 2011. 240 с.
89. Гнатюк М. Літературознавчі концепції Івана Франка у контексті методологічних пошуків українського літературознавства другої половини ХІХ – початку ХХ століття. *Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук: 10.01.05*. Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Л., 2003. 414 с.
90. Гнатюк М. У пошуках літературознавчої методології (І. Франко, О. Пипін, Г. Брандес). *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. Львів, 2006-2007. Випуск 15. С. 504-509.
91. Гозенпуд А. У моєму Києві. *Україна модерна*. Київ-Львів, 2005. Ч. 9. С. 287-320.
92. Гон О. Парадигматика ліричного й епічного в «Кантос» Езри Паунд. Дніпро: Акцент, 2017. 428 с.
93. Гординський Я. Літературна критика підсоветської України. *Праці відділу українознавства*. Том І. Львів-Київ: Українська Могилянсько-Мазепинська Академія Наук, 1939. 127 с.
94. Грабович Г. Апорія українського формалізму. *Дискурс формалізму: український контекст* / упор. С. Матвієнко. Львів: Літопис, 2004. С. 73-90.
95. Грабович Г. Деякі теоретичні проблеми українського літературознавства. *Григорій Грабович. До історії української літератури. Дослідження, ессе, полеміка*. К.: Критика, 2003. С. 17-24.
96. Грабович Г. До історії української літератури. *Григорій Грабович. До історії української літератури. Дослідження, ессе, полеміка*. К.: Критика, 2003. С. 399-497.

97. Грабович Г. Сергій Єфремов як історик українського письменства *Григорій Грабович. До історії української літератури. Дослідження, ессе, полеміка*. К.: Критика, 2003. С. 387 - 398.
98. Грабович Г. У пошуках великої літератури. Київ: Інститут української археографії АН України, 1993. 52 с.
99. Грабович Г. Функції жанру і стилю у становленні української літератури *Григорій Грабович. До історії української літератури. Дослідження, ессе, полеміка*. К.: Критика, 2003. С. 25-34.
100. Грицак Є. З історії книжкового руху на Великій Україні (1917-1922). Львів: НТШ, 1923. 20 с.
101. Грінченко Б. П. А. Кулиш. Біографический очерк. [Електронний ресурс] Чернігов: Типографія Губернского Земства, 1899. 55 с. URL: [https://archive.org/details/libgen\\_00702603/page/n5](https://archive.org/details/libgen_00702603/page/n5) (Дата звернення: 09.02.2018)
102. Громова В. Неокласики. *Стильові тенденції української літератури ХХ століття*. / упор. Н. М. Шумило, наук. ред. В. Г. Дончик. К.: ПЦ «Фоліант», 2004. С. 107-135.
103. Гром'як Р. Українське літературознавство у контексті світової культури ХХ століття: тенденції розвитку, проблеми функціонування, дискурсалізація. *Збірник праць ТО НТШ*, 2004. Том 1. С. 9-40.
104. Гронас М. Диссинеус: війна за канон в американській академії 80-х – 90-х годов. [Електронний ресурс] *Новое литературное обозрение*. 2005. № 51 URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/51/gronas.html> (Дата звернення: 19.06.2009)
105. Грушевський М. Відчит на Науковій Академії 1 листопада 1898 року на пам'ятку про 100 роковини «Енеїди». *Літературно-науковий вісник*. 1898.Т. 4. Кн. 11. С. 75-83.
106. Грушевський М. Переднє слово. *М. Грушевський. Історія української літератури: В 6 т. 9 книгах* / упор. В. В. Яременко, К.: Либідь, 1993. Т. 1. С. 37 - 41.

107. Грушевський М. Промова з нагоди 25-літнього ювілею літературної діяльності Івана Франка. *М. Грушевський. Твори: у 50 т.* / редкол.: П. Сохань, Я. Дашкевич, І. Гирич та ін. Львів: Світ, 2002. Т. 2. С. 480-481.
108. Грушевський М. Соціально-традиційні підоснови Кулішевої творчости. *Україна. Науковий журнал українознавства*, 1927. Кн. 1-2. С. 9-38.
109. Гумбольдт В. фон. О задаче историка. *Вильгельм фон Гумбольд. Язык и философия культуры* / пер. с нем. М.И. Левиной, сос., об. ред. А. В. Гулыги, Г. В. Рамишвили. М.: Прогресс, 1985. С. 292-308.
110. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. К.: Критика, 2009. 447 с.
111. Гунько Т. Концепція барокко Еужені д'Орса та естетика формалізму. *Наукові праці ЧДУ ім. Петра Могили*. 2009. Т. 124. Вип. 111. С. 34 - 39. (Серія: «Філологія. Літературознавство»).
112. Гуссерль Э. Начало геометрии. Введение Жака Деррида / пер. с франц. и нем. М. Маяцкого. М.: Ad Marginem, 1998. 267 с.
113. Гадамер Г.-Г. Истина і метод. Основи філософської герменевтики. Том I. *Герменевтика* / пер. з нім. О. Мокровольського. К.: Юніверс, 2000. 464 с.
114. Гелнер Е. Нації та націоналізм. / пер. з англ. і передм. Г. Касьянов. К.: Таксон, 2003. 300 с.
115. Грінблатт С. Культура [Електронний ресурс] / пер. з англ. К. Сінченко. *Текст, контекст, медія*. Київський університет імені Бориса Грінченка. Гуманітарний інститут, 2015. № 3 (11). URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/168> (Дата звернення: 11.10.2017)
116. Дашкевич М. Отзыв о сочинении г. Петрова «Очерки истории украинской литературы XIX столетия». *Записки Императорской Академии Наук. Санкт-Петербург*, 1889. Т. 59. С. 37-301.
117. Деко О. Тарас Шевченко. 1840. Два кроки в безсмертя. *Рідний край*. 2013. № 1 (28). С. 101-105.

118. Демська-Будзуляк Л. Антипозитивістичний поворот та початок українського модерного літературознавства. *Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки*. К., 2013. Т. 150. С. 8-13.
119. Демська-Будзуляк Л. До генези українського літературознавства: розвідка Павла Филиповича Українське літературознавство за 10 років революції. *SHERES OF CULTURE*. Ed. I. Nabytovych. Lublin: Maria Curie-Sklodovska University, Poland, 2016. Volume XV. P. 162-169.
120. Демська-Будзуляк Л. Іван Франко в критичній рецепції неокласиків. *Вісник Київського Міжнародного університету та Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*. Київ, 2006. Випуск 8. С. 54-66. (Серія: «Літературознавчі Студії»).
121. Демська-Будзуляк Л. Ідеологічні тенденції розвитку літературної критики у Наддніпрянській Україні 1917-1921 рр. *Літературний процес: методологія, тенденції, імена* Збірник наукових праць (філологічні науки). Київ, 2012. № 4. С. 39-44.
122. Демська-Будзуляк Л. Інтермедіальний характер концепції стилю Миколи Зерова. *Мандрівець*, 2014. № 5. С. 54-58.
123. Демська-Будзуляк Л. Культурологічний підхід до студій над українським літературознавством кінця XIX – початку XX ст. [Електронний ресурс] *Синопсис: текст, контекст, media*. Київський університет імені Бориса Грінченка. Гуманітарний інститут, 2016. № 1(13). URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/issue/view/16> (Дата звернення: 4.05.2016).
124. Демська-Будзуляк Л. Масова література та канон в українських літературних історіографіях 20-х років XX століття. *Слово і Час*. Київ, 2012. № 9. С. 68-76.
125. Демська-Будзуляк Л. Методологічні особливості літературної критики в Україні 10 - 20-х років XX століття. *Studia methodological*. 2011. № 33. С. 22-28.

126. Демська-Будзуляк Л. Микола Зеров та його історія української літератури в парадигмі морфології культури. *SHERES OF CULTURE*. Ed. I. Nabytovych. Lublin: Maria Curie-Sklodovska University, Poland, 2016. Volume XIV. P. 109-119.
127. Демська-Будзуляк Л. Неокласики і Леся Українка: рецепція та типологічні зрізи. *Філологічні семінари*. 2014. Випуск 17. С. 111-121.
128. Демська-Будзуляк Л. Неокласичний дискурс початку ХХ ст.: еволюція класичної традиції. *Слово і час*. 2017. № 6. С. 90-98.
129. Демська-Будзуляк Л. Перечитування літературного канону неокласичним дискурсом українського літературознавства початку ХХ ст. *Наукові записки НаУКМА*. Київ, 2017. Том 195. С. 23-29.
130. Демська-Будзуляк Л. Приватний простір у соціокультурних практиках українського літературознавства 10-20-х років ХХ ст. (випадок літературно-мистецького салону). *Феномен дому в літературознавчій перспективі. Сучасні літературознавчі студії*. К.: Вид. центр. КНЛУ, 2016. Випуск 13. С. 198-207.
131. Демська-Будзуляк Л. Принцип історизму та пам'ять у літературних історіографіях. *Наукові праці ЧДУ*. Миколаїв, 2011. Випуск 122. Том 135. С. 20 - 25. (Серія: «Філологія. Літературознавство»).
132. Демська-Будзуляк Л. Принципи періодизації в перших українських літературних історіографіях (М. Костомаров, П. Куліш, М. Петров). *Магістерські літературознавчі студії*. Вид.: НАУКМА, 2012. Вип. № 48. С. 77 -85.
133. Демська-Будзуляк Л. Реконструкція літературознавчого канону: пролегомени до вивчення літературно-критичної та історико-культурної спадщини Миколи Зерова. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Scripta manet. Ювілейний збірник на пошану Богдана Якимовича 2012/21* / упор. О. Седляр, гол. ред. М. Литвин. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2012. С. 267 -276.
134. Демська-Будзуляк Л. Роль і місце Т. Шевченка в неокласичній концепції української літератури Миколи Зерова. *Слово і Час*. 2014. № 7. С. 8-11.



135. Демська-Будзуляк Л. Сакральна ціль – профанний шлях. Іван Франко та Леся Українка: духовна ситуація «обранців» в епістолярному дискурсі. *Warszawskie zeszyty Ukrainoznawcze*. 2007. № 23-24. S. 240-249.
136. Демська-Будзуляк Л. Українські літературознавці 1920-х рр. як генераційний феномен. *Постколоніалізм. Генерації. Культура. Теоретичні ревізії*. Під заг. ред. А. Матусяк і Т. Гундорової. Випуск 4. К.: LAURUS, 2014. С. 294-301.
137. Державин В. Дух і джерело київського неокласицизму. *Володимир Державин. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці*. / упор. та авт. передм. С. Хороб. Івано-Франківськ: «Наукове Товариство імені Шевченка», 2005. С. 88-102.
138. Державин В. Проблема класицизму та систематика літературних стилів. *Володимир Державин. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці*. / упор. та авт. передм. С. Хороб. Івано-Франківськ: «Наукове Товариство імені Шевченка», 2005. С. 88-102.
139. Деррективы ВКП(б) по вопросам просвещения / сос. А. Я Подземский, ред. И. Д. Давыдова, И. Г. Клабуновского. Москва-Ленинград: ОГИЗ, 1931. 488 с.
140. Десняк О. З поля літературознавства. *Критика*. 1928. Книга 10. С. 3-28.
141. Дильтей В. Введение в науки о духе / пер. с нем. под ред. В. Малахова. *Вильгельм Дильтей. Собрание сочинений в 6 т.* / под ред. А. Михайлова и Н. Плотникова. Т. 1: М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. С. 270-730.
142. Доленго М. До проблеми змісту і форми в літературному творі. *Критика*. 1929. №. 11. С. 49-64.
143. Доманська Е. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле /пер. з польськ. та англ. В. Склокін. К.: Ніка-Центр, 2012. 264 с.
144. Домонтович В. Болотяна Лукроза. *В. Домонтович. Дівчинка з ведмедиком. Болотяна Лукроза*. К.: Критика, 2000. 412 с.
145. Донцов Д. Поетка українського Рісорджіменту (Леся Українка). Львів: Вид-во Донцових, 1922. 35 с.

