

Людмила Тарнашинська ПРАВОЧИННІСТЬ ФРАНКОВОГО ІМПЕРАТИВУ ЛІТЕРАТУРНОЇ "МОДИ" В ДИСКУРСІ УКРАЇНСЬКОГО

[| Надрукувати |](#)

Здавалося б, що спільного має українське шістдесятництво із Франковим інтерпретаційним полем? Однак у площині означеної проблеми їх пов'язує з-поміж багатьох інших чинників, зокрема, концепт літературної моди. Адже ті чи ті зміни в суспільстві й літературі будь-якого історичного періоду пронизані новими тенденціями, тобто їх можна за певних обставин вважати модою.

Проте існують і глибші "точки дотику" цих історико-тематичних літературних шарів – синхронно-хронологічні або відповідні певним поколінням. І.Франко, зараховуючи себе до покоління 70-х років XIX століття, у листі до Елізи Ожешко від 13 квітня 1886 року дає вичерпну характеристику своїм попередникам: "...Якийсь час здавалося, що світська інтелігенція, особливо "молоде" покоління 60-х років, перейняте українофільськими ідеями, візьме верх. Але українофільство 60-х років у нас було романтичне, поза теоретичну оборону самостійності малоруської народності не вийшло, західноєвропейських поступових ідей не набрало, тим-то й не могло встоятись на ногах, коли опісля піднялась попівсько-єзуїтська реакція, і з початком сього року одверто стало під її хоругву"¹.

Звісно, ризиковано порівнювати чи протиставляти дві шістдесятницькі моделі в їх рецептивному розрізі без глибокого аналізу суспільно-політичних, соціокультурних обставин. Однак навіть з побіжного погляду бачимо тут таку спільну рису, як романтизм, властивий обом синхронним поколінням, що, попри потяг до новизни, "диктував" відсутність прагматизму в "поступових ідеях" та діяннях. Проте екстраполявання в дискурс українського шістдесятництва XX ст. винесеної І.Франком на публічне обговорення проблеми т. зв. літературної моди бачиться цілком виправданим з огляду на те, що це завжди питання традиції, канонів, критеріїв – з одного боку, і новацій, поступу, боротьби тенденцій – з другого.

Невизначеність, наукова неконкретність поняття "літературна мода" позбавляє можливості вводити його в науковий обіг як поняття, що досі мало статус науково некоректного порівняно зі смислами, вкладеними у близькі чи споріднені, більш правочинні усталені терміни. Адже й сам І.Франко дошукується таких переконливіших відповідників, як, скажімо, стиль або тенденція, хоча можемо говорити про різну міру суб'єктивності в інтерпретації цих понять. Франкові міркування щодо співвідношення літературної моди (як тенденції, стилю) та "сили таланту", яка ту "моду" може скеровувати, актуалізуються в кожній добі по-новому, однак засадничі концепти залишаються визначальними й дають привід для розмислів, що ж насправді таке мода в літературі і як вона модифікує сам літературний процес.

Хоча в системі академічного літературознавства поняття "літературна мода" науково не правочинне, однак його латентні й дотичні смисли раз-по-раз спливають на поверхню під час літературознавчих студій чи дискусій, а тому виникає потреба його легалізації та інтерпретації в контексті методологічної парадигматики. Навряд чи можна вести літочислення цього квазітерміна від І.Франка, однак саме у Франковій літературно-критичній спадщині він набуває певного імперативного сенсу, який у цьому контексті обмежується саме Франковим змістовим "наповненням".

Попри недослідженість цієї проблеми в літературознавстві, у літературному контексті слово мода наростило власну семантику, яка визначає часопростір її функціонування в суспільстві. Аби розглянути проблему літературної моди якомога вичерпніше в інтерпретаційному полі літературно-критичної спадщини І.Франка та в дискурсивному полі українського шістдесятництва XX ст., необхідно насамперед з'ясувати етимологію цього слова.

Мода (від лат. *modus*) насправді означає міру, спосіб, образ; похідні від цього слова – модуль, модель – різновидність, подібність, взірць. За словником іншомовних слів, мода має кілька семантично близьких значень: 1) нетривале панування певного смаку в будь-яких сферах життя; 2) нестійка, мінуща популярність; 3) у статистиці – величина ознаки, яка найчастіше спостерігається в сукупності або низці варіацій, її застосовують для визначення величини найпоширенішої ознаки. Тоді як тенденція – це напрямок розвитку явища, переважання одних моментів над другими, прагнення, схильність, властиві будь-чому чи будь-кому.

Темпоральність моди як своєрідного явища, розгорнутого в часі, передають такі фразеологізми, як ганятися за модою, крик моди, пішла мода, взяти моду (бути в моді – мати загальне визнання, не обов'язково схвалення, популярність; що за мода пішла – вказує на несхвалення чогось, незадоволення кимось, чимось; ганятися за модою – прагнення дешевої популярності; взяти моду, як правило, означає запозичити чуже (взяти) – як вияв епігонства)². З цього випливає, що т. зв. літературна мода виступає модулятором публічного успіху, а отже, належить до резонансних явищ, які певною мірою віддзеркалюють глибші – суспільні, соціокультурні тенденції того чи того часу.

Дослідники майже не зверталися до трактування цієї теми І.Франком (хіба дуже побіжно), хоча в окремих його працях означена тема простежується досить виразно й симптоматично – рівно як і сама тема моди досі залишається на маргінесах дослідницької думки.

