

## АЛЬТЕРНАТИВА КАНОНУ: ДОСВІД ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

Канон належить до проблем, в яких українське літературознавство не відчувається невимушено через особливості історичного розвитку країни, коли роль інституалізуючих факторів відігравали зазвичай інокультурні укази. Від виснаженого у ХІХ ст. дерева національної культури важко вимагати “високого взірця”, адже воно мусило пристосовувати своє зростання до тотальної посухи, часом втрачаючи або свідомо втинаючи собі пагони. Такими гілками є як імпресіонізм та експресіонізм, так і ранній символізм, а про їх непевне літературне становище свідчить і відсутність маніфестографії, і болісні сумніви учасників модерністського руху, і спроби навернення до етично й політично виправданих течій (наприклад, реалізму), і, нарешті, стильовий симбіоз. Проте усталений наприкінці ХІХ ст. так званий народницький канон (як ідеологія й естетика) був насамперед об’єднавчим явищем і лише потому стримуючим чинником для менш опірних імперському взірцю художніх течій (народництво виконало запрограмовану роль політичної опозиції – через потяг до ґрунту). Натомість протягом останніх десяти років ідея гальмівної дії народництва стала мало не літературознавчим постулатом. У статті пропонуємо розглянути специфіку постання літературного канону в ХХ ст., а також досвід формування його альтернативних моделей.

Механізм інтерпретації народницького канону як гальмівного наприкінці 1990-х рр. зумовлений симпатією літературознавця до упосліджених, що залишилися за бортом хрестоматії класиків. Таке прагнення виправити чи випрямити дерево літературного процесу було визначене скоріш ідеологічними, ніж суто естетичними чинниками. Але “відкрите суспільство”, “демократизація” як набір нових ідеологічних конструктів також змушені були модифікуватись в українських реаліях. Усім, як виявилось, не вистачить місць у глядацькому залі, і деяких класиків доречно звідти вивести. Мова йде про соцреалістів – А.Головка, І.Микитенка, пізнього М.Стельмаха і навіть О.Гончара. Ці порахунки із соцреалістами підтвердили, що хрестоматійний канон, який виробляється з виховною і пізнавальною метою, регулюється ідеологічними чинниками – “потрібності” або “непотрібності” для “юного українця”, іноді замаскованими під штамп “художності” або “антихудожності”.

Проблема вибору естетичного взірця невідступно переслідувала українців від початку ХІХ ст. Чому Котляревський, а не Квітка; Шевченко, а не Сковорода; Куліш, а не Шевченко? Романтизм, а не бароко; реалізм, а не модернізм; соцреалізм, а не “альтернативні художні стилі”?.. Такі питання можна продовжити, збільшуючи кількість опозиційних пар аж до кінця ХХ ст. і роздумуючи над проблемою точки дивергенції, після якої символічне колесо історії покотилося в інший бік, підминаючи зародки альтернативи. І в цьому

широкому контексті важко недооцінити силу і витривалість переможця, який і сформував новий ідеологічно-естетичний взірець, розправившись з не вартими уваги паралельними літературними гілками. Закони такого добору якщо й не тотожні у ХІХ і ХХ ст., то подібні, оскільки в обох випадках є ідеологічними. Звідси й потреба визначити літературний канон як такий, що фіксує й закріплює в якості нормативних ті чи інші вагомості для функціонування владного дискурсу формозмістові компоненти. У такий спосіб канон регулює відношення між Автором, Твором і Читачем, з одного боку, і владою – з іншого. Здається, таке визначення буде відповідати суті явища, незалежно від “рецептивної змінної” тієї чи іншої епохи (чи то бароко, чи то постмодернізму).

Водночас слід мати на увазі ідею Ю.Лотмана про епохи канонічні (Середньовіччя, Класицизм) і неканонічні (Романтизм), яка по-своєму доповнює відому парадигму Д.Чижевського. Подібна класифікація мала б також враховувати поділ мистецтва на релігійне, світське і почасти секуляризоване. Крім того, були такі великі епохи, що сформували естетичний взірець, але не завжди послідовно його дотримувались (Бароко), і в яких літературний канон не виконував такої суспільно значущої функції, як, наприклад, за Середньовіччя. Полемічним є твердження про неканонічність Романтизму, якщо розглядати естетику останнього як своєрідну нішу в загальноімперському літературному каноні, адже пантеон героїв та комплекс ідей романтиків заклав підвалини майбутнього народницького взірця. Отже, питання діахронії явища може стати об’єктом уваги кількох поколінь науковців, якщо знову пригадати досвід російської структуралістської школи і зосібна Ю.Лотмана з його ідеєю культурного вибуху і різнотипних у плані канонізації епох.