146. Дорошенко В. «Літературно-науковий вістник». *Б. Ясінський, «Літературно-науковий вістник». Показчик змісту. Том 1-109 (1898-1932).* Київ-Нью-Йорк: Смолоскип, 2000. С. 527-542.
147. Дорошенко Д. Розвиток науки українознавства у ХІХ – на початку ХХ ст. та її досягнення. *Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / упор. С. Ульяновська.* К.: Либідь, 1993. С. 26-39.
148. Дорошкевич О. До історії модернізму на Україні. *Життя й революція.* 1925. № 10. С. 70-76.
149. Дорошкевич О. Нотатки про Щоголева. *Життя і революція,* 1926, квітень. № 4. С. 70 - 78.
150. Драгоманов М. Три листи до редакції «Друга». *Михайло Драгоманов. Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. Т. 1.* / упор. і прим. С. Романенка, ред. О. І. Дей. К., 1970. С. 397 -427.
151. Драгоманов М. Чудацькі думки про українську національну справу. *Михайло Драгоманов. Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. Т. 2.* / упор. і прим. С. Романенка і В. В. Лисенко, ред. О. Я. Лисенко К., 1970. С. 312-367.
152. Драй-Хмара М. Леся Українка. Життя і творчість. *Михайло Драй-Хмара. З літературно-наукової спадщини / заг. ред. та упоряд. Г. Костюка.* Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка. Нью-Йорк-Париж-Сидней-Торонто, 1979. СХСVII. Філологічна секція. С. 31-161.
153. Дриккер А. Эволюция культуры: информационный отбор. СПб: Академический проект, 2000. 184 с.
154. Дрискол Е. Культурні Студії. *Енциклопедія постмодернізму / пер. з англ. В. Шовкун, ред. Ч. Вінквіст, В. Тейлор.* К.: Основи, 2003.
155. Дунай П. Київські неокласики та їх лідер Микола Зеров. *Українська мова та література в школі.* 1997. № 31(51). С. 1-3.
156. Ейхенбаум Б. Теорія «формального методу». *Червоний шлях.* 1926. № 7-8. С. 182-207.

157. Євшан М. Боротьба генерацій та українська література. *Микола Євшан. Критика. Літературознавство. Естетика.* / упор., передм., прим. Н. Шумило. К.: Основи, 1998. С. 45-53.
158. Євшан М. Василь Пачовський. Спроба характеристики. *Микола Євшан. Критика. Літературознавство. Естетика.* / упор., передм., прим. Н. Шумило. К.: Основи, 1998. С. 181-187.
159. Єсельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві / пер. з англ. М. Климчук, Х. Чушак. К.: Критика, 2008. 303 с.
160. Єсельчик С. Тіло і національний міт: до картини українського національного відродження ХІХ століття. *Сергій Єсельчик. Українофіли. Світ українських патріотів другої половини ХІХ століття* / пер. з англ. М. Кличук, В. Наріжна. К.: Видавництво «КІС», 2010. С. 19-51.
161. Єсельчик С. Українофіли. Світ українських патріотів другої половини ХІХ століття. К.: Видавництво «КІС», 2010. 269 с.
162. Єфремов С. [Вилучений] підрозділ І з розділу ХVІІ (додаткового) «Історії українського письменства». *Сергій Єфремов. Вибране* / упор., пердм., прим. Е. Соловей. К.: Наукова думка, 2002. С. 678 - 683.
163. Єфремов С. Дорогою синтезу. Огляд історіографії українського письменства. *Сергій Єфремов. Вибране* / упор., пердм., прим. Е. Соловей. К.: Наукова думка, 2002. С. 134-152.
164. Єфремов С. Історія українського письменства. Видання четверте з одмінами і додатками. Том І. Київ-Ляйпціг: Друкарня Шарфе у Вецлярі, 1924. 448 с.
165. Єфремов С. Провіянний Куліш. Характер і завдання дослідів про Куліша. *Панталеймон Куліш: зб. пр. Комісії для видання пам'яток новітнього письменства* / за ред. акад. С. Єфремова а та О. Дорошкевича. К., 1927. С. 5–11.
166. Єфремов С. [Рецензія: Зеров. Нове українське письменство: Історичний нарис. К.: Слово, 1924. Вип. 1. 136 с.]. *Наш сучасник Микола Зеров* / упор. М. Зерова, Р. Корогодський, М. Коцюбинська. Луцьк: Терен, 2006. С. 96 - 101.

167. Животко А. «Українська хата». *Богацький П., Шаповал М., Животко А. Українська Хата. Київ, 1909–1914: (Спогади) /* упоряд. С. Зеркаль. Нью-Йорк, 1955. С. 40-50.
168. Жирмунский В. К вопросу о формальном методе. *О. Вальцель. Проблема формы в поэзии.* Петроград: «ACADEMIA», 1923. С. 5-23.
169. Жирмунский В. Литературное течение как явление международное. *В. М. Жирмунский. Сравнительное литературоведение.* / сос. Н. А. Жирмунская, отв. ред. М. П. Алексеев, Ю. Д. Левин, Б. Н. Путилов. Ленинград: Наука, 1979. С. 137 - 157.
170. Жирмунский В. Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии. *В. М. Жирмунский. Из истории западноевропейских литератур.* / под ред. М. П. Алексеев. Ленинград: Наука, 1981. С. 106-124.
171. Жирмунский В. Преодолевшие символизм. *Русская мысль.* СПб., 1916. № 12. С. 25 - 56.
172. Жуковський А. Національне питання в полеміці між Драгомановим та Грінченком. *Грінченко Б., Драгоманов М. Діалоги про українську національну справу.* / упор. А. Жуковський, відп. ред. П. Сохань. Київ: Інститут української археографії НАН України, 1994. С. 18-30.
173. Жулинський М. Из забуття в безсмертя. (Сторінки призабутої спадщини). К.: Дніпро, 1990. 447 с.
174. Загул Д. Література чи літературщина? (Про українських неокласиків). К. [б.в.], 1926. Ч. 1. 36 с.
175. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка. Нью-Йорк; Париж; Мюнхен, 1955. 400 с.
176. Зайцева З. “Записки Наукового Товариства ім. Т.Шевченка”: започаткування та шлях до академічного стандарту (1892-1914). *Український історичний журнал.* 2004. № 2. С. 104 - 112.
177. Записки історично-філологічного відділу. Кн. II–III: 1920–1922 рр. Під. ред. А. Кримського. К.: ВУАН, 1923. 390 с.

178. Зварич В. Канонізація сонету як жанру в українській поезії: з творчого досвіду поетів-неокласиків. *Літературний процес: методології, імена, тенденції*. Фахове видання Київського університету ім. Б. Грінченка, 2013. № 2. С. 12-15.
179. Зелінська Н. Поетика приголомшеного слова (Українська наукова література ХІХ – початку ХХ ст.). *Автореферат на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальністю 10.01.08*. Київський національний університет ім. Т. Шевченка. К., 2004. 32 с.
180. Зеров М. Вибрані твори / упор. В. Панченко. К.: Смолоскип, 2018. 880 с. (Серія: «Розстріляне відродження»).
181. Зеров М. Від Куліша до Винниченка. *Микола Зеров. Твори в двох томах* / упор. Г. П. Кочур, Д. В. Павличко. К.: Дніпро, 1990. Т. 2. С. 246-588.
182. Зеров М. До джерел. Історично-літературні та критичні статті / вибір і заг. ред. С. Гординського. Краків-Львів: Українське видавництво, 1943. 272 с.
183. Зеров М. Історія українського письменства. 14.08. 1918 р. (Курс читаний М. Зеровим на курсах українознавства в Смілі 1918 р.). ЦДАМЛМ України. Автограф. 14 серпня 1918. № 49. 16 арк.
184. Зеров М. Лекції з історії української літератури (1798-1870) / під ред. В. Д. Горзлін та О. Соловей. Торонто, Видання КІУС: Мозаїка, 1977. 271 с.
185. Зеров М. Реферат за програмою «Мировие образы и темы в новой украинской поэзии (Леся Украинка)». ЦДАМЛМ України. Автограф, друк. 26 вересня, № 47. 11 арк.
186. Зеров М. Українська література р.(оку) 1926. ЦДАМЛМ України. Автограф. 1926. № 50. 4 арк.
187. Зеров М. Українська література. Курс в повітовій управі. 8.12.1917. ЦДАМЛМ України. Автограф. № 48. 10 арк.
188. Зеров М. Українське письменство / упор. М. Сулима, післям. М. Москаленко. К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. 1301 с.
189. Зеров М. Українське письменство ХІХ ст. *Микола Зеров. Твори в двох томах* / упор. Г. П. Кочур, Д. В. Павличко. К.: Дніпро, 1990. Т. 2. С. 4-244.

190. Зиммель Г. Конфликт современной культуры / пер. с нем. Е. Арсеньева. *Культурология XX век. Антология* / под ред. С. Левита. М.: Юрист, 1995. С. 378-399.
191. Иванов В. Антропологические теории «горячих» и «холодных» культур и история авангарда. [Электронный ресурс] *Kolonna publications. Митин журнал*. URL: <http://kolonna.mitin.com/archive.php?address=http://kolonna.mitin.com/archive/mj20/ivanov.shtml> (Дата звернення: 18.09.2017).
192. Иглтон Т. Идея культуры / пер. с англ. И. Кушнаревой. М.: Издательство высшей школы экономики, 2012. 190 с.
193. Иглтон Т. Марксизм и литературная критика [Электронный ресурс] / пер. с англ. К. Медведев. *Свободное марксистское издательство*. URL: <http://www.pasolini.ru/fmp.html> (Дата звернення: 14.01.2018).
194. Иглтон Т. Теория литературы. Введение / пер. с англ. Е. Бучкиной. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2010. 296 с.
195. Иоффе И. Культура и стиль: Система и принципы социологии искусств. Л.: Прибой, 1927. 366 с.
196. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / под об. ред. Гринцер П.А. М.: Наследие, 1994. 512 с.
197. І.П. Микола Зеров, його життя і діяльність. *Микола Зеров. До Джерел / вибір і заг. ред. С. Гординський*. Краків-Львів: Українське видавництво, 1943. С. 5-16.
198. Ів. В. Завдання радянської художньої політики. *Шляхи мистецтва*. 1921. № 2. С. 89- 93.
199. Іванюха Т. В. Микола Зеров – редактор і видавець. *Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского*. Том 24 (63). 2011. № 4. Часть 1. С. 272-279. (Серия: «Филология. Социальные коммуникации»).
200. Івашко В. Микола Зеров і літературна дискусія (1925-1928). *20-ті роки: літературні дискусії, полеміки* / упор. В. Дончик. К.: Дніпро, 1991. С. 69-89.

201. Ільницький М. Леонід Білецький – історик українського літературознавства. *Білецький Л., Основи літературно-наукової критики.* (Передрук: Прага, 1925) / упор., прим. і авт. передм. М. Ільницький. К.: Либідь, 1998. С. 7-26.
202. Ільницький М. Примітки. Леонід Білецький. Основи літературно-наукової критики. (Передрук: Прага, 1925) / упор., прим. і авт. передм. М. Ільницький. К.: Либідь, 1998. С. 364 -407.
203. Ісаєвич Я. Д. Києво-Могилянський Колегіум. *Історія української культури. у п'яти томах. Том 2 (Українська культура XIII – першої половини XVII століть)* / ред. В. А. Смолій. К.: Наукова думка, 2001. С. 484-493.
204. Історія української літературної критики / під заг. ред. М. Бернштейна, Н. Калиниченка, П. Федченка. К: Наукова думка, 1988. 456 с.
205. Кагаров Є. Криза історії літератури. *Червоний шлях.* 1923. № 6/7. С. 170 - 176.
206. Каллер Д. Теория литературы: краткое введение / пер. с англ. А. Георгиева. М.: Астрель: АСТ, 2006. 158 с.
207. Каппелер А. Мала історія України / пер. з нім. О. Блащук. К.: Видавництво «К.І.С.», 2007. 264 с.
208. Качуровський І. Український парнасізм. *Качуровський І. Променисті силуети: Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки.* К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 212–227.
209. Київські Неокласики: антологія / упор. Н. Котенко. К.: Смолоскип, 2015. 920 с.
210. Кирилюк Є. Бібліографія праць П.О. Куліша та писань про нього. *Українська бібліографія.* Випуск 2. ВУАН, 1929. 119 с.
211. Ківшар Т. Український книжковий рух як історичне явище (1917-1923 рр.). *Дисертація на здобуття наукового ступені доктора історичних наук: 07.00.08.* Національна академія наук України, Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського. К., 1996. 463 с.

