

УДК 821.161.2-95.09"189/192"

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ЛІТЕРАТУРНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (ЗІ СПОСТЕРЕЖЕНЬ НАД ІСТОРИЧНОЮ ЕВОЛЮЦІЄЮ ТА МЕТОДОЛОГІЧНОЮ ДИФЕРЕНЦІАЦІЄЮ УКРАЇНСЬКОЇ КРИТИКИ ДОБИ РАНЬОГО МОДЕРНУ)

Василь БУДНИЙ

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства,
вул. Університетська, 1, Львів, 79000, Україна,
e-mail: budnyj_vasyl@ukr.net*

Для діахронічної та синхронічної типології української літературної критики кінця ХІХ – початку ХХ століть у статті використано спостереження над естетичними пріоритетами у сфері національної культури. З'ясовано, що зміна культурологічних концепцій від суспільного утилітаризму до естетизму спричинила методологічне пере-структурування тогочасного літературно-критичного процесу. Висвітлено основні еволюційні лінії української критики доби раннього Модерну.

Ключові слова: доба раннього Модерну, національна культура, українська літературна критика, культурологічний підхід, еволюція, типологія.

У чому полягає специфіка використання надзвичайно обширної, практично неосяжної категорії культури для вивчення літературної критики? Мабуть, недостатньо зреферувати тематично відповідні висловлювання провідних літераторів – необхідно з'ясувати механізми критичного дискурсу, котрі породжують цю проблематику. При-таманне не лише літературно-мистецькій, а й усім іншим інтелектуальним царинам, критичне мислення з його рефлексивністю, діалогічністю і креативністю є неодмінним чинником культури й умовою її існування взагалі, оскільки передбачає оцінку та інтерпретацію результатів людської діяльності у форматі вільного публічного обгово-рення на засадах певних усталених загальноновизнаних угод, колективних норм, а не з позицій насильницького підпорядкування Іншого та нав'язування йому власних позицій.

Йі тому не раз, подекуди подібно до англо-американських культурних студій (cultural studies), дослідження В'ячеслава Брюховецького, Романа Гром'яка, Тамари Гундорової, Миколи Ільницького, Мар'яни Комариці, Наталії Шумило, Сергія Яковенка висвітлюють критичну інтерпретацію в її зв'язках із різноманітними контекстами – авторським світоглядом, естетичними уподобаннями різних категорій читацької публіки, мистецькими та ідеологічними стратегіями видавництва, журналів і політичних партій тощо, демонструючи, як літературна критика перетворює індивідуальну читацьку рецепцію літературних текстів у дійовий чинник розвитку культури – самотворчої сфери, тотожної з людським життям і людською цивілізацією взагалі.

У цій статті, котра є спробою застосування культурологічного підходу для діахронічної та синхронічної типології української літературної критики кінця XIX – початку XX століть, висуваємо два припущення: 1) орієнтирами для періодизації літературно-критичного процесу можуть слугувати естетичні пріоритети у культурній сфері, оскільки їхня зміна означає певні еволюційні етапи; 2) розбіжності в поглядах на статус красного письменства у системі національної культури є ознакою диференціації критики на концептуально-методологічні її видозміни – напрями і течії.

Отож, як вплинула зміна культурологічних концепцій на переструктурування тогочасного літературно-критичного процесу? Чи є підстави розглядати добу раннього Модерну як завершений еволюційний цикл в історії української літературної критики? Якими еволюційними лініями розвивався кожен із напрямів?

Зміна культурологічних концепцій. Як відомо, друга половина XIX століття була забарвлена позитивістськими уявленнями, які визнавали мистецтво засобом досягнення певних суспільних цілей. «Кожна річ, література чи наука, лиш настільки має правдивої вартості, наскільки може пронести практичний пожиток» [4, 229], – повторювали вслід за Джоном Міллем українські письменники. У суспільно-політичній ситуації розділеної кордонами нації, переважній частині якої було закрито доступ до рідної культури, обидва крила критичної думки – як національно-культурницький («кулішівський»), так і соціально-радикальний («драгоманівський») напрями – цінували й тлумачили красне письменство з утилітарного погляду: як інструмент відповідно національного відродження та соціального прогресу. Принцип «суспільного служіння» інколи інтерпретували так широко, що література позбувалася чітких обрисів, перетворюючись в універсальний заміник найрізноманітніших форм політичної і культурної життєдіяльності колонізованого суспільства, позбавленого власної школи, науки, журналістики. «Ся сила, – розмірковував Борис Грінченко над долею забороненої нації, – може бути тільки в одному: в просвіті, в культурі. Для того, щоб добути сю просвіту, культуру, єсть усякі способи, але нам зіставлено тільки один – літературу» [1, 239].

Звісно, перебуваючи в катакомбних умовах, українське красне письменство не могло повноцінно виконувати не лише невластиві йому, а й власні специфічні (естетичні чи поетичні, за Романом Якобсоном) функції – воно не мало доступу до більшості комунікативних каналів у соціо-культурній інфраструктурі, де домінували імперські наукові, освітні, інформаційні інституції, висотуючи духовну енергію на користь метрополії. Тому-то поряд із позитивістичними концепціями «демократичного письменства» виникали занепадницькі й угодовські ідеї «провінційної літератури» та «літератури для хатнього вжитку», які намертво прив'язували національну культуру до безвідрадних історичних обставин. Деформація літературного процесу, безумовно, позначилася і на жанрово-стильовій конфігурації, що давало пізнішим дослідниками підстави говорити про «уповільнений» його розвиток, «відставання» чи «неповноту».

На передній план естетична функція вийшла наприкінці XIX століття, коли розпочалося поступове перетворення всієї національно-культурної системи – і суспільства, і літератури, і зв'язків між ними. Примітною рисою українства тієї доби стало прагнення всебічного розвитку (на відміну від тенденції «опрощення», якою характеризувалися

попередні десятиліття). Перейшовши абетку аполітичного українофільства, суспільство відчуло смак повноцінної комплексної діяльності в усіх сферах культури й політики. «...Життя народне дійшло до того ступня, де вже не вистарчають ані красномовні проповіді, ані голословне береження народних святощів, ані платонічна любов, а треба важкої конкретної праці на різних полях, починаючи від елементарної економічної самопомочи і правної оборони, а кінчачи найвищими вимогами наукової і літературної праці» [10, 402]. Заснована на свідомому патріотизмі і взаємодії, організована, систематична, інтегральна діяльність над піднесенням всього ансамблю українського життя задля гідного місця в сучасній цивілізації – ось що було окликом модерної доби.

Завдяки цим зусиллям, з 1890-х років у Галичині, а з 1906 року і в Наддніпрянській Україні суспільство розвиває культурну інфраструктуру, вирівнюючи асиметричну в різних частинах розділеної кордонами країни систему політичних, освітніх, наукових, мистецьких інституцій. Красне письменство поступово віднаходить належне йому місце у модерній моделі національної культури, яка долає імперські перепони, розбудовуючи мережу видавництв, журналів, книгарень, творчих спілок, університетських кафедр, формуючи феномен естетично диференційованої публіки.