Принагідно відзначимо, що уповільненість вітчизняної думки в питанні літературного канону зумовлена майже повною відсутністю досвіду формальної школи. Про вагомість цього досвіду в русистиці неодноразово говорили Б.Гройс, О.Ганзен-Льове і Г.Почепцов, адже ідеї структури, коду, бінарності в культурі, автоматизму і деавтоматизації, тісно пов’язані із питанням канонізації й деканонізації, були запроваджені і розвинуті саме формалістами. І сьогодні перегляд цих ідей допомагає нашим сусідам більш виважено підходити до термінологічного апарату літературознавства після масового залучення низки “позичених” у 1990-ті методологій (починаючи від наратології, теорії інтертексту і завершуючи неофрейдизмом і деконструктивізмом) [2].

Літературознавство наприкінці 1990-х рр. мало унікальну можливість витворити новий хрестоматійний взірець, при тому, що формувати його могли не тільки “основоположники” відповідних шкіл та епігони, не тільки донедавна ідеологічно нелегітимні митці, але й альтернативні письменники (щодо соцреалізму як панівного в радянській літературі 1930-1980-х рр. творчого методу і стилю). Натомість сьогодні офіційно визнаним є проріджений соцреалістичний канон свого часу нелегітимних митців, себто навіть не заміна

“+“ на “–“, а щось невизначене й невиправдане ні моделлю С.Єфремова, ні, тим більше, Д.Чижевського. Тому доречною є тернарна (а не бінарна) структура хрестоматійного канону: конститутивна складова (за хронологією – народницький і соцреалістичний канон), альтернативна складова (модерністський та авангардистський проекти) і “нелегітимна“ складова (близька або до конститутивної, або до альтернативної). Спробуємо дещо деталізувати ситуацію ХХ ст. з огляду на канонотворення.

Важко заперечити соціокультурну зумовленість хронологічного відставання української літератури від більшості західноєвропейських. Окремі дослідники воліють говорити про принципову дискразію “циклів української культури порівняно із загальноєвропейською перспективою” [8, с.9], інші – про хронологічне запізнення як константу художнього мислення [6, с.206]. Остання теоретична пропозиція І.Лімборського може бути актуалізована у ширшому контексті. Дослідник розглядає становлення Просвітництва у національних версіях: класичних (“батьківських” для згаданого канону), конвергентних (національно своєрідних версій цієї ж парадигми) і амальгамних (хронологічно запізнених, хоч і дзеркальних щодо “зразкової”). Відтак доходять висновку, що для класичної парадигми Просвітництва (англійська і французька літератури) характерне чергування напрямів і стилів, яке відбувалося у певній послідовності, що впливала із самого характеру образного освоєння дійсності в літературах, перед якими не стояли проблеми вироблення норм національної літературної мови, надолужування втрачених можливостей художньої свідомості, що їх переживали конвергентні, а потім і амальгамні літератури; не знали ці літератури і відчуття своєї периферійності та відсталості. Натомість тут формувався концепт “центризму”, “вищості” у порівнянні з менш розвиненими на той час літературами [6, с.170-171].

Запропоновану модель можна застосувати до української ситуації початку ХХ ст., якій був притаманний симбіоз художніх стилів та панування в літературній критиці народницького дискурсу. Амальгамність будь-якого канону на той час була забезпечена регіональністю і вторинністю народницького еталону щодо офіційного (імперського) взірця, себто позахудожніми факторами. І цю “подвійність” існування народництва слід постійно мати на увазі, оскільки саме вона могла диктувати вибірковість художніх критеріїв – як низки опозиційних творчих жестів. Претензія ранніх модерністів на творення альтернативного канону (*зводу класиків, бачення літератури, позиціювання митця*), як слушно підкреслює В.Агеєва, знайшла свій розвиток вже у 1920-х рр. у неокласиків і ваплітян: “Європеїзм модерністів був гаслом не лише естетичним, але й ідеологічним, адже європеїзм, культурництво, які Хвильовий протиставляв «гаркун-задунайщині» й «шароваристо-гопачній ненці», означав тут незрівнянно більшу свободу вибору естетичних орієнтирів і звільнення від неминучої вторинності щодо культури метрополії” [1, с.122-123]. Це була спроба протистояти не лише народництву “Плуга”, але й реорганізованому імперському (тепер – загальносоюзному)

взірцеві, спроба змінити амальгамну парадигму на принаймні конвергентну, що сьогодні можна трактувати як альтернативу. Втім, для закріплення канону модерності (постсимволісти й ваплітяни) мали надто мало часу: якщо зав'язую концептології вважати 1910-і роки (діяльність “хатян”), то пік і одночасно завершення проекту припадає на момент згортання літературної дискусії 1925-1927 років, чого не досить для формування нового літературного еталону.