212. Клен Ю. Спогади про неокласиків. Мюнхен: Накладом української видавничої спілки в Мюнхені, 1947. 48 с.
213. Козлов Р. Європейський літературний канон 19 століття за Іваном Франком (діалог «На склоні віку»). *Науковий вісник МДУ імені В.О. Сухомлинського*. Миколаїв, 2015. № 1. С. 79-82. (Серія: «Філологічні науки (літературознавство)»).
214. Козлова Л. Институт красной профессуры (1921-1938 годы): Историографический очерк. *Социологический журнал*. 1994. № 1. С. 96-112.
215. Колесник І. Інтелектуальне співтовариство як засіб легітимації культурної історії України. ХІХ ст. *Український історичний журнал*. 2008. № 1. С. 169-193.
216. Колмачевский Л. Развитие литературы как науки, ее методы и задачи. *Журнал Министерства народного просвещения*. 1884. № 5. От. II. С. 1-20.
217. Коломієць Л. Юрій Клен як розбудовник перекладацької школи неокласиків. *Мовні і концептуальні картини світу: Зб. наук. праць*. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2005. Вип.18. Кн. 1. С. 228-231.
218. Конт О. Дух позитивной философии. Слово о положительном мышлении / пер. с. фр. И. Шапиро М.: Феникс, 2003. 80 с.
219. Конт О. Общий обзор позитивизма / пер. с фр. И. Шапиро. Издание третье. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОН», 2012. 296 с.
220. Копержинський К. [Рецензії]. О. Дорошкевич. Українська література; О. Дорошкевич. Підручник історії української літератури; В. Коряк. Нарис історії української літератури]. *Україна. Науковий журнал українознавства* 1926. Кн. 2-3. С. 209-219.
221. Копержинський К. Українське літературознавство. Науково-дослідчий і науково-видавничий рух Радянської України в 1926 році. *Україна. Науковий журнал українознавства* 1926. № 3. С. 152–159.
222. Копержинський К. Українське наукове літературознавство за останнє десятиліття 1917-1927. Київ, 1929. 34 с.
223. Коряк В. Українська література перед VII Жовтнем. *Червоний шлях*. 1923. № 8. С. 180 -205.



224. Коряк В. Форма і зміст. *Шляхи мистецтва*. 1922. № 2 (4). С. 40-47.
225. Коряк В. Боротьба поверхів. *Червоний шлях*. 1925. №. 6-7. С. 238-254.
226. Косиков Г. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.* / сос. и ред. Г. Косиков. М.: Издательство МГУ, 1987.
227. Костомаров М. Обзор сочинений писанных на малороссийском наречии. *М.І. Костомаров. Слов'янська міфологія: вибрані праці з фольклористики й літературознавства* / упор. А. М. Полотай. К.: Либідь, 1994. С. 280 - 296.
228. Костюк Г. Зустрічі і прощання. Спогади. Книга перша. Едмонтон: КІУС, 1987. 743 с.
229. Костюк Г. Українське наукове літературознавство в перше пореволюційне п'ятнадцятиліття. *Збірник на пошану українських учених знищених большевицькою Москвою* / ред. М. Овчаренко. Париж; Чикаго: [б.в.], 1962. С. 185-216.
230. Котенко Н. Неп'ятірне гроно київських неокласиків. *Київські Неокласики: антологія* / упор. Н. Котенко. К.: Смолоскип, 2015. С. 5-47.
231. Котенко Н. Рецепція формалістичних ідей у колі київських неокласиків. *Слово і час*. 2006. № 11. С. 58-69.
232. Кошелівець І. Літературознавство. *Енциклопедія літературознавства*, Львів: НТШ, 1994. Т. 4. С. 1365-1369.
233. Кравців Б. Розгром українського літературознавства 1917-1937 рр. *Записки НТШ. Збірник на пошану українських учених знищених большевицькою Москвою* / ред. М. Овчаренко. Париж; Чикаго: Накладом Осередку праці НТШ в Чикаго, 1962. С. 185-216 с.
234. Крапивка Л. Теория стилеобразования в искусстве. [Електронний ресурс] Москва: Брис-М, 2014. 93 с. URL: [http://samlib.ru/k/krapiwka\\_1\\_f/artstyle.shtml](http://samlib.ru/k/krapiwka_1_f/artstyle.shtml) (Дата звернення: 20.02.2016).
235. Кроче Б. Эстетика как наука о выражениях и как общая лингвистика Часть 1. Теория / пер. с. итал. В. Яковенко, А. Махов. М. : Интрада, 2000. 160 с.

236. Куделин А. Автор и традиционалистский канон. *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания* / под об. ред. П. А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. С. 222-266.
237. Куліш П. Григорій Квітка (Основ'яненко) і його повісті: слово на новий вихід Квітчиних повістей. [Електронний ресурс]. СПб.: В тип. П. А. Куліша, 1858. 36 с. URL: <http://elib.nlu.org.ua/object.html?id=9987> (Дата звернення: 2.04.2018)
238. Куліш П. Лист до Г. Галагана від 30 березня 1857 р. *Пантелеймон Куліш. Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані* / за ред. Ю. Луцькогоа. Нью-Йорк-Торонто: Українська вільна академія наук у США, 1984. С. 105 - 106.
239. Куліш П. Обзор украинской словесности. Климентій Зиновійв. *Пантелеймон Куліш: етнограф, фольклорист, літературний критик (збірка першоджерел)* / укл.: Н. Побірченко, О. Кравченко. Умань: ПП. Жовтий, 2009. 252 с.
240. Куліш П. Переднє слово до громади. Погляд на українську словесність. *Пантелеймон Куліш. Науково-педагогічна спадщина (вибрані твори)* / упор. О. Кравченко. К., 2008. С. 27-34.
241. Куліш Пантелеймон: зб. пр. Комісії для видання пам'яток новітнього письменства / за ред. С. Єфремова та О. Дорошкевича. *Збірник Історично-філологічного відділу ВУАН*. К., 1927. № 53. 200 с.
242. Культурологія ХХ век. Антологія / под ред. С. Левита. М.: Юрист, 1995. 703 с.
243. Кун Т. Структура наукових революцій / пер. з англ. О. Васильєва. К.: Port-Royal, 2001. 228 с.
244. Купчинський О. Бібліографія фундаментального видання Наукового Товариства ім. Т. Шевченка (замість передмови). *Бібліографія записок Наукового Товариства імені Шевченка* / упор. В. Майхер. Т. I - ССXL, 1892-2000. Львів, 2003. С. 3-30.

245. Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя / пер. з нім. А. Онишко. Львів: Літопис, 2007. 752 с.
246. Лавріненко Ю. Дмитро Чижевський – літературознавець. *Лавріненко Ю. Зруб і парости: Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії*. Мюнхен: Сучасність, 1971. С. 241-252.
247. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1917-1933. Поезія – проза – драма – есей. К.: Смолоскип, 2015. 976.
248. Леви-Строс К. Неприрученна думка. *Клод Леви-Строс. Тотемизм сьогодні. Неприрученна думка* / пер. з франц. А. Островського. М.: Академічний проєкт, 2008. 520 с.
249. Легкий М. Вглядання у форму, або ще про формалізм в українському контексті. *Дискурс формалізму: український контекст* / упор. С. Матвієнко. Львів: Літопис, 2004. С. 95-108.
250. Лейтес А., Яшек М. Передмова. *Десять років української літератури (1917-1927)* / упор. А. Лейтес, М. Яшек. Харків: ДВУ, 1928. Т. 1. С. V-XII.
251. Лепкий Б. Начерк історії української літератури. Коломия 1912 р. [Фотопередрук з післясловом Олекси Горбача]. Мюнхен, 1991. С. 1-333.
252. Лессінг Г.-Е, Лаокоон / пер. з нім. Є. О. Попович. К: Мистецтво, 1968. 289 с.
253. Лисяк-Рудницький І. Виродження і відродження інтелігенції. *Іван Лисяк-Рудницький. Історичні есе у 2-х томах* / пер. з англ. М. Бадік, У. Гавришків, Я. Грицака, А. Дешиці, Г. Киван, Е. Панкеєвої К.: Основи, 1994. С. 345-364.
254. Літературна енциклопедія (1929-1939). [Електронний ресурс]. Фундаментальна електронна бібліотека Російська Література і Фольклор. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/> (Дата звернення: 27.04.2014).
255. Літературні маніфести західноєвропейських класицистів / ред. Н. П. Козлова. М.: МГУ, 1980. 618 с.
256. Література. Теорія. Методологія / упор. і наук. ред. Д. Уліцька, пер. з пол. С. Яковенко. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія», 2008. 543 с.

257. Літературознавчий словник-довідник / під заг. ред. Р. Громяка, Ю. Коваліва. К.: Видавничий центр «Академія», 1997. С. 426.
258. Литягин Л., *Философия идеологии*. Екатеринбург: Урал. Гос. Пед. Ин-тут, 2014.
259. Лозинський Ю. 40 років Галицької Просвіти. Львів [б.в.], 1908. 74 с.
260. Лосев А. Диалектика художественной формы. М.: Академический Проект, 2010. 415 с.
261. Лотман Ю. Память в культурологическом освещении. *Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах*. Таллинн: «Александра», 1992. Т. 1: *Статьи по семиотике и типологии культуры*. С. 200-202.
262. Лотман Ю. Семиотика культуры и понятие текста. *Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах*. Таллинн: «Александра», 1992. Т. 1: *Статьи по семиотике и типологии культуры*. С. 129-132.
263. Лоцинська М. «Червоний шлях» і неокласики. *Дивослово*. 1999. № 6. С. 8 - 10.
264. Луцький Ю. Літературна політика в Радянській Україні 1917-1934. К.: Гелікон, 2000. 248 с.
265. Луцький Ю. Між Гоголем і Шевченком. К.: Час, 1998. 255 с.
266. Львов В. Литературная критика формальной школы (Ю.Н. Тынянов, В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум). *Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук*. М.: Московский Государственный Университет имени М. В. Ломоносова, 2015. 254 с.
267. Майстренко А. Життя і діяльність Миколи Антоновича Плевака за архівними документами та спогадами. *Пам'ятки: археографічний щорічник*. Держ. архів. служба України, УНДІАСД / під ред. С. Кулешова. К., 2013. Т. 14. С. 141-154.
268. Макаров А. Світло українського бароко. К.: Мистецтво, 1994. 285 с.
269. Маслюк В. П. Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. К.: Наукова думка, 1983. 236 с.

270. Мастак І. [Рецензія на книгу: «Малороссийские повести, рассказываемые Грицьком Основьяненком. Книжка первая». М.: Тип. Лазаревых, 1834. 380 с]. *Ученые записки Московского университета*. 1834. Ч. VI. № V. С. 287-313.
271. Медведев П. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Ленинград: Прибой, 1928. 232 с.
272. Мейзерська Т.С. Історія української літератури в літературознавчих дискусіях. *Діалог і діалогічність в українській літературі XIX-XX ст.* Під ред. Н. Малютіної. Одеса: вид-во ОНУ, 2013. С. 84-115.
273. Меженко Ю. Можливості і обов'язки української поезії. *Шлях*. 1919. Ч. 1. С. 59-64.
274. Меженко Ю. На шляхах до нової теорії. *Червоний шлях*. 1923. № 2. С. 207. С. 199-210.
275. Меженко Ю. Українська книжка часів великої революції. К., 1928. 32 с.
276. Мельник С. Концепція історії літератури в науковій спадщині неокласиків. *Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук: 10.01.06.* Київський ун.-т ім. Тараса Шевченка. К., 1995. 155 с.
277. Микитась В. Давньоукраїнські студенти і професори. К.: Абрис, 1994. 288 с.
278. Микитенко Ю. Антична спадщина і становлення нової української літератури. К.: Наукова думка, 1991. 156 с.
279. Михайлов А. От Фрасуа Вийона до Марселя Пруста. Страницы истории французской литературы Нового времени (XVI – XIX века). Т. II. Москва: Языки славянских культур, 2010. 624 с.
280. Михайлов А. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. 908 с.
281. Мірчук І. Історія української культури. В. Петров, Д. Чижевській, М. Глобенко, *Українська література; І. Мірчук, Історія української культури.* Мюнхен-Львів, 1994. С. 243-373.

282. Міяковський В. Недруковане і забуте. Громадські рухи ХІХ сторіччя. Новітня українська література / ред. М. Антонович. Нью-Йорк: [б.в.], 1984. 509 с.
283. Міяковський В. Павло Зайцев: спогади і спостереження. *Сучасність: Щомісячник незалежної думки*. 1968. № 3 (87). С. 100-118.
284. Міяковський В. [Рецензія на видання Л. Лансона «Метод в історії літератури». К., 1919]. *Книгар*. 1919. Ч. 27. С. 1839.
285. Мовчан Р. Г. Скворода в контексті українського модернізму 1920-х років. *Антипролог. Збірник наукових праць присвячених 60-річчю члена-кореспондента НАН України М. М. Сулими*. К.: Стилос, 2007. С. 345-361.
286. Мовчан Р. Ранній модернізм крізь погляд Миколи Зерова. *Українська мова й література в середніх школах*. 2005. № 10. С.131-136.
287. Мовчан Р. «Перший інтелігент» у вирі національного відродження (Григорій Скворода як текст 20-х років ХХ століття). *Українська мова й література в середніх школах*. 2004. № 2. С. 137-146.
288. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х. Портрет в історичному інтер'єрі. К.: Стилос, 2008. 544 с.
289. Могілянський М. Література як соціальний факт і соціальний фактор. *Життя і революція*. 1925. № 11. С. 40-50.
290. Моклиця М. Акмеїсти і неокласики в європейському контексті. *Проблеми славістики*. Луцьк, 1996. Вип. 1. С. 23-26.
291. Моренець В. Український літературний канон: міфи та реальність. *Наукові Записки*. Національний університет «Києво-Могилянська академія». 2003. Том 21. С. 9-17. (Серія: «Філологічні науки»).
292. Мороз М. Життєпис І. П. Котляревського. *І. П. Котляревський. Твори у двох томах*. К.: Дніпро, 1969. Т. II. С. 163-242.
293. Москаленко М. Микола Зеров: доля і доробок. *Микола Зеров. Українське письменство / упор. М. М. Сулима*. К.: Основи, 2003. С. 1235-1273.
294. Мочалов В. Коментарии. *А. Веселовский. Историческая поэтика / сос., ком. В. В. Мочалова*. М.: Высшая школа, 1989. С. 307-405.