Зрозуміло, що зі зміною ситуації у сфері культури змінюється і концептуально-методологічне обличчя критичного процесу. Процес трансформації доби Позитивізму й Реалізму в епоху раннього Модерну проявився в одночасному оновленні жанрово-стильового спектра літератури і зміні уявлень про її місце та функції в системі національної культури. Суспільний утилітаризм зустрівся з естетизмом та індивідуалізмом саме тоді, коли реалізм поступався стильовим течіям символізму (неоромантизму), імпресіонізму, декадансу, а замість розлогих форм роману, оповідання, соціальної поеми і драми першорядне місце зайняли такі фрагментарні ліризовані жанри, як новела, ескіз, образок, поезія у прозі, драматична поема.

Еволюцію тодішніх культурологічних концепцій виразно можна простежити на прикладі такої значної критичної індивідуальності, як Іван Франко, діяльність котрого обіймає дві епохи – добу Реалізму і добу Модерну.

Якщо 1876 року молодий І. Франко втішно вітав перемогу «критики соціальної», місцем якій поступилися і «критика, де розбирається наука “для самої науки”, рівно як і критика, де штука і її ідеали суть самі для себе найвищою ціллю» [11, т. 26, 26], то вже 1896 року у «Слові про критику» він заманіфестував «признання повного, неограниченого права індивідуальності, особи автора в тій найбільш особистій індивідуальній функції людській, якою є літературна творчість...» [11, т. 30, 217]. Підхід до наукової, мистецької та інших видів творчості під кутом їхньої значущості «для життя» критик назвав «занадто матеріалістичним і вузько утилітарним» [9, 76], оскільки економічні і загалом матеріальні вартості, які задовольняють «голод тіла», виконують службову роль щодо самоцінних вартостей, які задовольняють «голод духа». Такою самоцінною і самоцільною, як для окремої людини, так і для сучасних націй та всього цивілізованого суспільства, є вільна од буденних матеріальних потреб інтелектуальна діяльність, натхненна творчість: «отся праця сама для себе, без огляду на будь-яку побічну ціль і ужиточність – така висока духова розкіш, що для чоловіка, який раз закуштував її,

ніщо інше не в силі заступити її... Ота люксусова праця, що своїм обсягом і змістом виходить поза вузькі межі утилітаризму і заспокоювання біжучих, щоденних потреб, є найкращою мірою того, чи і наскільки якась нація може мати голос у хорі культурних націй» [9, 77, 80].

Притім естетизм наголосив специфічну, незамінну функцію, в якій мистецтво виступає не як засіб для досягнення інших цілей, а як абсолютна (незалежна, досконала, унікальна) самоцінність і самоціль для людини, бо ж мистецький шедевр, котрий сприймається моїм Я, це не що інше, як мої власні думки і переживання, творчі сили і можливості, імпульсом до активізації яких послужив цей твір.

Це був період «переходу з етнографічної статичності в національну динаміку» [2, 610], який завершився виборенням першої у ХХ столітті незалежної держави. Історична динаміка модерної доби допомогла усвідомити минущість дискримінаційних реалій колоніальної дійсності: якщо на попередньому етапі критика узалежнювала перспективи літературного розвитку від суспільно-політичної ситуації, то на порозі століття насупроти мілкого утилітаризму, зумовленого важкими колоніальними обставинами, піднялася хвиля естетизму, налаштованого плекати мистецькі цінності для задоволення найвищих духових потреб.

Різновиди естетизму. За свою тривалу історію естетизм зазнав чимало видозмін. Античне замилування красою світу, людини й мистецтва відродилося в ренесансному ідеалі гармонії («Похвала поезії» Павла Русина з Коросна) і бароковому пієтеті до мистецтва (передмови до поетичних збірок «Перло многоцінне» Кирила Транквіліона-Ставровецького та «Млеко» Івана Величковського), а для романтичної «адорації штуки» притаманний був, як спостеріг І. Франко, культ митця-«пророка» і профетичного мистецтва: «Штука є для Шевченка чимсь божественним, вічним, чимсь таким, до чого треба приступати з побожним трепетом. Великі майстри штуки – поети, малярі та різьбярі є для нього предметом культу, він бажає мати їх діла все при собі, в найтяжчих пригодах життя він поперед усього думає про них, тужить за ними, а тільки опісля думає про предмети щоденної потреби» [11, т. 29, 463–464].

Кульмінація естетизму припала на останні десятиліття ХІХ – початок ХХ століть. Тодішній культ краси аж ніяк не був однорідним явищем – у літературі нуртували різні тенденції, засновані на суперечливих і водночас взаємопов'язаних засадах, таких як:

- концепція «мистецтва для мистецтва», що була виявом спеціалізації літературної галузі, протистояла суспільницькому утилітаризму й дидактизму, обстоюючи свободу творчості від політичних, моральних та релігійних цілей, плекала досконале володіння поетичною формою; різні аспекти «мистецтва для мистецтва» обговорені в есеях Теофіля Готье і французьких символістів, Волтера Пейтера та представників англійського естетизму, у працях І. Франка «Доповіді Міріама», «Слово про критику», «Із секретів поетичної творчості»;
- принцип «чистого мистецтва», спостережений у французьких парнасівців і символіста Стефана Малларме, російських поетів Федора Тютчева, Афанасія Фета, українських молодомузівців, котрий був способом утечі від

гнітючої дійсності у «вежу зі слонової кістки» – сферу творчої уяви і мав пуристичний характер, бо передбачав тематичні обмеження, вилучаючи з мистецької сфери політичну і взагалі суспільну проблематику як тимчасову, і зосереджуючи натомість увагу на «вічних» категоріях кохання, краси природи, філософії людського існування тощо;

- естетика декадансу з її культом потворної краси і присмеркових настроїв «кінця віку», яку жили пересит мистецькими враженнями і біль від духовного занепаду суспільства («Гімн красі» Шарля Бодлера, твори Жоріса Карла Гюїсманса, Оскара Вайлда, Станіслава Пшибишевського, Федора Сологуба, авторів чеського журналу «Модерні ревью», українські літератори Володимир Масляк, Агатангел Кримський, а також Степан Чарнецький та деякі інші молодомузівці);
- панестетизм – наступальна ідеологія всеосяжного естетизму, своєрідний мистецький месіанізм, який підпорядковує красі решту життєвих цінностей («життя для мистецтва»), підносить мистецтво над іншими духовними сферами як чинник оновлення особи, її самовдосконалення; притаманний багатомоментним, особливо неоромантично налаштованим представникам Модерну, а в українській критиці – Миколі Євшану та іншим хатянам);
- імпресіоністичний естетизм (Марсель Пруст, Анатоль Франс, Михайло Коцюбинський, Гнат Хоткевич), що віддавав перевагу об'єктивістському та імморальному чуттєвому сприйманню швидкоплинної краси мінливої дійсності, уникаючи інтелектуального підходу.