Очевидно, що роль точки біфуркації русла національної літератури (народництво / модернізм) виконував не зовнішній фактор, а *соціальна позиція*, поведінка групи митців. Знов-таки, стереотипним є дослідницьке схвалення модерністського проекту як позначеного інтелектуалізмом, західництвом, рафінованістю і повним відмежуванням від злободенних питань або обережним дистанціюванням – так, ніби позиція спостерігача більше відповідає складності історичного процесу ХХ ст. При цьому випускають з уваги, що втаємниченість творчості в модернізмі зумовлена зовнішньою захищеністю письменника: щоб посісти роль спостерігача, слід відмовитися від активного втручання в соціальний дискурс. Така роль була цілком виправданою за часів “Молодої Музи”, за умов, що митець заробляв на життя не літературою, але аналогічна позиція вже не відповідала новим економічним обставинам, на ґрунті яких постали нові спеціальності: культпрацівник і літпрацівник (писака без “життєвого” фаху, тобто “професійний письменник”); натомість поняття “письменник” відходило в небуття або вживалося з іронією [7,с.439]. І тут модерністський проект програвав неонародництву “Пролеткульту” і “Плуга”, чії пропозиції були інкорпоровані в загальносоюзний канон. Можливо, історично несправедливо називати Хвильового і Зерова “попутниками”, але достатньо влучно – з погляду апарату, який працював над виробленням соцреалізму – нової моделі діалогу митця і влади.

Інша річ – представники “лівих організацій”, а саме Аспанфуту-Комункульту, “Нової Генерації” і в меншій мірі – групи “Авангард”, ідеологічно-естетична програма яких передбачала активне втручання в соціальне життя, творення “життєвої практики”. За їхніми спостереженнями, виїзні акції тодішніх митців до пролетарських містечок демонстрували злиття понять “літробітник” і “політробітник”, тобто зміну естетичного взірця (модерністського на соцреалістичний), в межах якого футуристи воліли бачити себе органічною складовою. Український футуристичний проект уже на початку 1920-х рр. чи не найбільше наблизився до ідей соцзамовлення і літературної “продукції”, підтримуючи індустріалізаційні устремління партапарату. Спочатку ідея перехідного мистецтва (датована 1919 р. і симетрична Михайличенковій ідеї «пролетарського мистецтва»), а згодом концепція “ідеології / фактури” 1924 р. (суголосна тогорічній брошурі Сталіна) в якості основи «ленінізму в мистецтві» заповідали футуризм як *основу і підсумкову* течію новітньої епохи. Об’єктивно можна розглядати завершену в 1924 р. концепцію Семенка як варіант майбутньої сталінської моністичної моделі літературного дискурсу, в котрому домінує голос “панівного класу” і

зведене до мінімуму, а згодом повністю витіснене “багатоголосся”. Втім, проект М.Семенка був заперечений наприкінці 1920-х років як зухвалий, буржуазний, а отже, антирадянський, групою “революційних лівих письменників”, що, будучи рупором партії, наполегливо шукали *правильну* відповідь на питання нового “стилю” і “творчого методу”, котрі могли б повноцінно відобразити суспільну ідеологію [5].

Панфутуризм не вписувався у майбутній соцреалістичний рай через свій агонізм, футуристичність, експериментальність – навіть тоді, коли у своїй конструктивістській фазі витворив ідею “нейтрального стилю” (задекларовану М.Горьким на початку 1930-х і прийняту на зборах Союзу письменників за основу майбутнього мистецтва), уклавши тематичну програму соцреалізму (індустріалізація, автобан, аеробудівництво) і оголивши стилетворчий кістяк модерного і реалістичного мистецтва. Адже панфутуризм, у силу вищенаведених ознак, не міг створити *устійнений естетичний взірець*, будучи націлений на нищення попередніх форм і деканонізацію культурних стереотипів. Завадила також абсолютна опозиційність щодо народницького і модерністського проектів, які потребували деідеологізації, демаскування, в той час як молода країна наприкінці 1920-х переоцінювала класиків з метою виробити прийнятний хрестоматійний взірець – і в дзеркалі цієї номенклатури виробляла принципи соцреалізму. Тому логічно висувати, що панфутуристичний проект є *принципово неканонічним*, і в цьому сенсі створює альтернативу іншого порядку (порівняно з нереалізованим каноном модернізму).