295. Мунтян І. Варіант «неокласики» М. Драй-Хмари ХХ ст. *Слово і час*. 1997. № 8. С. 57 - 61.
296. Навроцький Б. Мова та поезія: нарис з теорії поезії. К.: Книгоспілка, 1925. 240 с.
297. Навроцький Б. Поезія і музика. *Червоний шлях*. 1925. № 1. С. 200-212.
298. Наєнко М. Історія українського літературознавства. Підручник. К.: Академія, 2001. 360 с.
299. Наєнко М. Микола Зеров і питання неокласицизму. *Слово і Час*. 2008. № 11. С. 38-49.
300. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. К.: Мистецтво, 1980. 288 с.
301. Наливайко Д. Києво-Могилянська академія і Європа. *Всесвіт*. 1972, № 7, С. 185- 199.
302. Наливайко Д. Українські неокласики і класицизм. *Наш сучасник Микола Зеров* / упор. М. Зерова, Р. Корогодський, М. Коцюбинська. Луцьк: Терен, 2006. С. Луцьк: Терен, 2006. С. 110-118.
303. Наш сучасник Микола Зеров / упор. М. Зерова, Р. Корогодський, М. Коцюбинська. Луцьк: Терен, 2006. С. Луцьк: Терен, 2006. 368 с.
304. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. К.: Вища школа, 1991. 296 с.
305. Нечуй-Левицький І. Українство на літературних позвах з Московщиною. Культурологічні трактати / упор. М. Чернопиский. Львів: Каменяр, 1998 (фактично 2000). С. 127-241.
306. Нич Р. Літературологія. Погляд на історію сучасної теоретико-літературної думки у Польщі / пер. з пол. С. Яковенко. *Теорії літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* / упор. Б. Бакула. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія», 2008. С. 12-37.
307. Ніковський А. Vita Nova: критичні нариси: П. Тичина, М. Семенко, Я. Савченко, М. Рильський. Київ: [б. в.], 1919. 143 с.
308. Ніковський А. Бібліотека Т. Шевченка. *Книгар*. 1917. Ч. 3. С. 56-59.

309. Ніколенко В. Канон української класики у роботах М. Зерова. *Наукові записки НаУКМА*. 2013. Т. 150. С. 44-51. (Серія: «Філологічні науки»).
310. Новиков В. Писатель Борис Эйхенбаум. *Эйхенбаум Б. Мой современник. Маршрут в бессмертие*. М.: Аграф, 2001. С 5-10.
311. Огоновський О. Історія літератури руської [Української]. Львів, 1991. [Фотопередрук Олекси Горбача, Мюнхен, 1992]. 1337 с.
312. Огоновський О. Моєму критикові. Відповідь О. Пипінові на його статтю «Особая история русской литературы». *Діло*. 1890. № 4.
313. Одарченко П. Наукова діяльність Української Академії Наук у роки 1919–1932. *125 років Київської української академічної традиції (1861–1986)* / за ред. М. Антоновича. Нью-Йорк, 1993. С. 25-45.
314. Ортега-і-Гассет Х. Повстання мас / пер. з ісп. В. Бургардт. *Хосе Ортега-і-Гассет. Вибрані твори* / пер. В. Бургардт, В. Сахно, О. Товстенко, передм. В. Табачковський. К.: Основи, 1993. С. 15-139.
315. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Видання 2-ге, доповнене. К.: Либідь, 1999. 447 с.
316. Павлишин М. Канон та іконостас. *Марко Павлишин. Канон та іконостас*. К.: Видавництво «Час», 1997. С. 184 - 198. (Серія: «Українська модерна література»)
317. Павлишин М. Література, нація і модерність. *Університетські діалоги*, № 18. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка. Центр гуманітарних досліджень, 2013. 88 с.
318. Павлишин М. Рецензія-стаття на книгу «До історії української літератури» Григорія Грабовича. *Марко Павлишин. Канон та іконостас*. К.: Видавництво «Час», 1997. С. 308-315. (Серія: «Українська модерна література»).
319. Павлишин М. Риторика і політика в «Енеїді» Котляревського. *Марко Павлишин. Канон та іконостас*. К.: Видавництво «Час», 1997. С. 294-307. (Серія: «Українська модерна література»).
320. Панченко В. Кільце друге. *Володимир Панченко. Кільця на дереві*. К.: ТОВ Видавництво «Кліо», 2015. С. 56-159.



321. Панченко В. Повість про Миколу Зерова. К.: Дух і літера, 2018. 624 с.
322. Парамонов Б. Формализм: метод или мировоззрение? *Новое литературное обозрение*. 1995. № 14. С. 35-50.
323. Парк Р. Е. Личность и культурный конфликт. *Р.Э. Парк. Избранные очерки: Сборник переводов.* / сост. и пер с. англ. В. Николаев. М.: РАН. ИНИОН, 2011. С. 201-216.
324. Перетц В. Из лекций по методологии истории русской литературы. К., 1914. 332 с.
325. Перетц В. Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования. СПб.: Academia, 1922. 164 с.
326. Перетц В. Найблизші завдання вивчення історії Української літератури. *Записки Українського Наукового Товариства в Києві*. 1908. № 1. С. 16-24.
327. Перетц В. [Рецензія: Михайло Грушевський. Історія української літератури. Частина перша, т. I-III]. *Україна*. 1925. Кн. 4. С. 158-163.
328. Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? / пер. з англ. А. Іщенко. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2005. 152 .
329. Петренко П. Марксівська метода в літературознавстві. Харків: Книгоспілка, 1928.
330. Петрикова В. Академік Ф. І. Шміт в історії інтелігенції в Україні у 20-ті роки ХХ ст.: творча доля вченого в період 1917-1924 років. *Збірник наукових праць Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди*. 2013. Вип. 49. С. 209-215. (Серія: «Історія та географія»).
331. Петров В. До дискусії про Сковороду. *Життя і революція*. 1926. № 6. С. 63-67.
332. Петров В. Микола Зеров та Іван Франко: (До історії історико-літературних взаємин). *Віктор Петров. Розвідки* / упор., передм. та ком. В. Брюховецький. К.: Темпора, 2013. Том. 2. С. 781-199.
333. Петров В. Пантелемон Куліш у п'ятдесяті роки. ВУАН, Філологічна секція, 1929. Т. 1. 571 с.

334. Петров В. Проблема літературознавства за останнє 25-ліття (1920-1945). *Віктор Петров. Розвідки* / упор., передм. та ком. В. Брюховецький. К.: Темпора, 2013. Том. 2. С. 800-809.
335. Петров В. Теорія «культурництва» у Кулішевому листуванні 1956-57 років. *Записки історико-філологічного відділу* / за ред. А. Кримського. ВУАН, 1927. Кн. XV. С. 146 - 165.
336. Петров В. Теорія «нероблення» Григорія Сковороди. *Життя і революція*. 1926. № 4. С. 49-55.
337. Петров В. Українська література. В. Петров, Д. Чижевський, М. Глобенко. *Українська література; І. Мірчук Історія української культури*. Мюнхен-Львів, 1994. С. 9-42.
338. Петров В. Українські культурні діячі Української РСР 1920-1940: жертви більшовицького терору. Нью-Йорк: Видавництво «Пролог», 1959. 79 с.
339. Петров Н. Очерки истории украинской литературы XIX столетия. [Фотопередрук: Петров Микола Іванович. Нариси історії української літератури] / передм., прим. Г. А. Александрова. К.: Київський ВПЦ Університет, 2008. 479 с.
340. Пипин А. История русской литературы. В 2-х т. Спб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1898. Т. 1. 484 с.
341. Пипін О. Особая история литературы русской. *Вестник Европы*. 1890. Т. 5. Кн. 9. С. 241-274.
342. Платформа ідеологічна й художня спілки селянських письменників «Плуг». *Червоний Шлях*. 1923. № 2. С. 211-215.
343. Плоткин Л. Постановления Коммунистической партии Советского союза по вопросам советской литературы. *Словарь литературоведческих терминов* / ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 277-283.
344. Плохій С. Брама Європи. Історія України від скіфських воєн до незалежності / пер. з англ. Р. Ключко. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2016. 496 с.

345. Полевой В. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран народов мира. М.: Советский художник. 1989. 454 с.
346. Полевой В. М. Малая история искусств. Искусство XX века 1901-1945. М.: Искусство, 1991. 303 с.
347. Поліщук В. Яків Щоголів у лектурі Павла Филиповича. *Слово і час*. 2009. № 1. С. 67–70.
348. Поліщук Я. Слобожанський хуторянин (Яків Щоголів). *Поліщук Я. Пейзажі людини*. Харків: Акта, 2008. С. 136-159.
349. Поліщук Я. Типи художнього мислення в основі моделі історії літератури. *Слово і час*. 2006. № 12. С. 15-27
350. Полторацький О. Кризь формальну методу. *Нова Генерація*. 1927. № 2. С. 38-44.
351. Полторацький О. Соціологія засобу «поновлення» (отстранения). *Критика*. 1928. № 7. С. 102-115.
352. Постановление ЦК РУП(б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 года. [Електронний ресурс] URL: <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/USSR/1925.htm> (Дата зверення: 17.02.2018).
353. Потебня А. Мысль и язык. А. А. Потебня. *Эстетика и поэтика* / сос., вступ. ст., ком. И. В. Иваньо, А. И. Колодной. М.: Искусство, 1976. С. 35-213.
354. Просалова В. Авторські історії української літератури в першій половині ХХ ст.: тенденції, проблеми, здобутки. *Що таке історія літератури? Філологічні семінари* / під. ред. М. К. Наєнка. 2010. Випуск 13. С. 50-58.
355. Протас М. До історії культурологічного осмислення стилю. Модель Меєра Шапіро. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2009. Вип. 6. С. 303-320.
356. Рильський М. Адам Міцкевичі його «Пан Тадеуш» *Життя і революція*. 1925. № 3. С. 69-71.
357. Рильський М. Іван Франко – майстер художнього слова. *Максим Рильський. Зібрання творів: У 20-ти томах* / ред.т. О. І. Дей, упор. та прим. В. В. Громової, В. Ю. Келембетової. К.: Наукова думка. Т. 12. 1988. С. 215-235.

358. Рильський М. Микола Зеров – поет і перекладач. *Микола Зеров. Вибране /* упор. С. Зерова, ред. і вступ. ст. М. Рильського. К.: Дніпро, 1966. С. 5-20.
359. Рильський М. О Лесе Українке 1871-1913. *Максим Рильський. Зібрання творів: У 20-ти томах /* ред.т. О. І. Дей, упор. та прим. В. В. Громової, В. Ю. Келембетової. К.: Наукова думка. Т. 12. 1988. С. 7-9.
360. Родинне вогнище Зерових / упор. М. Зерова, Р. Корогодський, С. Попель. К.: Гелікон, 2004. 432 с.
361. Розенблюм О. Круглый стол «Как писать историю советской литературы?» (20 октября 2011 года, Москва, РГГУ, Институт филологии и истории, белые чтения). *Детские чтения*, 2012. № 2. С. 256-262. (Серия «Кабинетный ученый»).
362. Ростоу У. Стадии экономического роста (некоммунистический манифест) / пер. с англ. В. П. Марченко. Нью-Йорк-М.: Наука, 1981. 150 с.
363. Рулін П. Перша драма Лесі Українки. *Леся Українка. Зібрання творів у XII томах /* за заг. ред. Б. Якубського. К.: Книгоспілка, 1926. Т. V. С. 7-28.
364. Руткевич Е. Вступление. Бергер П., Лукман Т. *Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания /* пер. с англ. Е. Руткевич. М.: «Медиум», 1995. 323 с.
365. Савченко Ф. Заборона українства 1876 р.: до історії громадських рухів на Україні 1860-1870-х рр. Харків: Державне видавництво України, 1930. 414 с.
366. Садохин А. Культурология: теория и история культуры: Учебное пособие. М.: Эксмо, 2007. 624 с.
367. Саїд Е. Культура й імперіалізм / пер. з англ. К. Ботанова, Т. Цибал. К.: Критика, 2007. 608 с.
368. Сацик І. Естетична концепція Миколи Зерова в контексті культуро творчого процесу в Україні. *Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавчих наук за спеціальністю 00.00.08.* Київський ун.-т ім. Тараса Шевченка. К., 1998. 214 с.
369. Сацик І. Естетична концепція Миколи Зерова: калокагатія. *Гуманітарний часопис.* 2007. № 3. С. 61-69.