Варто також мати на увазі своєрідність естетичних віянь у національних моделях модернізму, які були породжені відмінними культурно-історичними ситуаціями кінця XIX – початку XX століть. Якщо в літературах державних (й, особливо, великодержавних) країн естетизм переважно мав аполітичний та космополітичний характер (французький символізм та імпресіонізм, англійський естетизм, австрійська сецесія), то в літературах колонізованих народів (Чехія, Польща, Україна) його часто поєднувано з аспектами національної культури й політики.

Скажімо, маніфест «Чеської модерні» (1895) виступив проти «квасного патріотизму», акцентуючи на національній ідентичності як невід'ємній якості творчої особистості: «ми вимагаємо від митця: будь самим собою й лише собою! Ми аж ніяк не наголошуємо на *чеськості*: будь собою і будеш чеським» [12, 361]. С. Пшибишевський у своєму «Confiteorі» (1899) оточив націоналізм ореолом містичної краси та величчя: «Нація – це частинка вічності, і в ній криється коріння митця, з неї, з рідної землі видобуває митець найжиттєдайнішу свою силу» [14, 238]. Так само й українські модерністи (Василь Пачовський, Микита Шаповал, Андрій Товкачевський) ототожнили націю з духом вічних її устремлінь, а не з «народом» (у розумінні «простолюдом»), «класом» чи будь-якою іншою соціальною верствою, кожна з яких має вузькі конкретно-історичні цілі: «Є щось більше за український народ – це українство» [7, 130].

Важлива ознака доби Модерну з її універсалістськими тенденціями – стрімке вирівнювання культурно-історичних моделей. Рівнобіжно зі становленням стильової і

жанрової «повноти», в українському письменстві зароджуються гасла «чистої краси», «мистецтва для мистецтва» і панестетизму, які поєднуються в різних комбінаціях, відбиваючи конкретно-історичний рівень диференціації та спеціалізації національної культури.

Структурування критичного процесу. Для картографування критичного процесу модерної доби за типологічний орієнтир варто обрати оцінний підхід до красного письменства, оскільки розбіжності у поглядах на статус красного письменства в системі національної культури ділили критику на концептуально-методологічні напрями і течії. «Важне питання т. зв. утилітарності в літературі», як висловився І. Франко, «...се, власне, й є сук, із-за якого йде розлад між старою й новою літературою» [11, т. 34, 364].

Про зудар яких учасників літературного процесу може йтися? Сучасні дослідники часто вдаються до схеми бінарного протиставлення, розташовуючи на одному з бігунів течії соціально-утилітарного спрямування – «українофільську» («народницьку»), а також «суспільницьку», «громадянську» чи «соціологічну» критику, а на протилежному бігуні – критику «модерністичну», «естетську», «декадентську». В міжвоєнному двадцятилітті Михайло Рудницький навіть уважав, що «кожний новий напрямок виступає в імені “життєвої правди” або “мистецької краси”, і ці два поняття “життя” і “мистецтва” чергуються, немов би були двома бігунами тої самої вогненної творчої кулі» [5, 108]. А в повоєнні роки на такому ж протиставленні заснував відому свою «хвильову теорію» стильового розвитку літератури Дмитро Чижевський.

Щоправда, треба визнати, що бінарна опозиція зручна для початкової диференціації літературного потоку, коли допомагає виявити відмінності, однак недостатня для поглибленого історико-типологічного вивчення, оскільки значно спрощує дослідницьку оптику, схематизуючи критичні явища, вилучаючи з них не лише побічні, а й медіальні риси як чужорідні та виняткові і залишаючи самі лише протилежні ознаки.

Те, що дискусії про місце літератури в системі національної культури визначили не лише вододіл між епохами Позитивізму і Модерну, а й лінію розмежування всередині прихильників специфічного статусу мистецтва в лоні національної культури, відзначили вже І. Франко та його сучасники. Розвівши на протилежні бігуни утилітаризм «старої» і естетизм «нової» літератури, І. Франко застеріг від простої їх конфронтації, виокремивши в останній окрім «цинічної» естетики декадентів особливий, не названий ним підхід, котрий відрізнявся від обох – як від «утилітаризму», так і від «декадансу». Утилітарист, за словами І. Франка, «...шукає в літературі поперед усього публіцистики, тенденції, студії певних хиб та подавання певних рецепт на їх лічення, тобто речей, які, по думці письменників молодшої генерації, – і не самих лише декадентів – властиво не належать до літератури, а творять домену публіцистики, соціології, статистики та практичної політики» [11, т. 34, 364].

А що ж шукали в літературі ті, котрі не були прихильниками ані декадансу, ані «наївного утилітаризму» [11, т. 35, 110]? Вони шукали тих своєрідних ознак, що вирізняють красне письменство з-поміж інших видів інтелектуальної діяльності як «погорджену колись категорію “чисто естетичної насолоди”» [11, т. 35, 110–111]. І. Франко визнавав, як надзвичайно важко прокласти шлях до визначення цінності літератури

через врахування глибинної її специфіки. «Се не так легко сказати, – писав він. – А в усякім разі до вірної відповіді на се питання треба йти не з погляду простої суспільної утилітарності, а з погляду в и щ о ї к у л ь т у р и д у ш і, розширення й утончення нашого чуття і нашої вразливості» [11, т. 35, 111]. Особисто І. Франко, як і чимало його сучасників, специфічним завданням мистецтва вважав естетично дійовий синтез тематичного матеріалу у літературному творі: «з розрізнених явищ, які підпадають під наші змисли, сотворити цілість, пройняту одним духом, оживлену новою ідеєю...» [11, т. 35, 110].

Є, отже, підстави вважати, що констеляція концептуально-методологічних чинників критичного процесу була складнішою за конфлікт двох сил – вона мала принаймні тернарний характер. Як пригадуємо, раніше у синтетичній своїй студії «Із секретів поетичної творчості» (1898–1899) І. Франко виділив у межах тогочасної критики такі три типологічні її видозміни:

- «суб’єктивну» критику Жоржа Леметра, Германа Бара, Поля Бурже, котра «змагається до того, щоби зробитися артистичною, творчою, чи тільки репродуктивною, штукаю смакування літературних творів» й тому не вмотивовує оцінки науковими аргументами, а навіює її засобами «поетичної сугестії» [11, т. 31, 50];
- «реальну» критику Миколи Добролюбова, Сергія Єфремова та інших послідовників утилітаризму Дж.-Ст. Мілля – «для неї твір штуки має таке саме значення, як явище дійсного життя», «се була переважно пропаганда певних суспільних а політичних ідей під маскою літературної критики» [11, т. 31, 52; див. також: 11, т. 34, 364–365; 11, т. 35, 110];
- «наукову», «естетичну» за своєю сутністю, критику, зорієнтовану на з’ясування «чисто літературних і артистичних питань», зокрема на виявлення стійких, типових мистецьких структур, текстових механізмів, здатних викликати естетичний ефект, для чого найбільше надаються «методи наукового досліджу, якими послугується сучасна психологія».