Найбільш живучим у соціалістичному реалізмі українського формату виявився ген народництва. По-перше, завдяки високій соціальній адаптації митця (що «більше, ніж митець», а «каменярь», «робітник на ниві культури»), з огляду на таку адаптацію, модерністський проект був однозначно програшний – як історично спізнений і економічно не виправданий. По-друге, завдяки здатності інкорпоруватися у всесоюзний канон, підлягаючи йому за аналогією (як свого часу з імперським зразком); при чому “подвійність” ситуації певним чином убезпечувала українського митця від чисток уже в час “високого сталінізму”, хоча й прирікала на культурну вторинність (Григорій Тютюнник як “український Шукшин”). Логіку такої подвійності порушували митці, спадщину яких вписують і до всесоюзного, і до національного канонів (наприклад, О.Довженко), але у всесоюзному їхній доробок виглядає куди більш органічним [9]. Крім того, згадана подвійність легко вирішувала питання “сторонніх впливів”: якщо реаліст Іван Франко мусив долати в собі “декадента”, то соцреаліст Іван Ле і не думав вичавлювати чужорідний своїм ідеологічним переконанням стильовий вплив, оскільки літературна *мода* (а не лише диктат тем), була визначена центром, Москвою. По-третє, соцреалізм декларував себе мистецтвом для мас, а отже, мав егалітарне обличчя і ширше поле рецепієнтів (згадані вище альтернативні проекти націлені на інтелектуалізм, а подекуди й на розрив із читачем), що відповідало

реструктуризації суспільства в 1920-1930-х рр. У цьому аспекті просвітницький компонент народництва був напрочуд затребуваним: якщо в народницькій парадигмі митець – учитель і народний трибун, то в соцреалістичній – партійний рупор і посередник між “верхом” і “низом”. Хіба що цінності змінили своє місце у загальній ієрархії: для народників вершиною було ефемерне поняття “народ”, а для соцреалістів – цілком конкретне “партія”, народу ж відводилася роль “приймача” ідей.

Зіставляючи моделі канону – народницького і соцреалістичного, ми свідомі того, що між явищем “класичний реалізм” і “соцреалізм” пролягає безодня. Якщо перший орієнтований на «типового героя в типових обставинах», на складну психологічну, історико-культурну мотивацію, то другий від самого початку уражений нормативністю, що суперечить основам реалістичної системи і нагадує скоріше систему класицистичну [3, с.77]. Зв'язок із класицизмом, зі стилем ампір, не має дивувати, адже соцреалістичний взірць 1930-1980-х років не є питомо українським, але загальносоюзним, що, наче кришкою, накриває офіційну літературну творчість кількох поколінь. Що ж до *канону* соцреалізму в українському форматі, то він максимально споріднений із народницьким. Відтак, якщо заперечити ідеологічність першого, то доведеться, у новій історичній ситуації початку ХХІ ст., аби не множити небезпечні, невідрефлексовані ідеологеми, прорідити заодно і канон народництва?..

Канон новопосталих класиків соцреалізму, задокументований у скрижалях Спілки письменників і закріплений офіційно преміями і пільгами, на певних етапах зустрічав опір – особистий і груповий. З-поміж таких “альтернатив” увиразнюються: гілка “дисидентської” літератури (В.Стус, І.Калинець), естетська внутрішньо-еміграційна Київська школа поезії, внутрішньо-еміграційні Л.Костенко, Вал.Шевчук, лірико-імпресіоністична течія, “хімерна” та історична проза (власне, її нелегітимований вектор – І.Білик, Р.Іваничук). Утім, щодо більшості з цих явищ, не вписуваних у соцреалістичний канон, застосовувати поняття “альтернативний” не виправдано. Адже спроби канонотворення у 1910-1920-х роки доводять, що альтернатива – це естетичне виінакшування, закріплене зводом текстів і осіб, а також приписами поетики. Натомість більшість з позаофіційних митців (“антирадянських”, “мовчущих внутрішньо-емігрантських”) перебували у прямій залежності від народницького естетичного взірця, нехай і реставрованого в новій, персоналістській, іпостасі шістдесятництва.