370. Семенко М. До постановки питання про застосування ленінізму на 3-му фронті. *Червоний шлях*. 1924. № 11-12. С. 169-201.
371. Сивокінь Г. Давні українські поетики. 2-е вид. Харків: Акта, 2001. 167 с.
372. Сінченко О. Методологічна реконструкція поглядів Бориса Якубського. *Літературознавчі обрії*. Праці молодих учених (21). К., 2016. С. 24-31.
373. Сінченко О. Неопотебнянство Бориса Навроцького. [Електронний ресурс] *Синopsis: текст, контекст, медіа*. № 2 (10), 2015. URL: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/151/139> (Дата звернення: 7.07.2018).
374. Сінченко О. Українське літературознавство 1920-х і неокантіанство: до постановки проблеми. *Неокласики і філологічна методологія літературознавства*. 2014. С. 46-53. (Серія: «Філологічні семінари»).
375. Сірик Л. Прагнення Європи. Творчість київських неокласиків. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Sklodowskiej, 2013. 380 s.
376. Скоропадський П. Спогади (кінець 1917 – грудень 1918). К.; Філадельфія: [б.в.], 1995. 493 с.
377. Сміт Е. Культурні основи нації. Ієрархія, заповіт, республіка / пер. з англ. П. Таращука. К.: Темпора, 2009. 312 с.
378. Сміт Е. Національна ідентичність / пер. з англ. П. Таращука. К.: Основи, 1994. 224 с.
379. Снайдер Т. Перетворення націй. Польща, Україна, Литва, Білорусь 1569-1999 / пер. з англ. О. Надтока. К.: Дух і Літера, 2014. 464 с.
380. Сорокин П. Голод как фактор. Влияние голода на поведение людей, социальную организацию и общественную жизнь / сос., под. к печ., вступ. ст., ком. В. В. Сапова, В. С. Сычова. М.: Academia & LVS, 2003. XII. 684 с.
381. Сорокин П. Социальная и культурная динамика. *Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество* / пер. с англ. С. А. Сидорнеко. М.: Политиздат, 1992. 425-504 с.
382. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество / пер. с англ. С. А. Сидорнеко. М.: Политиздат, 1992. 543 с.

383. Сріблянський М. «Нове слово» в українській критиці. *Українська хата*. 1910. Кн. 7-8. С. 497.
384. Сріблянський М. Українська преса і громадянство. *Українська хата*. 1910. Кн. 6. С. 260
385. Степанова А. Поэтология фаустовской культуры. «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920-1930-х гг. Днепропетровск : Днепропетровский университет им. Альфреда Нобеля, 2013. 496 с.
386. Сторі Д. Теорії культури та масова культура / пер. з англ. С. Савченка Харків: Акта, 2005. 357 с.
387. Тавризян Г. О. Шпенглер, Й. Хейзинга: две концепции кризисна культуры. М.: Искусство, 1988. 272 с.
388. Темченко Л. Принцип архітектурності в поезії неокласиків. *Вісник Дніпропетровського університету*. Вип. 10. 2008. С 258-262. (Серія: «Літературознавство, соціальні комунікації»).
389. Темченко Л. Український неокласицизм 20-х рр. ХХ ст.: генезис, естетика, поетика. *Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.01*. Дніпропетровськ, 1997. 192 с.
390. Тэн И. Философия искусства / пер. с фр. А. Чудинов, подгот. к изд., общ. ред., авт. послесл. А.М. Микиша. М.: Республика, 1996. 351 с.
391. Тернер В. Символ и ритуал / пер. сос. и ав. предсл. В.А.Бейлис. М., 1983. 277 с.
392. Тиханов Г. Заметки о диспуте формалистов и марксистов 1927 года [Електронний ресурс] / пер. с бол. М. Поляковой. *Новое литературное обозрение*, 2001. № 50. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/50/tihan.html> (Дата звернення: 11.10.2016)
393. Ткачук М. Як вивчали історію філософії в університеті Святого Володимира. *Магістеріум. Історико-філософські студії*. 2004. Випуск 13. С. 65-74.
394. Томпсон Е. Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм / пер. з англ. Е. Корчинської. К.: Основи, 2006. 368 с.

395. Троцкий Л. Вне-октябрьская литература. (Литературные попутчики революции). *Правда*. 1922. 5 октября. № 224.
396. Троцкий Л. Формальная школа поэзии и марксизм. *Правда*. 1923. 26 июня, № 166.
397. Концептуалізація художнього тексту в лесезнавчому дискурсі неокласиків. «Неокласики і філологічна методологія літературознавства». Випуск 17. К., 2014. С. 28-36.
398. Турган О. Д. Українська література кінця XIX – початку XX ст. і античність. (Шляхи сприйняття і засвоєння). К.: Наукова думка, 1995. 175 с.
399. Тынянов Ю. Литературный факт. *Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино* / под. и ком. Е. А. Готтеса, А. П. Чудакова, М. О. Чудаковой. М.: Наука, 1977. С. 255 – 270.
400. Уайт Хейден. Метаистория. Историческое воображение в Европе XIX века / пер. с англ. и ред. Е. Г. Трубиной, В. В. Харитонова. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. 528 с.
401. Українка Леся. Лист до М. Драгоманова від 17 березня 1891 р. *Українка Леся. Зібрання творів у 12 т. Т.10: Листи (1876-1897)* / упор. т. В. В. Яременко, ред. т. М. Д. Бернштейн. К.: Наукова думка, 1978. С. 82-87.
402. Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / упор. С. В. Ульяновська. К.: Либідь, 1993. 592 с.
403. Українське барокко та європейський контекст / відп. ред. О. К. Федорук. АН УРСР, Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка, 1991. 254 с.
404. Українське перекладознавство. Проблеми українського перекладу. Бібліографічний покажчик / укладач Ю. Ю. Полякова. Харків: Харківський Національний Університет ім. В. Н. Каразіна, 2013. 184 с.
405. Уліцка Д. Анипозитивістський злам. Література. Теорія. Методологія / упор. Уліцка Д., пер. з пол. С. Яковенка. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 38-52.

406. Ульяновський В. Гетьман Павло Скоропадський і справа заснування Української Академії Наук. *Український журнал*. № 6. С. 26-38.
407. Уманець (Комаров М.) Особая история русской литературы. *Зоря*. 1890. № 21
408. Унгер Р. Философские проблемы новейшего литературоведения / пер. с нем. В. В. Бибихина. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе* / под об. ред. Г. Косикова. М.: Издательство Московского университета, 1987. С. 143-168.
409. Федченко П. Крижанівський А., Літературознавство. *Українська Радянська Енциклопедія*. К.: Головна редакція УРЕ, Видання друге, 1981. Т. 6. С. 200-201.
410. Филипович П. Леся Українка. *П. П. Филипович. Літературно-критичні статті* / ред. кол. В. С. Брюховецький. К.: Дніпро, 1991. С. 105-108.
411. Филипович П. Літературно-критичні статті / ред. кол. В. С. Брюховецький. К.: Дніпро, 1991. 270 с.
412. Филипович П. [Рец. на кн. Я. Щоголів. Поезії. – К., 1926]. *Життя й революція*. 1926. № 11. С. 104-105.
413. Филипович П. Українське літературознавство за 10 років революції. Филипович П. П. Літературно-критичні статті / ред. кол. В. С. Брюховецький. К.: Дніпро, 1991. С.238-260.
414. Филипович П. Шевченко і Щоголів. *Глобус*. 1928. Ч. 12.
415. Филипович П. Шляхи Франкової поезії. *П. П. Филипович. Літературно-критичні статті* / ред. кол. В. С. Брюховецький. К.: Дніпро, 1991. С. 61 -94.
416. Филлипс Л., Йоргенсен М.В. Дискурс анализ. История и метод / пер. с фин. А. Кисельовой. Харьков: Изд-во Гуманитарного Центра, 2008. 354 с.
417. Фізер І. Психолінгвістика Олександра Потебні: метакритичне дослідження / пер. з англ. В. С. Брюховецького. К.: Видавничий Дім «КМ Academia», 1993. 112 с.
418. Фойк М. Неокласицизм у Східно та Центральноевропейській літературі як складова європейського пізнього модернізму. *Питання літературознавства*. Чернівці, 2013. Вип. 87. С. 118-127.



419. Фосскамп В. Классика как историко-литературная эпоха. Типология и функции веймарской классики / пер. с нем. А. Михайлова. *Контекст*, 1990. М., 1990. С. 115-138.
420. Франко І. Доповіді Міріама. *Іван Франко. Зібрання творів у: 50-ти томах*. К.: Наукова думка, 1981. Т. 29. / ред. тому В. Л. Микитась, А. М. Халімончук. С. 116-121.
421. Франко І. Етнологія та історія літератури. *Іван Франко. Зібрання творів у: 50-ти томах*. К.: Наукова думка, 1981. Т. 29. / ред. тому В. Л. Микитась, А. М. Халімончук. С. 273-283.
422. Франко І. Із секретів поетичної творчості. *Іван Франко. Зібрання творів у: 50-ти томах*. К.: Наукова думка, 1981. Т. 31. / ред. тому Г. Д. Вервес, О. Н. Мороз. С. 45-119.
423. Франко І. Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського. *Іван Франко. Зібрання творів у: 50-ти томах*. К.: Наукова думка, 1983. Т. 40 / ред. тому О. В. Мишанич. С. 7-373.
424. Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи. *Іван Франко. Зібрання творів у: 50-ти томах*. К.: Наукова думка, 1980. Т. 26 / ред. тому В. Л. Микитась, С. В. Щурат. С. 5 - 14.
425. Франко І. Метод і задача історії літератури *Іван Франко. Зібрання творів у: 50-ти томах*. К.: Наукова думка, 1984. Т. 41. / ред. тому П. Й. Колесник. С. 17 - 24.
426. Франко І. Михайло Петрович Старицький. *Іван Франко. Зібрання творів у 50-ти томах*. К.: Наукова думка, 1982. Т. 33. / ред. тому П. Й. Колесник. С. 230 - 278.
427. Франко І. Молода Україна. Ч. 1: Провідні ідеї й епізоди. *Писання Івана Франка*. Львів: Накладом Українсько-руської видавничої спілки, 1910. 150 с.
428. Франко І. Нарис історії україносько-руської літератури до 1890 року. *Іван Франко. Зібрання творів. У 50-ти томах*. К.: Наукова думка, 1984. Т. 41. / ред. тому П. Й. Колесник. С. 104-471.

429. Франко І. Одвертий лист до галицької української молодіжі. *Іван Франко. Зібрання творів. У 50-ти томах.* К.: Наукова думка, 1986. Т. 45. / ред. тому В. Ю. Євдокименко. С. 401-409.
430. Франко І. Отзыв о сочинении г. Петрова «Очерки из истории украинской литературы XIX столетия». *Іван Франко. Зібрання творів у 50-ти томах.* К.: Наукова думка, 2008. Т. 53. / ред. тому Є. К. Нахлік. С. 220-224.
431. Франко І. Передмова [до збірки «Поєми»]. *Іван Франко. Зібрання творів у: 50-ти томах.* К.: Наукова думка, 1976. Т. 5. / ред. тому Ф. П. Погребенник. С. 7-9.
432. Франко І. Передмова до Чайль-Гарольдової мандрівки. *Іван Франко. Зібрання творів у: 50-ти томах.* Т. 35. К.: Наукова думка, 1982. / ред. тому П. Й. Колесник. С. 405-408.
433. Франко І. План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви. *Іван Франко. Зібрання творів у: 50-ти томах.* К.: «Наукова думка», 1984. Т. 41. / ред. тому П. Й. Колесник. С. 24-74.
434. Франко І. Принцип і безпринципність. *Іван Франко. Зібрання творів у: 50-ти томах.* К.: Наукова думка, 1981. Т. 34. / ред. тому Б. А. Деркач. С. 364-365.
435. Франко І. Професор Омелян Огоновський. *Іван Франко. Зібрання творів у 50-ти томах.* К.: Наукова думка, 1986. Т. 43. / ред. тому О. І. Дей. С. 358-372.
436. Фриче В. Наша первоочередная задача. *Литература и марксизм.* 1928. № 1. С. 3-10.
437. Фуко М. Археологія знання / пер. з франц. В. Шовкун. К.: Основи, 2003. 326 с.
438. Хализев В. Теория литературы. Учебник для вузов. 2-е изд. М.: Высшая школа, 2000. 398 с.
439. Ханзен-Лёве О. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / пер. с нем. С. А. Ромашко. М.: Языки русской культуры. 2001. 672 с.
440. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. Ніжин: ТОВ «Гідромакс», 2009. 508 с.