Відповідно до цієї Франкової типологічної схеми пропонуємо розрізнити три напрями літературно-критичної думки кінця XIX – початку XX століть: суспільний утилітаризм, який актуалізував соціологічний підхід до суспільної тематики, індивідуалістичний естетизм, зосереджений на особистісному переживанні мистецтва й естетичний прагматизм («естетико-психологічна критика»), що розглядав найрізноманітнішу тематику – і об’єктивну дійсність, і духовний світ людини – як будівельний матеріал, оцінюючи насамперед «артистичність», тобто спосіб упорядкування цього тематичного матеріалу в мистецькій «будові», а відтак «ідейність» – функціональні якості літературного твору, те естетичне враження, що його «будова» навіює читачеві.

Притім згадані напрями варто трактувати як такі теоретично змодельовані концептуальні позиції, що ніколи не постають в історичній практиці у чистому вигляді – це крайні полюси літературно-критичного дискурсу, аж ніяк не розділені якоюсь неперехідною прірвою, оскільки простір між ними заповнений елементами медіальними та гібридними. Так, очевидна, на перший погляд, протилежність між позитивістичним утилітаризмом і модерністичним естетизмом виявляється під час ближчого розгляду значно розмитого і робиться дедалі невиразнішою, чим більше наближаються критичні

явища до екватора, який мав би розмежовувати обидві концепції, а насправді є зоною переходу від одного стану до іншого.

Літературно-критичні течії, що їх притягують до себе той чи інший полюс, класифікуємо залежно від орієнтацій на соціо-культурні контексти, а також за методологічним їх тяжінням до аналітичної («об'єктивної») чи інтуїтивної («суб'єктивної») оцінки та інтерпретації літературних явищ.

Суспільно-утилітарний напрям. На межі століть потужно розвивалися літературно-критичні течії, що розглядали мистецтво як надіндивідуальну (національну, групову, класову) цінність, яка служить для досягнення морально-дидактичних, пізнавальних, ідеологічних та інших суспільних цілей. Згідно з цими уявленнями, інтерпретація літератури полягає у «зовнішньому» підході, коли до уваги беруть суспільні чинники і залежні від них біографічні чинники, а мірками вартості є ідеологізм (актуальність тематики і прогресивна ідейність літературного твору), міметизм (якість реалістичного зображення), популізм («народність»), дидактизм («виховне значення»), мовний пуризм («чистота мови»).

1. *Культурно-історична школа*, для якої характерний академізм, вивчала посередницьку роль мистецтва у культурному розвитку суспільства, розглядаючи літературні твори як документи для реставрації духовного життя, політичних ідеалів та естетичних смаків минулих епох. Основні методологічні її засади, на яких ґрунтувалося чимало досліджень Миколи Дашкевича, Миколи Сумцова, Павла Житецького, І. Франка, Кирила Студинського, Олександра Колесси, Володимира Гнатюка, Михайла Грушевського, Михайла Возняка, були такими: детермінізм (з'ясування культурологічних, біографічних та літературних джерел тексту), ідеологізм («історія літератури – це історія ідей»), еволюціонізм (висвітлення поступовості літературного розвитку), соціологізм (обстоювання критерію популярності під час вибору корпусу літературних творів), компаративізм (зіставлення мотивів і сюжетів з метою з'ясувати особливості міжлітературної їх міграції). Культурно-історична школа виробила концепцію спадкоємності тисячолітнього розвитку українського письменства від середньовічної Русі-України й до новітніх часів і наголошувала на конструктивній ролі національної літератури у процесах творення національної ідентичності.

У тих методологічних межах можна виділити такі вужчі культурологічні течії, як етнографічна, моралістична, релігійна критика, котрі мали відцентровий характер, тяжіючи зі своїми духовно-ціннісними засадами до інших полюсів. Скажімо, *етнографізм*, породжений романтичним культом етнокзотики, виражав концепцію повернення інтелігенції до «народу» як запоруки національно-культурного відродження, обмежувався сентиментальним замилюванням красою народного побуту, акцентуючи на патріархальній культурі автохтонної етнографічної маси. Особливо помітною ця тенденція була у працях академічних учених, котрі в умовах колонізованої Наддніпрянщини не могли наголошувати на інших, зокрема політичних, питаннях (П. Житецький, Василь Горленко, М.Сумцов, Олександр Русов).

2. Публіцистична оцінка «життєвої правди» літературного твору крізь призму морально-етичних («суб'єктивних», за словами В. Дорошенка) мірок притаманна таким

різноспрямованим течіям, як *неонародницька* («українофільська» чи «громадянська») критика С. Єфремова і *волютаристська критика Дмитра Донцова*.

Існує проблема з визначенням цих, як і, зрештою, багатьох інших явищ українського літературного життя зламу століть. Застереження стосовно терміна «народництво», що їх висловлювали як сучасники С. Єфремова (наприклад, І. Франко у зауваженнях до статті С. Русової), так і наші сучасники (Володимир Моренець), зводяться до того, що по-перше, невиправданим є вживання терміна «народництво» в узагальнюючому сенсі на означення всіх тенденцій демократизації літератури, оскільки це нівелює концептуальні та методологічні відтінки між різноспрямованими течіями. Так, прибічники кулішівської концепції дотримувалися моделі високого («аристократичного») письменства, драгоманівці зі середовища Русько-української радикальної партії творили концепцію народної («мужицької», «плебейської») літератури, а помірковані позитивісти-українофіли («неонародники»), як-от С. Єфремов, сповідували поступову й обережну стильову еволюцію літератури «знизу вгору».

По-друге, українських так званих народників випадає вважати радше «націоналами», за визначенням А. Кримського, або ж «українофілами» – цей традиційний термін чіткіше відображає сутність явища, не даючи змоги плутати його зі спорідненим, однак значно відмінним російським аналогом. Якщо російське народництво керувалося ідеєю морального зближення з простолюдом і встановлення общинного соціалізму, то українське «народництво» (українофільство) дотримувалося позитивістськи забарвленої ідеї поступового національно-культурного відродження, розуміючи під «народом» переважно увесь етнос: як ідеалізований простолюди, що зберіг багатющу етнокультуру і високу мораль, так і національно свідому інтелігенцію. Від російського народництва відрізнялася і група драгоманівців (радикальних демократів), котрі сповідували ідею «громадівства».