Незважаючи на варіативність етико-філософських пропозицій згаданого покоління [10, с.105], воно не встигло сформулювати свій шістдесятницький канон, хоч і спиралося на досвід своїх попередників-модерністів. Останнє особливо показово при розгляді творчості Є.Гуцала, В.Дрозда, О.Гончара і П.Загребельного, – більшість прозаїків цього покоління демонструє “залом” від необхідності вписуватися в офіційний стандарт, адже вони – “літературні робітники”... Не кажучи про складність вивчення вісімдесятників – покоління,

що перейшло від мімікрії соцреалізму до якогось “усередненого еквіваленту”. Без усвідомлення соцреалізму як пласту національної культури навряд чи вдасться зрозуміти місце “органічної” течії МУРу, митці якої орієнтувалися на модерністський (загалом хвильовистський) еталон, але у творчості відновили народницький етико-естетичний стандарт – не без опозиції до всесоюзного взірця. Останній випадок свідчить, що ідеологічне виінакшування ще не забезпечує естетичної альтернативи.

Соцреалізм як метод і стиль, як взірець, а також як тінь, яку відкидає вся радянська епоха (і яка українцям теж належить), мусить стати об’єктом вивчення теперішніх літературознавців і психоаналітиків, адже без рефлексій над цим явищем можна втратити і вже існуючі, але ще не вивчені соцарт, концептуалізм, похідні від матриці соцреалізму. Тільки-от поспішати з “викиданням” класиків соцреалізму за борт хрестоматійного зводу не варто – в такий спосіб дублюється механіка соцреалістичної парадигми. Як сказав класик, нехай квітнуть усі квіти. Навіть якщо «руйнується раніше продуктивна і навіть знаменна для тоталітарної свідомості вертикальна опозиція високої, тобто ідеологічно визнаної культури, та культури андеграундної, прихистку маргіналів» [4, с.22].

### Література

1. Агєєва В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. – К.: Факт, 2006. – 432 с.
2. Баршт К. Постструктурализм в свете открытия А. Потебни (заметки о ракурсах филологического бытия) // Литературоведение как проблема. – М., 1995. – С.347-375.
3. Голубков М. Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. 20-30-е годы. – М.: Наследие, 1992. – 202 с.
4. Гундорова Т. Поп-критика: імідж та ідеологія // Книжник-Review. – 2007. – № 6. – С.22.
5. Коваленко Б. Пролетарські письменники. – Х.-К.: Література і мистецтво, 1931. – 250 с.
6. Лімборський І. Європейське та українське Просвітництво: незавершений проект? Реінтерпретація канону і спроба компаративного аналізу літературних парадигм. – Черкаси: ЧДТУ, 2006. – 364 с.
7. Мокиєнко В., Никитина Т. Толковый словарь языка Совдепии. – Санкт-Петербург: Астрель, 1998. – 512 с.
8. Пахльовська О. Українська літературна цивілізація. Автореф. доктора філол. наук. – Київ, 2000. – 40 с.
9. Рутковский А. Современное украинское кино: тоталитаризм как ментальное наследие / Кіно і література в тоталітарних режимах. – Київ, 1995. – С.68-80.

10. Тарнашинська Л. Шістдесятництво: філософія покоління як “публічна свідомість” // Сучасність. – 2005. – №4. – С.105-117.

### **Анотація**

Г.В.Давидова-Біла. Альтернатива канону: досвід літератури ХХ століття.

У статті розглядаються основні чинники канонотворення в українській літературі ХХ ст. Канон осмислюється як звід інституційних правил, що фіксують і закріплюють в якості нормативних вагомі для функціонування владного дискурсу формозмістові компоненти. Авторка доводить, що естетичні практики ХХ століття, незважаючи на претензію альтернативності, перебували у прямій або опосередкованій залежності від народницького взірця.

Ключові слова: літературний канон, альтернативні практики, авангард, соцреалізм, шістдесятницький дискурс.

### **Аннотация**

А.В.Давыдова-Белая. Альтернатива канону: опыт литературы XX века.

В статье рассматриваются основные принципы создания канона в украинской литературе XX в. Канон понимается как свод институционных правил, фиксирующих и закрепляющих в качестве нормативных значимые для функционирования дискурса власти формосодержательные элементы. Автор доказывает, что эстетические практики XX века, несмотря на претензию альтернативности, находились в прямой или опосредованной зависимости от народнического образца.

Ключевые слова: литературный канон, альтернативные практики, авангард, соцреализм, дискурс шестидесятилетия.

### **Summary**

H.V.Davydova-Bila. Alternative to the Canon: experience of the XX-th century literature.

In article described the main principles of the literary canonisation in the Ukrainian literature XX century. The canon is understood as the arch of the institutional rules fixing as standard with form and contents elements which are significant for functioning of a power discourse. The author proves that aesthetic practices of the XX-th century, despite the alternativeness claim, were in a straight non-straight line of the dependences from the “narodnik’s” model.

Keywords: the literary canon, alternative practices, avant-garde, a socialist realism, a discourse of 1960-th.