441. Хаттон П. История как искусство памяти / пер. с англ. В. Быстров. СПб.: Издательство «Владимир Даль», 2004. 424 с.
442. Хвиля А. Нотатки про літературу. *Критика*. 1928. Кн. 11. С. 3-30.
443. Хитров А. Идея метода: философия Декарта и доктрина литературного классицизма. *Коллаж-5. Современная российская философия*. 2005. С. 91-112.
444. Цифровая гуманитаристика. Интервью с Дэвидом Голамбиа. [Электронный ресурс] *Материалы Международной научной конференции* (г. Пермь, 16-18 мая 2017 г.). URL: <http://gefter.ru/archive/19453> (Дата звернення: 18.09.2015).
445. Червоний шлях: громадсько-політичний і літературно-науковий місячник (1923 – 1936) (На матеріалах фонду «Рідкісна книга»). *Бібліографічний покажчик змісту* / упор. Олейник С. В. Івано-Франківськ, 2011. 82 с.
446. Череватенко Л. Наш сучасник Микола Зеров. *Наш сучасник Микола Зеров*. упор. М. Зерова, Р. Корогодський, М. Коцюбинська. Луцьк: Терен, 2006. С. 167 -177.
447. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Тернопіль: МПП «Презент», за участю ТОВ «Феміна», 1994. 480 с.
448. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи. *Чижевський Дмитро. Українське літературне бароко* / упор., вступ. ст., гол. ред. О. Мишанич. К.: Обереги, 2003. С. 345-357.
449. Шамрай А. Дещо про поетику й методологію літератури в програмах факпрофосу ІНО. *Записки харківського Інституту народної освіти*, 1927. Кн. II. С. 79-81.
450. Шамрай А. До початків романтизму. *Україна. Науковий журнал українознавства*. 1929. № X-XI. С. 31-53.
451. Шамрай А. На шляхах до об'єктивної історії українського письменства. (Історія новітнього письменства М. Зерова в історичному освітленні). *Червоний шлях*. 1924. № 6. С. 200-211.
452. Шамрай А. Творчість М. Коцюбинського, як етап у розвитку української прози. *Михайло Коцюбинський. Видання творів на X томів* / під заг. ред. І. Лакизи. К.: Книгоспілка, 1929. Т. V. С. 5-26.

453. Шамрай А. Українська література. Стислий огляд. Харків, 1928. [Фотопередрук з післясловом Олекси Горбача]. Мюнхен, 1989. С.1-225.
454. Шаповал М. Доба хатянства. *Богацький П., Шаповал М., Животко А. Українська Хата. Київ, 1909–1914: (Спогади)* / упоряд. С. Зеркаль. Нью-Йорк, 1955. С. 35-39.
455. Шевельов Ю. Легенда про український неокласицизм. *Юрій Шерех. Пороги і запоріжжя: Література, мистецтво, ідеології*. Харків: Фоліо, 1998. Том 1. С. 92-139.
456. Шевельов Ю. Стилї сучасної української літератури на еміграції. *Юрій Шерех. Не для дітей. Літературно-критичні статті і есеї*. Мюнхен: Пролог, 1964. С. 182-225.
457. Шевельов Ю. Шостий у гроні. *Юрій Шерех. Пороги і запоріжжя: Література, мистецтво, ідеології*. Харків: Фоліо, 1998. Том 3. С. 98-136.
458. Шевчук Д. Культурна критика і проблеми осмислення сучасних феноменів культури. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2011. Вип. 7. С. 49-58. (Серія: «Культурологія»).
459. Шкандрій М. В обіймах імперії. Російська і українська література новітньої доби / пер. з англ. П. Таращук, К.: Факт, 2004. 496 с.
460. Шкандрій М. Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920- х років / пер. з англ. М. Климчук. К.: Ніка-Центр, 2006. 384 с.
461. Шкловский В. О теории прозы. М.: Издательство «Федерация», 1929. 265 с.
462. Шлегель Ф. Философия искусства / пер. с нем. М. Ф. Овсянников. М.: Мысль, 1966. 495 с.
463. Шмит Ф. Искусство. Основные проблемы теории и истории. Ленинград: АCADEMIA, 1925. 185 с.
464. Шмитъ Ф. Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция. Харьков: Книгоиздательство «Союз» Харьковского Кредитного Союза Кооперативовъ, 1919. 329 с.

465. Шмігер Т. Історія українського перекладознавства ХХ сторіччя. К.: Смолоскип, 2009. 340 с.
466. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. 2. Всемирно-исторические перспективы / пер. с нем. и примеч. И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1998. 606 с.
467. Штомпка П. Социология социальных изменений / пер. с англ. А. С. Дмитриева, под ред. В. А. Ядова. М.: Аспект Пресс, 1996. 416 с.
468. Щупак С. Основні проблеми мистецтва в поглядах радянський марксистів. *Життя і революція*. 1926. № 6. С. 61-68.
469. Щупак С. Українська марксистська критика. *Життя і Революція*. 1928. Кн. 6. С. 90-114.
470. Эйзенштадт Ш. Революция и преобразование обществ. Сравнительное изучение цивилизаций / пер. с англ. А. В. Гордона, под ред. Б. С. Ерасова. М.: Аспект Пресс, 1999. 416 с.
471. Эйхенбаум Б. В ожидании литературы. *Русский современник*. 1924. № 1. С. 280-290.
472. Элиот Т. С. Единство европейской культуры / пер. с англ. Ю. А. Комова. *Томас Элиот. Избранное: Том I-II. Религия, культура, литература* / авт.проекта, глав. ред. С. Я. Левит. М.: РОССПЭН, 2004. С. 162 - 184.
473. Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант. *Элиот Т. С. Назначений поэзии. Статьи о литературе* / пер. с англ. А. М. Зверева. К.: Air Lend, 1997; М.: ЗАО «Совершенство», 1997. С. 157-166.
474. Юркова О. Діячі науки в полі диктатури. *Суспільство і влада в радянській Україні років непу (1921-1928). Колективна монографія*. Том 2. Відп. ред. С. Кульчицький. К.: Інститут історії України НАН України, 2015. С. 7-9.
475. Якимович А. Генрих Вельфлин и другие. *Генрих Вольфлин. Ренесанс и барокко* / пер. с нем. Е. Лундберга. С-Пб.: Азбука-классика, 2004. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 9-51.
476. Якубовський Ф. За матеріалістичний монізм в літературознавстві. До питання про зміни літературних стилів. *Критика*, 1928. № 10. С. 79-93.

477. Якубський Б. До взаємин марксівської метод з старими методами літературознавства. *Життя і революція*. 1927. № 1. С. 54-65.
478. Якубський Б. До «реабілітації» форми в мистецтві (Про одну з розв'язаних проблем літературознавства). *Життя і революція*. 1927. № 5. С. 220-230.
479. Якубський Б. Наука віршування. К.: Слово, 1922. 123 с.
480. Якубський Б. Перша драма Лесі Українки. *Леся Українка. Зібрання творів у XII томах* / під ред. Б. Якубського. К.: Книгоспілка, 1926. Т. V. С. 7-28.
481. Якубський Б. Соціологічний метод у письменстві. К.: Слово, 1923. 62 с.
482. Якубський Б. Творчий шлях Лесі Українки. *Леся Українка. Зібрання творів у XII томах* / за заг. ред. Б. Якубського. К.: Книгоспілка, 1927. Т. I. С. 7-34.
483. Ямпольский М. Литературный канон и теория «сильного» автора. [Електронний ресурс] *Иностранная литература*. 1998. № 12. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1998/12/iamp.html> (Дата звернення: 17.12.2018).
484. A Companion to the Classical Tradition / by Craig W. Kallendorf (Editor). English: Wiley-Blackwell; 1 edition, 2010. 475 p.
485. A reader's guide to contemporary literary theory / by R. Selden, P. Widdowson, P. Brooker. 5th ed. Pearson Longman, 2005. 302 p.
486. Aarseth A. Literary Periods and the Hermeneutics of History. *Toward a Theory of Comparative Literature* / ed. J. Mario. Valdés. New York: Peter Lang, 1990. P.229-236.
487. Allkemper A., Eke N. O. Literaturwissenschaft. *Metzler Lexikon Literatur*. Paderborn 2004, S. 13-33.
488. Ashley K. M., Introduction. *Turner V. Construction of Cultural Criticism: Between Literature and Anthropology*. Indiana University Press, 1990. 185 p.
489. Assmann A. Opting In und Opting Out. / hrsg. H. U. Gumbrecht. K. L. Pfeiffer. *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt am Mein: Shurkamp, 1986. P. 127-143.
490. Assmann A. Wprowadzenie do Kulturoznawstwa. Podstawowe terminy, problemy, pytania. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje, 2015. 363 s.

491. Assmann J. Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 7. Auflage. Beck, München 1992. 344 s.
492. Augsburg T. Becoming Interdisciplinary. *An Introduction to Interdisciplinary Studies*. Kendall Hunt Publishing. 2 edition. 2006. 197 p.
493. Baker C., Cultural Studies. Theory and Practice. Los Angeles, London: SAGE, 2008. Illustrative Edition. 525 p.
494. Bauman Z. Culture as Praxis. London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1973. 198 p.
495. Bayazit M., Cerci S. A Contemporary Matter on Art: Modernism. *British Journal of Humanities and Social Sciences*. 2012, Vol. 6 (2), P. 1-9.
496. Bennett T. Formalism and Marxism. New accents. Psychology Press, 2003. 180 p.
497. Berman J. Modernist Fiction. Cosmopolitanism and the Politics of Community. Cambridge University Press, 2001. 256 p.
498. Bjurtström E., Whose Canon? Culturalization versus Democratization. [Електронний ресурс] *Culture Unbound*. Volume 4, 2012: P. 257–274. URL: <http://www.cultureunbound.ep.liu.se> (Дата звернення: 24.11.2018).
499. Bocoock R. The culture formations of modern society. *Formations of Modernity* / ed. S. Hall and B. Gieben. Book 5. Blackwell Publisher Ltd. & The Open University 1992. P. 229-268.
500. Bohnsack R., Schäffer B. Koniunktywne doświadczenia i media – ku dokumentarnej rekonstrukcji kategorii pokolenia / tł. S. Krzychała. *Społeczne przestrzenie doświadczenia: metoda interpretacji dokumentarnej*. Wrocław, 2004. S. 131-151.
501. Bolgar R. R. The Classical Heritage and Its Beneficiaries. Cambridge University Press, 1973. 591 p.
502. Bourdieu P. The Rules of Art. Genesis and Structura of the Literary Field. Standford University Press, 1995. 408 p.
503. Brook T. Figuring the Relation between Literary and Cultural History. [Електронний ресурс] *Yearbook of Research in English and American Literature*

- № 17 (2001), pp. 348-355. URL: <https://books.google.com.ua/books> (Дата звернення: 03.03.2019).
504. Brooker P. Post-Theory. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* / Selden R., Widdiwsn P. Brooker P., Pearson Education Limited, 2005. P. 287-280.
505. Burzyńska A., Markowski M. P. *Teorie Literatury XX wieku*. Kraków: «Znak», 2006. 595 s.
506. Buttlar A. von. Der Klassizismus – ein ästhetisches Markenzeichen Europas. *Europäische Erinnerungsorte 2. Das Haus Europa*. München: Oldenbourg Verlag, 2012. P. 151-160.
507. Carol A. Boris Eikhenbaum: *Voices of a Russian Formalist*. Stanford: Stanford University Press, 1994. 300 p.
508. Childs P. *Modernism. The New Critical Idioms*. Routledge, NY 2000. 219 p.
509. Colquhoun A. *Twenty-Century Concept of Urban Space. Modernity and the Classical Tradition. Architectural Essay 1980-1987*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989. P. 223-235.
510. Cultura. *The critical review of concept and difinitions* / by A. L. Kroeber and K. Klucknonh. Cambridge, Massachusetts, U.S.A., Published by the Museum, 1952. 223 p.
511. *Cultural Theory. The Key Concepts. Second Edition* / ed. A. Edgar and P. Sedgwick. London and New-York: Routledge, 2008. 445 p.
512. Cunningham V. *Reading after Theory*. Wiley-Blackwell. 1 edition. 2002. 208 p.
513. Delanty G. *Positivism. Science and the Politics of Knowledge. Social Science: beyond constructivism and realism*. Minneapolis, UP Minneapolis, 1997. P. 11-38.
514. Demska-Budzuliak L. *Kwestia tożsamości narodowo-kulturowej w radzieckim literaturoznawstwie ukraińskim w latach 20. XX wieku*. [Електронний ресурс] *Władzasadzenia. Identities, Media and Literature in Ukraine and about Ukraine: Cantemporary Sitaution and Historical Demension* / red. N. Trach. S. 171-183. URL: <http://wladzasadzenia.pl/2016/8/wladza-sadzenia-2016-8.pdf> (Дата звернення 11.10.2016).