По-третє, неспокійна доба Модерну наклала неповторний відбиток на традиційну народницьку (українофільську) критику, висловлюючись про яку, мусимо додати префікс «нео», оскільки у суперечках з естетизмом вона зазнала його впливу: обмірковуючи модерністичні трактування специфічної місії мистецтва і шукаючи аналітичних аргументів на свій захист, неонародники змушені були критично переглянути деякі свої концепції. Скажімо, соціологічні спостереження Б. Грінченка («Перед широким світом», 1906) над функціонуванням книжки в селянській і робітничій аудиторії розвіяли популістські міфи про «демократизм» і «народність» українського письменства, а В. Дорошенко та інші представники соціологічного табору викрили одноцільність соціального походження та ідеологічного спрямування українського письменства.

Отож, неонародництво розвивало пізньоромантичні уявлення про літературу як носія духовних цінностей (мова, традиції етнокультури, моральні засади) і основний чинник збереження національної самобутності. Цю течію становила група критиків, що гуртувалися навколо видавництва «Вік», друкувалися в «Киевской Старине», «Україні», «Раді» (С. Єфремов, Олександр Лотоцький, Василь Доманицький, Федір Магушевський, Володимир Дурдуківський-Мировець, В. Прокопович), дотримуючись «суб'єктивного» методу, тобто етично забарвленого соціологізму, який наснажувався ідеалами «правди-

краси-добра». На формування літературно-критичних позицій неонародників справили великий вплив попередні популістські традиції ідеологічного або ж публіцистичного підходу до мистецьких явищ. Неонародницькі критики відшукували в письменстві суспільно актуальну проблематику, висували максималістські морально-етичні критерії, бо відводили мистецтву просвітницьку функцію, вважаючи його дієвим засобом морального самовдосконалення суспільства. Тому-то вони дбали про народність літератури, найбезпосередніший її зв'язок з болючою проблематикою сьогоденного громадського життя, вірність реалістичним традиціям, доступність демократичному читачеві.

Окрім згаданих критиків, популізм народницького характеру сповідували й М. Кононенко, Данило Пісочинець, Володимир Страшкевич, Петро Єфремов, Любов Біднова, Софія Русова та інші, що робить цей табір кількісно значним. Але це не означає, що він займав домінуючі позиції в тодішньому літературно-критичному процесі. Навпаки, неонародницька концепція і методологія невпинно трансформувалися під натиском сусідніх і опозиційних течій, дехто з критиків-неонародників еволюціонував до культурологічних студій та поетикального аналітизму (як-от Андрій Ніковський, значною мірою Олександр Грушевський). Поширені сучасні уявлення про суцільний, мовляв, етнографізм неонародників та їхню виняткову орієнтацію на суто селянську аудиторію доведеться визнати міфом. На відміну від попередників, більшість критиків-неонародників вже не приймала беззастережно етнографічного реалізму й вимагала екстенсивного розширення тематики (зображення нових пластів життя, нового героя), використовувала соціо-генетичну методіку, а не просто займалася політичною пропагандою, як дехто із радикально-демократичного середовища, чи проголошенням національних святощів, як недавні попередники-українофіли). Вирізняючись з-поміж інших соціологічних течій запеклою ворожістю до модернізму, неонародництво водночас дало докладну (хоча, щоправда, всуціль негативну) характеристику його поезики («В поисках новой красоты», «На мертвой точке» С. Єфремова).

3. *Соціологічні течії* так само, як культурно-історична школа, тяжіли до міметичної та ідеологічної інтерпретації «життєвої правди», однак вони замінили культурно-історичний детермінізм соціально-генетичним аналізом: якщо свого часу Михайло Драгоманов у праці «Література російська великоруська, українська і галицька» ділив літературний простір відповідно до політичної географії, то соціологічна критика проектувала національну культуру на соціальну стратифікацію, віддаючи перевагу певній соціальній верстві: простолюду (українофільство чи, по-іншому, неонародництво), пролетаріату (промарксистська критика), національній еліті (Д. Донцов).

Марксистські та інші течії ліво-радикальної орієнтації розташувалися на позиціях супротивних щодо неонародництва, претендуючи на «об'єктивну» соціологічну методологію, культивуючи енергійніший вольовий дискурс який розглядав літературу крізь призму марксистськи ідеологізованої соціально-економічної проблематики.

Початки новітніх соціально-радикальних настроїв у критиці припали на 1890-ті роки (Михайло Могілянський, Лев Турбацький, Леся Українка, Іван Стешенко). У 1900-х роках виступили Теофіль Мелень, В. Дорошенко, Симон Петлюра, котрий друкувався з 1905 року в «ЛНВ», «Україні», «Раді», «Слові», «Українск'ій жизни». Відтак осередком

української соціал-демократії став журнал «Дзвін» (С. Петлюра, Микола Троцький-Данько, Спиридон Черкасенко, Володимир Винниченко, Юрій Тищенко-Сірий).

У цих середовищах поширеною була (хоч і подекуди критикувалася) марксистська теза про залежність ідеологічної «надбудови» від соціальної «бази»: мовляв, не лише зміст, а й форма детерміновані способом економічних відносин та ідеологією тієї соціальної групи, до якої належав автор. Наприклад, І. Стещенко трактував творчість Іван Котляревський як вираз класової ідеології дрібного феодалного землевласництва, спрямований на ідеалізацію козацтва й осуд тих суспільних груп, котрі чинять йому утиски.

Українські марксистки шукали класову сутність культури, щоправда, на відміну від російського імперського соціал-демократизму («Партійна організація і партійна література» Володимира Леніна), значно обережніше ділили національну культуру на буржуазну і пролетарську, яку ще треба було будувати. Анахронізмом були оголошені такі поняття, як «народ» (Григорій Коваленко-Коломацький), «громадська служба» мистецтва (Микола Данько) і взагалі народницька концепція літератури. Статиці національних святощів було протиставлено динаміку соціальних процесів, задекларовано нове, енергійне «пролетарське мистецтво», адресатом якого є українське робітництво.

Для українських марксистів, як і їхніх закордонних колег, характерна була специфічна соціально-політична фразеологія. Мистецтво – це не лише відбиток життя, а й діяльний його чинник. Представники тієї течії (крім В. Дорошенка, С. Черкасенка) віддавали свої літературні симпатії символізму, неоромантизму, імпресіонізму (М. Данько), експресіонізму (С. Петлюра), уніанізму (Микола Вороний), вбачаючи в руйнуванні старих форм «визвольну місію» мистецтва, через що неонародники часто асоціювали марксизм із модернізмом. Водночас «Дзвін» став рупором модерного антиестетизму, нової – пролетарської – утилітарності. Ліворадикальні критики з іронією ставилися до безвольної апології «вічної краси» й орієнтували літературу на відтворення непримиренних соціальних контрастів і катаклізмів, на експресивний вираз психології українського робітника, політичного борця та інших «сильних типів».

Індивідуалістичний естетизм. Літературно-критичний культ краси та особистісної свободи зароджувався у відповідь на позитивізм академічного літературознавства, котре ігнорувало естетичні й етичні критерії задля історико-соціологічної фактографії.