515. Demska-Budzuliak L. Od Mawki do Kassandry. Pisarki Ukrainy Centralnej w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku. *Wspólnota wyobrażona. Pisarki Europy Środkowej wobec problemów literackich, społecznych i politycznych lat 1914-1945* / pod.red. Gr. Borkowska, I. Boruszkowska i K. Nadana-Sokołowska. Warszawa: PWN, 2018. S. 9-24.
516. Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller Werke Epochen Sachbegriffe, Mannheim. Leipzig, F. A. Brockhaus, 2004. S. 488-489.
517. Dinsman M. The Digital in the Humanities: An Interview with David Golumbia. [Електронний ресурс] *Los Angeles Review of Books*. URL: <https://lareviewofbooks.org/article/digital-humanities-interview-david-golumbia/#!> (Дата зверення: 21.09.2017).
518. Docherty T. *After Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997. 256 p.
519. Donahue C. Jr. *Why the History of Canon Law is Not Written?* London: Selden Society, 1986. 30 p.
520. Eagleton T. *After Theory*. New York: Basic Books, 2003. 231 p.
521. Eagleton T. *Ideology. An Introduction*. London, New York: Verso, 1991. 242 p.
522. Easthope A. *Literary theory into Cultural studies*. Routledge, 1991. 202 p.
523. Eisenstadt S.N. *Modernization: Protest and Change*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1966 165 p.
524. Fairclough N. *Discourse and Social Change*. Cambridge: Cambridge Polity Press, 1992. 259 p.
525. *Four French Symbolists: A Sourcebook on Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon, Maurice Denis* / ed. R. T. Clement. Greenwood Publishing Group, 1996. 583 p.
526. Fowler A. Genre and the Literary Canon. [Електронний ресурс] *New Literary History*. Vol. 11, No. 1, Anniversary Issue: II. 1979. P. 197-119. URL: <http://www.jstor.org/stable/468873> (Дата зверення: 11.02.2018).
527. Freeman R. Theory of Discourse. *The Aims of Discourse* / by J. L. Kinneavy. *College Composition and Communication*. Vol. 24. No. 2. 1973. p. 228-232.

528. Gramsci A. Problems of History and Culture. *Selections From the Prison Notebook*. Quentin Hoare and Geoffrey Nowell Smith (ed.), London 1999. 846 p.
529. Greenblatt S. Culture and New Historicism. *The Greenblatt Reader* / ed. M. Payne. Wiley-Blackwell, 2004. P. 9-50.
530. Guillory J. Cultural Capital: The Problem Of Literary Canon Formation. University of Chicago Press, 1993. 392 p.
531. Habib M.A.R. A History of Literary Theory and Criticism from Plato to the Present. Blackwell Publishing, 2008. 848 s.
532. Harry C. Greece and Rome in the Twentieth Century: Observations on the Classical Tradition and Modernism. *The Classical Journal*. Vol. 78, No. 2. P. 143-149.
533. Haynes K. Modernism. *A Companion to the Classical Tradition* / by ed. C. W. Kallendorf. Wiley-Blackwell. 1 edition, 2010. P. 101-114.
534. Highet G. The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature. Oxford University Press. New edition. 2015. 808 p.
535. Hohendahl P. U. Building a National Literature: The Case of Germany, 1830-1870 / trans. R. B. Franciscono. Ithaca: Cornell UP, 1989. 376 p.
536. Hollinger R. Postmodernism and the Social Science. A Thematic Approach. *Contemporary Social Theory*. Thousand Oaks London New Delhi: SAGE 1994. Volume 4. 191 p.
537. Hroch M. Social Preconditions of National Revival in Europe. New York: Columbia UP, 2000. 220 p.
538. Ilnytskyj O. Modernist ideology and Mykola Khvyliovyj. *Harvard Ukrainian Studies*. Vol. XV. N 3-4. 1991. P. 257-272.
539. Jameson F. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca NY: Cornell UP, 1981. 203 p.
540. Kamińska Aneta. Kategoria pokolenia we współczesnych badaniach nad społeczeństwem i kulturą – przegląd problematyki. [Електронний ресурс] *Kultura i Historia*, 2007. № 11. URL: <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/113> (Дата звернення: 23.07.2015).

541. Kenneth A. Contemporary Social and Sociological Theory: Visualizing Social Worlds. Pine Forge Press, 2006. 455 p.
542. Kinneavy J. L., A Theory of Discourse: The Aims of Discourse, W. W. Norton & Company, 1980. 500 p.
543. Kippenberg H. G., Mersmann B. The Humanities between Global Integration and Cultural Diversity. (Concepts for the Study of Culture). Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2016. 301 p.
544. Koselleck R. K., Krise. Geschichtliche Grundbegriffe. *Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* / hg. Bronner, O. Bd. 3, Klett-Cotta, Stuttgart 1982. 617 s.
545. Leavis F. R. & Thompson D. Culture and Environment: The Training of Critical Awareness Westport. Conn.: Greenwood Press, 1977. 150 p.
546. Leavis F. R., Mass civilisation and Minority culture. Minority Press, Cambridge, 1930. 32 p.
547. Literary History – Cultural History: Force Fields and Tensions. Volume 17, *REAL. The Yearbook of Research in English and American Literature* / ed. H. Grabes, G. Narr. Verlag, 2001. 386 p.
548. Malla A. El. Frank Raymond Leavis and Denys Thompson, reading for the introduction of “Culture and environment”. [Электронный ресурс] URL: <https://ahmadelmalla.wordpress.com/2012/04/18/frank-raymond-leavis-and-denys-thompson-reading-for-the-introduction-of-culture-and-environment/> (Дата звернення: 4.05.2018).
549. Martin T. The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923-1939. Cornell UP, 2001. 496 p.
550. Martinelli A. Global Modernization: Rethinking the Project of Modernity. *Studies in International Sociology*. SAGE, 2005. 168 p.
551. Metzler Lexikon Literatur. Begrundet von Gunther und Irmgard Schweikle / hrsg. D. Burdorf, C. Fasbender, B. Moennighoff. Springer-Verlag GmbH Deutschland. 2007.

552. Neuhaus S. Grundriss der Literaturwissenschaft. Taschenbuch. UTB GmbH. Auflage: 4, 2014. 336 s.
553. Nicolescu B. From Modernity to Cosmodernity: science, culture, and spirituality. State University of New York Press, 2014. 259 p.
554. Nycz R. Wprowadzenie. *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, Problematyki, Interpretacje* / red. T. Walas, R. Nycz. UNIVERSITAS, Kraków 2012. S. 7-30.
555. Orr L. Modernism and the Issue of Periodization. [Електронний ресурс] *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. Volume 7. Issue 1. 2005. Article 3. URL: <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol7/iss1/3/> (Дата звернення: 27.03.2012).
556. Ortega y Gasset J. Wokół Galileusza / tł. E. Burska, Warszawa: Spacja, 1993. 151 s.
557. Peluritytė-Tikuišienė A. Challenges of Neoclassicism. [Електронний ресурс] *Interlitteraria*. University of Tartu Press, 2012. Vol. 17. URL: <https://ojs.utlib.ee/index.php/IL/article/view/IL.2012.17.26/951> (Дата звернення: 26.04.2017).
558. Peyre H. Pokolenia literackie / tł. H. Chorbkowska. *Współczesna teoria badań literackich za granicą* / oprac. H. Markiewicz. Kraków, 1976. S. 8-42.
559. Reckwitz A. Toward a Theory of Social Practices. *European Journal of Social Theory*. 2002. № 5(2). P. 243-263.
560. Redfield R. Peasant Society and Culture. An Anthropological Approach to Civilization. The University of Chicago Press, 1956. 163 p.
561. Rethinking Literary History: A Dialog on Theory / M. J. Valdés and L. Hutcheon. Oxford University Press, 2002. 232 p.
562. Rutledge H. C. Greece and Rome in the Twentieth Century: Observations on the Classical Tradition and Modernism. *The Classical Journal*. Vol. 78. 1983. No. 2. P. 143-149.
563. Schnädelbach H. Geschreiterte Moderne? Zur Rehabilitierung des animal rationale. *Vorträge und Abhandlungen 2*. Frankfurt am Main, 1992. 448 s.
564. Segal N., Koleva D. From Literatura to Cultural Literacy, Palgrave: New York, 2014. 261 p.

565. Sela-Sheffy R., Canon formation revisited: Canon and cultural production. [Електронний ресурс] *Neohelicon* XXIX. 2002. No 2. P. 141–159. URL: [www.tau.ac.il/~rakefet/papers/Canon-formation-revisited.pdf](http://www.tau.ac.il/~rakefet/papers/Canon-formation-revisited.pdf) (Дата звернення: 30.01.2018).
566. Shils E. Centre and periphery. *In the Logic of Personal Knowledge: Essays Presented to Michael Polanyi*. Routledge & Kegan Paul, 1961. P. 117-130.
567. Shkandrij M. Avant-gardist versus Neoclassicist: Viktor Domontovych's Early Novels. *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*. Vol. 42. 2000. No. 3. P. 315-329.
568. Skwarczyńska S. Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich. Tom I. Łódź: Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 1948. 315 s.
569. Slezkine Y. The USSR as is Communal Apartment, or how a Socialist State Promoted Ethnic Particulism. *Slavic Review* 53. 1994. No. 2. P. 414-452.
570. Snow P. S. The Two Culture and The Scientific Revolutions. The Reade Lecture. New Yourk: Cambridge University Press, 1961. 68 p.
571. Social and Cultural. The Key Concepts / ed. Nigel Rapport and Joanna Overning. London and New-York: Routledge, 2000. 463 p.
572. Stockman N. Antypositivist Theory of the Science. Springer-Science+Business Media, B. V., 2013. 284 p.
573. Terdiman R. Discourse/counter-discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-century France. Cornell University Press, 1989. 362 p.
574. The Classical Tradition / ed. A. Grafton, G. W. Most, S. Settis. Harvard University Press, 2010. 1067 p.
575. Theory in Social and Cultural Anthropology. *An Encyclopaedia* / Hg. McGee J., Warms R. L. London: Sage, 2013. 1056 p.
576. The Question of Literature: The Place of the Literary in Contemporary Theory / ed. Beaumont B. E. Manchester University Press, Manchester, 2002. 236 p.
577. The Work of Representation: Cultural Representations and Signifying Practices / ed. S. Hall. London 1997. 371 p.

578. Tihanov G. Why Did Modern Literary Theory Originate In Central And Eastern Europe? (And Why Is It Now Dead?). *Common Knowledge*. 2004. No 10(1). P. 61-81.
579. Turner G., *British Cultural Studies: An Introduction*, third edition, Routledge 2002. – 259.
580. Wallis M. Koncepcje biologiczne w humanistyce. *Fragmenty filozoficzne, seria II. Księga pamiątkowa ku uczczeniu czterdziestolecia pracy nauczycielskiej w Uniwersytecie Warszawskim profesora Tadeusza Kotarbińskiego*, Warszawa, 1959. S. 307-330.
581. Wallton D. *Introducaing Cultural Studies. Learning through Practice*. SAGE Publications. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, 2008. 323 p.
582. Weimann R. *Literatura: produkcja i recepcja / prył. W. Bialik i H. Orłowski*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978. 410 p.
583. Wellek R., Warren A. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace, 1949. 403 p.
584. Wellek R. *Upadek historii literatury / tłum. G. Cendrowska. Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, 2008. No 79/3. S. 207-221.
585. White H. The Value of Narrativity in the Representation of Reality. *Critical Inquiry*. University of Chicago Press. Vol. 7, 1980. No. 1, P. 5-27.
586. Williams R. *Keywords. A vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press, 1985. 340 p.
587. Williams R. *Marxism and Literatura*. New York: Oxford University Press, 1977. 217 p.
588. Williams R. *Politics of Modernism. Against the New Conformists*. Redwood Books, Bristol, 1994. 203 p.
589. Wollheim R. Pictorial Style: Two Views. *The Concept of Style / ed. B. lang*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1979. P. 128-145.
590. Wood D. G., *Modernism and the classical tradition [Електронний ресурс] / UT Electronic Theses and Dissertations*. The University of Texas at Austin December,

2010. URL: <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/ETD-UT-2010-12-2193/WOOD-DISSERTATION.pdf?sequence=3&isAllowed=y>; (Дата звернення: 10.10.2015).

591. What's Left of Theory? New Work on the Politics of Literary Theory / ed. J. Butler, Guillory J., Kendall T. London: Routledge, 2000. 304 p.

592. Wrzosek W. *Historia – kultura – metafora. Powstanie klasycznej historiografii*. Wrocław: Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, 1995. 155 s.

593. Wyka K., Pokolenia literackie. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977. 315 s.

## ДОДАТКИ

## Додаток А

## Список публікацій здобувача за темою дисертації

*Монографії та окремі видання*

1 «Дорогий Аркадію. Листування і архіварія літературного середовища України 1922-1945 рр.». Львів: Класика, 2001. 280 с. (10 д.а.). (Демська-Будзуляк Л.: упорядкування, написання приміток, передмова історико-теоретичного характеру).

2. Демська-Будзуляк Л. М. Українське літературознавство від ідеї до тексту: неокласичний дискурс. Монографія. Київ. Смолоскип, 2019. 596 с. (18 д. а.)

*Рецензія:* Набитович І. Неокласичний дискурс як дзеркало еволюції українського літературознавства. *Слово і Час*, 2020. № 2. С. 106-108.

*Статті у фахових виданнях*

1. Демська-Будзуляк Л. Зміна поколінь – реальність проблеми. *Слово і Час*. 2001. № 1. С. 28-32.

2. Демська-Будзуляк Л. Іван Франко в критичній рецепції неокласиків. *Вісник Київського Міжнародного університету та Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Літературознавчі Студії*. Київ, 2006. Випуск 8. С. 54-66.

3. Демська-Будзуляк Л. Сакральна ціль – профанний шлях. Іван Франко та Леся Українка – духовна ситуація „обранців” в епістолярному дискурсі. *Warszawskie zeszyty Ukrainoznawcze* № 23-24. Warszawa, 2007. S. 240-249.

4. Демська-Будзуляк Л. Образ «Європи» в українському літературно-критичному дискурсі кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Слово і Час*. 2009. № 8. С. 57-68.



5. Демська-Будзуляк Л. Топос міста та літературний контекст раннього модернізму. *Наукові праці. Серія. «Філологія. Літературознавство»*. Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. П. Могили, 2009. Т. 118. Випуск 105. С. 11-16.
6. Демська-Будзуляк Л. Принцип історизму та пам'ять у літературних історіографіях. *Наукові праці. Серія «Філологія. Літературознавство»*. Миколаїв, 2010. Випуск 122. Том 135. С. 20-25.
7. Демська-Будзуляк Л. Методологічні особливості літературної критики в Україні 10-20-х років ХХ століття. *Studia methodological*. Тернопіль, 2011. № 33. С. 22-28.
8. Демська-Будзуляк Л. Естетичні тенденції розвитку літературної критики у Наддніпрянській Україні 1917-1921 рр. *Літературний процес: методологія, тенденції, імена*. Київ: Київський університет імені Б. Грінченка, 2012. № 4. С. 39-44.
9. Демська-Будзуляк Л. Масова література та канон в українських літературних історіографіях 20-х років ХХ століття. *Слово і час*. 2012. № 9. С. 68-76.
10. Демська-Будзуляк Л. Принципи періодизації в перших українських літературних історіографіях (М. Костомаров, П. Куліш, М. Петров). *Магістерські літературознавчі студії*. Вид.: НАУКМА, 2012. Вип. № 48. С. 77-85.
11. Демська-Будзуляк Л. Антипозитивістичний поворот та початок українського модерного літературознавства. *Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки*. К., 2013. Т. 150. С. 8-13.
12. Демська-Будзуляк Л. Роль і місце Т. Шевченка в неокласичній концепції української літератури Миколи Зерова. *Слово і Час*. 2014. № 7. С. 8-11.
13. Демська-Будзуляк Л. Неокласики і Леся Українка: рецепція та типологічні зрізи. *Філологічні семінари*. К., 2014. Випуск 17. С. 111-121.
14. Демська-Будзуляк Л. Інтермедіальний характер концепції стилю Миколи Зерова. *Мандрівець*, 2014. № 5. С. 54-58.

15. Демська-Будзуляк Л. М. Культурологічний підхід до студій над українським літературознавством кінця XIX – початку XX ст. *Синопсис: текст, контекст, медіа*. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка. Гуманітарний інститут., 2016. № 1(13). (URL): <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/issue/view/16>
16. Демська-Будзуляк Л. Приватний простір у соціокультурних практиках українського літературознавства 10-20-х років XX ст. (випадок літературно-мистецького салону). *Феномен дому в літературознавчій перспективі. Сучасні літературознавчі студії*. К.: Вид. центр. КНЛУ, 2016. Випуск 13. С. 198-207.
17. Demska-Budzuliak L. Kwestia tożsamości narodowo-kulturowej w radzieckim literaturoznawstwie ukraińskim w latach 20. XX wieku. *Władza Sądzenia: Identities, Media and Literature in Ukraine and about Ukraine: Cantemporary Sitaution and Historical Demension*. Pod. red. Nadii Trach. 2016. № 8 (1). S. 171-183.
18. Демська-Будзуляк Л. Микола Зеров та його історія української літератури в парадигмі морфології культури. *SPHERES OF CULTURE*. Ed. I. Nabytovych. Lublin: Maria Curie-Sklodovska University, 2016. Volume XIV. P. 109-119.
19. Демська-Будзуляк Л. До генези українського літературознавства: розвідка Павла Филиповича Українське літературознавство за 10 років революції. *SPHERES OF CULTURE*. Ed. I. Nabytovych Lublin: Maria Curie-Sklodovska University, 2016. Volume XV. P. 162-169.
20. Demska-Budzuliak L. Od Mawki do Kassandry. Pisarki Ukrainy Centralnej w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku. *Wspólnota wyobrażona. Pisarki Europy Środkowej wobec problemów literackich, społecznych i politycznych lat 1914-1945*. Gr. Borkowska, I. Boruszkowska i K. Nadana-Sokołowska (red.), Warszawa: IBL, 2017, S. 9-24.
21. Демська-Будзуляк Л. Перечитування літературного канону неокласичним дискурсом українського літературознавства початку XX ст. *Наукові записки НаУКМА*. Київ, 2017. Том. 195. С. 23-29.

22. Демська-Будзуляк Л. Неокласичний дискурс початку ХХ століття: еволюція класичної традиції. *Слово і Час*, 2017. № 6. С. 90-98.

#### *Додаткові публікації*

1. Демська-Будзуляк Л. Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації. *Кур'єр Кривбасу*, 2002. № 14. С. 156-162.

2. Демська-Будзуляк Л. «Ідеологічна» та «університетська» літературна критика 20-х років в Україні. *Молода Нація. Альманах*. К., 2007. № 2. Т. 43. С. 158-172.

3. Демська-Будзуляк Л. Історія української літератури «поміж Гоголем та Шевченком». *Україна і світ: прагнення змін* (Матеріали щорічної міжнародної конференції Фулбрайта). Київ: «Дух і літера», 2010. С. 156-162.

4. Демська-Будзуляк Л. Функція мови в сучасних історико-літературних дослідженнях. *Мовознавчі студії*. За матеріалами Всеукраїнської наукової конференції «Фразеологізм і слово у тексті та словнику» на пошану 75-ліття від дня народження професора Мар'яна Демського. Дрогобич: Посвіт, 2010. Випуск 2. С. 101-109.

5. Демська-Будзуляк Л. Історія літератури в Україні – проблеми та виклики сьогодення. *Сучасність*, 2010. № 5. С. 145-153.

6. Демська-Будзуляк Л. Реконструкція літературознавчого канону: пролегомени до вивчення літературно-критичної та історико-культурної спадщини Миколи Зерова. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Scripta Manet*. Ювілейний збірник на пошану Богдана Якимовича. 2012/21 Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2012. С. 267-276.

7. Демська-Будзуляк Л. Двадцять років незалежного літературознавства: здобутки і втрати. *Сучасність*, К., 2012. № 1-3. С. 187-203.

8. Демська-Будзуляк Л. Українські літературознавці 1920-х рр. як генераційний феномен. *Постколоніалізм. Генерації. Культура. Теоретичні Ревізії*. Випуск 4. К.: LAURUS, 2014. С. 294-301.

9. Демська-Будзуляк Л. Візуалізація міста в поетичному доробку неокласиків. *Література на полі медій. Теоретичні REвізії*. Випуск 3. К.: Інститут літератури ім Т. Шевченка НАН України, 2018. С. 340-374.

10. Демська-Будзуляк Л. Літературний канон модерного українського літературознавства. *Дивослово. Українська мова й література в навчальних закладах*. 2019. № 6. С. 39-42.

### **Відомості про апробацію результатів дисертації:**

Основні результати дослідження відображено у доповідях, виголошених на 26 наукових конференціях, симпозіумах, семінарах та круглих столах:

1. Міжнародна наукова конференція “Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики” (Кам’янець-Подільськ, 2004).

2. «П’яті лесезнавчі читання» (Луцьк, 2005).

3. Міжнародна конференція «Біблія в українській літературі» (Люблін, Польща, 2005).

4. Міжнародний конгрес «Іван Франко: дух, наука, думка, воля» (Львів, 2006).

5. Теоретичний симпозіум «Літературна критика в сучасному світі: функції, модуси, інституції» (Київ, 2006).

6. Теоретичний симпозіум «Модернізм як теоретична парадигма: уточнення змісту» (Київ, 2008).

7. XII щорічна Фулбрайтівська конференція «Україна і світ: прагнення змін» (Київ, 2009).

8. Міжнародна конференція «Фразеологізм і слово у тексті і словнику» на пошану 75-ліття від дня народження професора Мар’яна Тимофійовича Демського (Дрогобич, 2010).

9. Всеукраїнська наукова конференція «Історія та пам'ять у просторі літератури» (Миколаїв, 2010).
10. П'ятий Міжнародний теоретичний симпозиум «Література і масова культура: зони контакту» (Київ, 2010).
11. Всеукраїнська наукова конференція «Літературний процес: кордони герменевтики, рецептивної поетики, теорії інтерпретації» (Київ, 2011).
12. Всеукраїнська наукова конференція «Літературний процес: структурно-семіотичні площини» (Київ, 2012).
13. Міждисциплінарна наукова конференція «Сучасна українська дитяча література та світ» (Жовква, 2012).
14. Шостий Міжнародний Міждисциплінарний Теоретичний Симпозиум «Література в колі медій: інтермедійне поле художніх практик, рецептивні стратегії, синтез мистецтв» (Київ, 2013).
15. 17-й філологічний семінар «Неокласики і філологічна методологія літературознавства» (Київ, 2013).
16. Восьмий міжнародний Конгрес Україністів «Тарас Шевченко і світова україністика: історичні інтерпретації та сучасні рецепції» (Київ, 2014).
17. Міжнародна конференція «Батьки і діти: генераційний фактор і можливості постколоніальних студій в літературах Центрально-Східної Європи і Балкан» (Київ, 2014).
18. Круглий стіл на тему «Польська й українська жіноча проза міжвоєнного періоду – перспектива модернізму (середньо)європейського» (Варшава, Польща, 2014).
19. «Дні Науки в Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України» (Київ, 2015).
20. Круглий стіл присвячений творчості неокласиків «Неокласики в аспекті культурної спадкоємності» (Київ, 2015).

21. Міжнародний теоретичний семінар «Словесне і зорове: візуальні медіації в літературі» (Київ, 2016).
22. Міжнародна конференція «Wspólnota wyobrażona. Pisarki Europy Środkowej wobec problemów literackich, społecznych i politycznych lat 1914-1944/1945» (Варшава, Польща, 2017).
23. Міжнародна конференція «Поетика дому» (Київ, 2017).
24. Міжнародна наукова конференція пам'яті професора Валентини Іванівни Фесенко (Київ, 2018).
25. ІХ Міжнародний конгрес україністів (Київ, 2018).
26. Міжнародній науковій конференції присвяченій пам'яті професора Леоніда Ушкалова «Від бароко до постмодерну: проблема автора» (Харків, 2020).