Індивідуалізм у царині етики та естетизму у сфері творчості – такими були гасла трьох поколінь українських модерністів, які можна розглядати як окремі літературно-критичні течії:

1) *Ранні неоромантики* (Леся Українка, А. Кримський, Василь Щурат, Микола Вороний). Етичною основою українського естетизму в літературі і критиці став неоромантичний індивідуалізм – ідея самоцінності людської особистості, прагнення вивільнити її з-під тенет буденної моралі, закостенілих догм, які сковують людську особистість, руйнують тендітний внутрішній світ. Індивідуалістична концепція українських неоромантиків наснажувалася, ясна річ, ідеєю «надлюдини» Фрідріха Ніцше, але й була глибоко закорінена в ту етичну традицію, яка просочувалася в Кулішевій і Шевченковій, а ще раніше – у сквородинівській філософії духовного самовдосконалення, походзячи з праглибин національної ментальності.

2) *Молодомузівці* (Богдан Лепкий, Степан Чарнецький, Остап Луцький та інші). Для молодомузівців характерна була концепція «*мистецтва для мистецтва*», яка спрямовує митця на фанатичну самопосвяту поезії, тяжіючи до її ізоляції в окремій самовартісній сфері, відмежованій од решти світу. Головні тези «Молодої Музи»: мистецтво є самоцільним і самоцінним, тому що становить серцевинну сутність людської особистості; об'єктивна цінність визначається особистим переживанням (розрізнення «абсолютної правди» і «суб'єктивної правди» у маніфесті О. Луцького).

3) *Хатяни* (Микола Євшан, Микита Сріблянський, Андрій Товкачевський, Павло Богацький, Григорій Чупринка) сповідували концепцію «життя для мистецтва» або ж *панестетизм*, який виводить красу поза межі мистецтва в інші життєві сфери, щоправда пов'язуючи її з духовним світом особистості, а не предметами цього світу. Зокрема, М. Сріблянський та його однодумці вважали справжньою культуру внутрішню, особистісну, а не соціально-класову, політично диференційовану і тим більше не матеріальну: «Поступи наук, матеріальної культури і політичної свободи нічого не вносять в реальну етику життя. В усьому бачимо повне заперечення етичного поступу, заперечення моральної культури [...]. Етична культура – факт індивідуального закінчення [значення? – В. Б.], не ділимий, пасивний, що не переходить в колектив людський силою активною кінетичною; лишається сам в собі потенціально і виявляється сам в собі кінетично» [6, 42]. Культура як об'єктивна цінність – це абстракція; дійсної культури не можна мислити окремо від людини; культура – це сама людина як особистість [див.: 8].

Відповідно морально-етична оцінка та філософічна інтерпретація хатян були засновані на «вчутті» – внутрішньому, цілком інтуїтивному проникливому вслуханні в авторське «я», що нуртує у глибинах твору, та символічному тлумаченні, яким критик доповнює твір, надаючи концептуальної завершеності (так звана «співтворча критика», за Миколою Євшаном).

Якщо в оцінці мистецьких якостей літературного твору хатяни, особливо Микола Євшан і М. Шаповал, імпресіоністи, то у сфері інтерпретації вони – символісти і моралізатори, як і їхні великі попередники Пантелеймон Куліш і Ф. Ніцше. «Кожна творчість правдива і сильна, яка може претендувати на творця роду людського – *Bildnerin des Menschen geschlechts*, як хотіли романтики – мусить мати підставу ширшу, певний *ідеологічний субстрат*, певні загальніші, чисто інтелектуальні риси. Після їх власне ми й міримо цінність її для людей, її *громадську роль*, якої всякій великій творчості заперечити не можна, хоч би вона й виявляла назверх антисоціальну тенденцію» [3, 41]. Модерністи висунули модель новітньої національної літератури, котра мала розімкнути зачароване коло подвоєння дійсності і з виконавиці буденних, невластивих їй функцій перетворитися на творця нових духовно-культурних цінностей особистісної, й отже – національної і загальнолюдської – значущості. «*Нова культура мусить бути національна, мусить вийти з глибин народної душі, але вона не може бути українофільська*» [3, 43]. Микола Євшан заперечував усяку кодифікованість мистецтва, будь-яку суспільну його функціональність, котра оминає душу читачеву, будь-який підхід до твору з вузькими мірками «практичного розуму» – вони не мають нічого спільного з естетичним переживанням, з мистецькою цінністю: «Лиш безконечне ми

можемо любити безконечною любов'ю, то єсть любити до самовідречення, до ненависти власного життя, до смерті...» [3, 43]. В основу хатянської моделі літературного розвою лягла теорія боротьби поколінь, які змінюють одне одного в конфліктних зіткненнях. Кожне літературне покоління – то цілком новий світ, унікальна творча індивідуальність, яка мусить власноруч здобути життєві позиції, а не жити з «ренти» – спадщини по батьках. Лише скроплені власним потом здобутки набувають екзистенційної вагомості в очах молодого покоління.

Для панестетів близькою була Кулішева концепція культурництва та аристократизму – не спадкового, а здобутого невпинною працею духу. Естетські соціологічні концепції розмежували митця і читацьке докільля, трактували взаємини між тими двома учасниками літературного процесу на основі духовного аристократизму. Мистецтво уявлялося як величний храм, доступ до якого обмежений для непосвячених профанів. Елітарна концепція літератури ґрунтувалася на ідеї інтимних духовних взаємин митця з вибраним колом конгеніальних – розуміючих і співчутливих читачів.

Варто мати на увазі кілька застережень. По-перше, специфічним, неіндивідуалістичним, різновидом естетизму можна вважати й *етнографізм* – те замилювання красою патріархального побуту, народної мови, фольклору, традиційних вірувань, обрядів і звичаїв, яке зародилося в добу Романтизму і стало відмітною ознакою українофільського етапу, потім було різко розкритиковане першими модерністами у 1890-х роках, зате тріумфально відроджене у присмерковий період раннього Модерну, коли не тільки М. Сумцов уважно стежив фольклорно-етнографічні джерела нового українського письменства, а й Г. Хоткевич, Микола Євшан, М. Шаповал (Сріблянський) високо цинили естетичний потенціал етнокультури у творчості Степана Васильченка, Марії Проскурівни, Юрія Кміта. Цей модерний поворот до етноджерел культури дбав про чистоту національної культури. Як у добу романтизму, так і в наступні періоди, пристрасний пошук доколониальних первнів національної культури був, згідно з Францом Феноном, своєрідною реакцією інтелектуалів на загрознає наше чужоземної імперської культури [13, 153–154].

По-друге, тодішні гасла індивідуалізму не обов'язково поєднувалися з естетизмом. Навпаки, ці дві категорії досить різко протиставляли в політизованому середовищі митців і критиків *ліворадикальної орієнтації* – у літературному докільлі журналу «Дзвін», який став рупором модерного антиестетизму і нової – пролетарської – утилітарності. Автор «Краси і сили» В. Винниченко виступав зрідка і як критик, але навіть у мистецьких його творах помітним є іронічне ставлення сильної особистості до безвольних апологетів вічної краси. Життя – це рух, воно вирує скрізь – у публічному домі, на партійних дискусіях, серед босяків чи у в'язниці – тільки не у вежі зі слонової кістки.

Цікава комбінація протилежних, здавалося б, засад модерного критицизму спостерігалася в Д. Донцова. Громадську свою діяльність він розпочав у соціал-демократичних лавах, а пізніше, зацікавившись філософією індивідуалізму, друкував деякі статті в «Українській Хаті». Але від ідеї пролетарської солідарності і гасел «мистецтва для мистецтва» відмовився. У ранній його естетиці, яка формувалася напередодні Першої Світової війни, оригінально поєднуються тіртейська концепція з

вимогою крайньої ідеологічної заангажованості мистецтва, програмний інтуїтивізм – із тонкими, але хаотичними і довільно трактованими спостереженнями над стилем. Леся Українка постає в його інтерпретації як перша і, можливо, єдина проповідниця крайнього індивідуалізму. Їй властивий духовний аристократизм, глибокий символізм; поетика її будується на імпульсивному, екстатичному, ірраціональному вибухові внутрішньо пережитої правди; ліричний герой – фанатично відданий ідеї свободи, для нього рух є не засобом мети, а самою метою.

І, по-третє, активізм і динамізм не обов'язково мусили єднатися і з самим індивідуалізмом. Наймодерніший різновид французького символізму – містичний унанізм – отримав свого українського прихильника в особі Миколи Вороного. Театральна зала з ошалілою від захоплення публікою, сотні і тисячі сердець якої змусила битися в унісон магія акторського жесту і слова – ця реальність була дорогою для Вороного-актора і режисера. Йому він уподобав концепцію мистецтва як засобу досягнення масового «оргіазму» – своєрідної містерії братання, спільного духовного переживання і очищення красою (катарсису). У своїй книжці «Театр і драма» (К., 1913) критик неодноразово повертався до тієї концепції, яка підкреслила ірраціональну потугу мистецтва.

Естетичний прагматизм. Отож, між добре знаними концептуальними полюсами «правди» (концепція відображення) і «краси» (концепція вираження) можна виявити не завжди зауважуваний третій бігун – полюс «сили», тобто концепцію мистецького враження, зорієнтовану на оцінку естетичної сугестії літературного твору. Як пригадуємо, на протигагу суспільному та моральному утилітаризму і кантіанському естетизму, І. Франко у своїй студії «Із секретів поетичної творчості» (1898–1899) зробив спробу теоретичного обґрунтування так звані «естетичної» критики та її «психологічного» методу, зосередженого на специфічних функціях мистецтва слова, і запропонував альтернативне визначення поетичної краси – не як тематичної чи формальної якості твору, а як імпресивної сили естетичного його впливу на читача: «Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використовує і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси» [11, т. 31, 118]. За І. Франком, весь секрет поетичного впливу на читача полягає у майстерному поєднанні тематичного матеріалу за допомогою певних способів послідовної його асоціації (гармонія, контраст, градація) та у символізації абстрактних понять у конкретних образах.

Логічним мотиваціям «мистецтва для мистецтва» І. Франко визнав рацію ще у 1894 році: «Прихильникам цього гасла... не йдеться про якесь обмеження мистецтва, виключення з нього певних тем, певних форм, певних комплексів почуттів і уявлень, а навпаки. Мистецтво повинне охоплювати все, бути відбиттям власного “я” і цілого світу так, як його бачить і розуміє поет. Йдеться тільки про те, щоб в опрацюванні обраної теми автор був поетом, тобто мав на оці передусім і виключно постулати мистецтва» [11, т. 29, 119]. У «Слові про критику» (1896) він реабілітував суб'єктивний смак і безпосереднє читацьке враження як критерій мистецької цінності, а в трактаті «Із секретів поетичної творчості» (1898–1899) рішуче відкинув ідейно-тематичні мірки – і

соціологічний критерій «життєвої правди», і метафізичні критерії «внутрішньої правди» та «абсолютної краси», що ними керувався символістичний естетизм. Натомість І. Франко запропонував зосередити увагу на самому творові і зайнятися аналітичним проникненням у структурну його будову з метою з'ясувати функціональні якості і продемонструвати читачеві можливості адекватних прочитань рецензованого тексту, способу отримання неповторних естетичних вражень. Керувався І. Франко з того, що «в артистичній творчості краса лежить не в матеріалі, що служить їй основою, не в моделях, а в тім яке враження робить на нас даний твір і якими способами артист зумів досягнути те враження» [11, т. 31, 118]. У таких теоретичних формулюваннях І. Франко виявився послідовнішим естетом-«формалістом», аніж чимало його вітчизняних і зарубіжних сучасників-символістів, переконаних прихильників «мистецтва для мистецтва». У тій же праці, простежуючи механізми естетичного впливу Шевченкових текстів, він розробив і методику структурно-функціонального аналізу.

Естетико-психологічна критика І. Франка – це, фактично, естетичний прагматизм – концепція естетично дієвого мистецтва. І. Франко виступав проти теоретичних спекуляцій, надмірного схематизування за емпіричне дослідження текстових механізмів естетичного впливу на читача. Твір він розглядав не як твердження про реальний світ, яке можна було б перевірити зіставленням з реальною дійсністю (як, скажімо, газетну новину), і не як вираз авторських почуттів та ідей (погляди вірні-невірні).

Як і Джон Дьюї, І. Франко усуває дуалізм форми і змісту, розглядає твір як інструмент для задоволення естетичних потреб людської душі. Мистецтво виконує величезну духовну місію як джерело естетичних вражень.

Категорії «історичної правди», «ідейної актуальності», «ширості в поезії» зазнали еволюції в І. Франка: у трактаті «Із секретів поетичної творчості» критик прийшов до думки про зумисну замкнутість («відношення твору до дійсності») і багатозначність («символізм») поетичного тексту. Він навіть визнав неважливим модне питання про участь свідомості і підсвідомості у творенні тексту, оскільки весь тематичний матеріал – «внутрішній» і «зовнішній», «естетичний» і «потворний», «моральний» та «імморальний» – зазнає творчого опрацювання й оцінюється винятково мірками естетичної вражальності: «не в тім річ, щоб висловляти ідеї чи образи – все одно, свідомо чи несвідомо, а в тім річ, як висловлюється їх» [11, т. 31, 115].

Звернімо увагу: розгляд питання про «відношення мистецтва до дійсності», яке у класичному трактуванні завжди передбачало міметичне відношення, І. Франко повернув у діаметрально протилежному напрямі – з генетичної площини у площину функціональну, з відображувальної у вражальну: критикові йдеться не про те, як мистецтво відтворює, а як воно творить нову, уявну дійсність, за допомогою яких способів буде й упорядковує образи («виведені факти»), які здатні (або ж ні) навіювати читачеві ідею («тенденцію») та викликати естетичне задоволення.

У тому ж методологічному річищі розвивалася критична есеїстика Л. Старицької-Черняхівської, М. Мочульського, Г. Хоткевича («“Земля” О. Кобилянської»), М. Вороного («Театр і драма»), М. Могилянського та ін.

Ця критика розглядає мистецтво як джерело естетичних вражень: цінність визначається здатністю внутрішньої будови твору справляти естетичний вплив. До твору треба підходити зі специфічним інструментарієм, оцінюючи багатство і цілісність цієї будови; інтерпретацію І. Франко означив у «Слові про критику» як переклад почуттів на мову розуму.

У потрібному протиставленні (полюс відображення – полюс вираження – полюс враження) Франкова естетична позиція не є проміжною, серединною чи компромісною, а, як стверджують сучасні дослідники Р. Гром'як, Григорій Клочек, Михайло Гнатюк, В. Боднар, цілком оригінальною концепцією, розбудову якої розпочав О. Потебня, а у XX столітті продовжив Р. Інгарден, а відтак розвивали представники рецептивної естетики.

Очевидно, саме естетико-психологічну критику, яку І. Франко називав «науковою» мав на увазі під терміном «поетикальна критика» в «Оглаві» другого тому своєї праці Леонід Білецький. Вона формувала методологічні засади для українського аналога формалізму – неокласицистичної критики Миколи Зерова, Максима Рильського, Павла Филиповича, Михайла Драй-Хмари, а потім заправленого структуралістичними методиками літературознавства Д. Чижевського,

Неосяжне і різноманітне поняття культури дає змогу охопити цілісним поглядом найрізноманітніші літературно-естетичні концепції і критичні практики, виявити етапи його еволюційного розвитку і внутрішню диференціацію літературної критики.

Критичні течії, котрі на межі XIX і XX століть тяжіли до трьох концептуальних полюсів, прийшли до спільного концептуального знаменника: національна культура – це не тільки матеріальні артефакти і зафіксовані в них колективні норми, не сама лишень сума успадкованих традиційних цінностей, а й особиста інтелектуальна та емоційна співучасть у творенні цих символічно виражених колективних цінностей, безперервна напружена духовна діяльність, яка не дає остаточних відповідей, однак надихає на їхній пошук. Система динамічних цінностей дає людям змогу вільно творити й передавати свій життєвий досвід та облаштовувати своє матеріальне й духовне середовище. Ця естетико-естетична концепція відповідала великим культурним завданням, що постали перед поневоленою нацією напередодні її визвольних змагань 1917–1920 років.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Грінченко Б.* Де ж наша робота? / Б. Грінченко // Зоря. – 1888. – № 13–14. – С. 238–239.
2. *Грушевський М.* Юбилей Миколи Гоголя / М. Грушевський // ЛНВ. – 1909. – Т. 45. – Кн. 3. – С. 606–610.
3. *Євшан М.* Боротьба генерацій і українська література / М. Євшан // Українська Хата. – 1911. – № 1. – С. 30–43.
4. *Кобринська Н.* Вибрані твори / Наталія Кобринська ; упоряд., підгот. текстів, вступ. ст. й приміт. І. О. Денисюка та К. А. Кріль. – К. : Дніпро, 1980. – 446 с.
5. *Рудницький М.* Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? / Михайло Рудницький. – Львів : Вид. фірма «Відродження», 2009. – 502 с.
6. *Сріблянський М.* Проблема культури / М. Сріблянський // Українська Хата. – 1912. – № 1. – С. 34–42.
7. *Товкачевський А.* Приятелі і вороги народа / А. Товкачевський // Українська Хата. – 1913. – № 2. – С. 120–131.

8. *Товкачевський А.* Проблема культури / А. Товкачевський // Українська Хата. – 1912. – № 1. – С. 43–54.
9. *Франко І.* Дещо про нашу пресу / І. Франко // ЛНВ. – 1905. – Т. 31. – Кн. 7. – С. 62–81.
10. *Франко І.* З кінцем року / І. Франко // Житє і Слово. – 1896. – Т. 5. – № 6. – С. 401–407.
11. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
12. *Česká moderna // Soubor díla F.X. Šaldy: Sv. 1–22. – Sv. 11 / K vydání připravil Felix Vodička. – Praha : Melantrich, 1950. – S. 361–363.*
13. *Fanon F.* National culture / F. Fanon // The Post-Colonial Studies Reader / Edited by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. – London and New York : Routledge, 1995. – P. 153–157.
14. *Przybyszewski St.* Confiteor / St. Przybyszewski // Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski / Oprac. M. Podraza-Kwiatkowska. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk : Ossolineum, 1977. – S. 235–243.

Стаття надійшла до редакції 10.09.2012

Прийнята до друку 22.11.2012

CULTUROLOGICAL ASPECTS OF LITERARY INTERPRETATION (BASED ON THE OBSERVATIONS ABOUT HISTORICAL EVOLUTION AND METHODOLOGICAL DIFFERENTIATION OF UKRAINIAN CRITICISM OF THE EARLY MODERN AGE)

Vasyl BUDNYI

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Theory of Literature and Comparative Literature,
1, Universytetska Str., Lviv, 79000, Ukraine,
e-mail: budnyj_vasyl@ukr.net*

The observations about aesthetic priorities in the sphere of national culture have been used in the article to show diachronic and synchronic typology of Ukrainian literary criticism of the end of XIX - the beginning of XX centuries. It has been clarified that the culturological concepts shift from social utilitarianism to aestheticism brought about methodological restructurization of the literary-critical process of that time. The main evolutionary lines of the Ukrainian criticism of the early Modern age have been elucidated.

Key words: early Modern age, national culture, Ukrainian literary criticism, cultural studies approach, evolution, typology.

**КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ
ЛИТЕРАТУРНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
(ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ИСТОРИЧЕСКОЙ
ЭВОЛЮЦИЕЙ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЙ
ДИФФЕРЕНЦИАЦИЕЙ УКРАИНСКОЙ КРИТИКИ
ЭПОХИ РАННЕГО МОДЕРНА)**

Василь БУДНЫЙ

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
кафедра теории литературы и сравнительного литературоведения,
ул. Университетская, 1, Львов, 79000, Украина,
e-mail: budnyj_vasyi@ukr.net*

Для диахронической и синхронической типологии украинской литературной критики конца XIX – начала XX веков в статье использованы наблюдения над эстетическими приоритетами в сфере национальной культуры. Выяснено, что изменение культурологических концепций от общественного утилитаризма к эстетизму вызвало методологическое реструктурирование тогдашнего литературно-критического процесса. Освещены основные эволюционные линии украинской критики эпохи раннего Модерна.

Ключевые слова: эпоха раннего Модерна, национальная культура, украинская литературная критика, культурологический подход, эволюция, типология.