Частково звертається до цієї проблематики Н.Шумило в контексті дослідження української художньої прози й літературної критики кінця XIX – поч. XX ст. Вона намагається прояснити твердження Т.Гундорової, згідно з яким "особливістю слов'янської модерні загалом", а не тільки української, крім накладання імпресіонізму, символізму, неоромантизму, експресіонізму, натуралізму, неокласицизму, стало "своєрідне епігонство", "літературщина"³. Н.Шумило бере за контрапункт тезу, згідної з якою мода оволодіває свідомістю тоді, "коли традиційні переконання щораз більше втрачають свою силу, а натомість проминальні та випадкові набувають ваги", і вказує на те, що ніша для цього процесу виникає тоді, коли "старі боги" залишилися вже за лаштунками історії, а нових ще не витворено"⁴.

Н.Шумило посилається на вихідні пункти книжки Георга Зіммеля "Philosophie der Mode von Georg Simmel, Professor an der Universitat Berlin" (1905), що стала призвідницею розгорнутої статті в газеті "Діло" "Філософія моди" (1907, – Ч. 94), а саме: моду як форму диференціації, яка відповідає масі/пересічному заголові, та потребу наслідування, підкріплюючи їх правомірність спостереженнями О.Потебні. Свою наукову позицію щодо переважання негативного змісту поняття мода дослідниця потверджує, зокрема, звертанням до відповідних статей в Енциклопедичному словнику Брокгауза і Єфрона та в Енциклопедичному Словнику Гранат (в останньому, зокрема, є посилання на згадувану працю Г.Зіммеля "Філософія моди")⁵. Вона також прагне розсунути межі Зіммелівського "конкретно-історичного погляду" на моду за допомогою уявлень Ю.Лотмана, акцентуючи увагу, по суті, на тому, що саме зі "сталими" епітетами "несталі" моди пов'язує вчений "певний метроном культурного розвитку", коли здійснюється її (моди) семіотична функція: перетворення малозначного в значуще, що передбачає відповідну реакцію аудиторії⁶.

Проте варто зазначити: до проблеми т. зв. моди Ю.Лотман досить побіжно звертається в розділі з промовистою назвою "Перевернутий образ", що вказує на певну перевернуту або "зворотну" дзеркальність її функцій або дихотомію явища (зокрема, дослідник вказує як на елітарність, так і на масовість моди), а її чи не найважливішою функцією вважає "постійне експериментальне перевірвання меж дозволеного"⁷. При цьому із спостережень Ю.Лотмана можна "вивести" психологічну домінанту цього явища. Вона виглядає як намагання "носія" комплексу неповноцінності вийти за власні межі скутості, що обертається зворотнім боком – позірною самовпевненістю, епатажністю.

Важливою тезою Ю.Лотмана можна вважати ту, згідно з якою перевернутий світ будується "на динаміці нединамічного". Яскравою ілюстрацією цього можна вважати моду, яка діє у "сфері непередбаченості" – як складний "динамічний резервуар у будь-яких процесах розвитку"⁸.

Однак, розглядаючи цю тему принагідно, лише як певний, хоч і яскравий аспект значно ширшої проблеми, Ю.Лотман (як згодом і Н.Шумило) залишає поза межами дослідження цілу низку як важливих параметрів, функцій літературної моди, так і семіотичних перетворень, про які варто поміркувати.

Усе зазначене стосується й літературно-критичної спадщини І.Франка. Н.Шумило, зокрема, вказує на те, що І.Франко як "прихильник іманентного розвитку кожної національної літератури, виступає проти моди загалом і конкретно проти моди на західноєвропейський модернізм"⁹, при цьому, однак, за Франковою іронією в наведених цитатах не відчитує значно глибшого смислу, вкладеного письменником у визначальне для нього поняття таланту (таланту як міри обдаровання особистості) і розвинутого ним у подальших працях, як і певного "хитання" Франкової думки між критичним настроєм і відчуттям потреби осмислення й засвоєння конкретної реальності, що мусить сприйматися як данність і належно оцінюватися.

Так, у статті "Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах", яку, власне, можна означити як засадничу в цій проблематиці, письменник, указуючи на "величезний зріст комунікації, безмірне розширення літературних горизонтів, спільність ідей і ідеалів в писаннях одної генерації в різних краях, однаковість літературного смаку в певних суспільних верствах різних народностей, панування певних предилекцій і певної літературної моди (курсив наш. – Л.Т.) в цілому цивілізованому світі в даній добі"¹⁰, розмежовує цю специфіку літературного процесу на дві домінанти – інтернаціоналізм та націоналізм. Наразі вони виступають не опозиційними ("ані крихти не суперечні"), а взаємно зумовленими й до певної міри взаємозалежними.

Власне, саме інтернаціональне, за І.Франком, або те, що ми сьогодні назвали б інтертекстуальним, стає тим ландшафтом, на якому увиразнюються, урельєфнюються тенденції, оригінальні прикмети, властивості "вислову, літературного стилю, поетичної техніки"¹¹ національного письма. Таке інтертекстуальне поле – як поле "духу часу" визначає спектр панівних чинників, як-то: а) спільність ідей одної генерації; б) спільність смаків різних верств; в) панування предилекцій/тенденцій у світі/добі, що відповідає запитам часу.

Шукаючи спільний для тієї літературної моди ґрунт, І.Франко звертає увагу на психологічні засади, віднаходячи при цьому "ті самі чуття, сумніви, страждання, симпатії та антипатії, що становлять суть душі сучасного освіченого чоловіка"¹². Ця сфера психологічного "виводиться" письменником із соціальних чинників. Нові літературні тенденції, що їх І.Франко вкладає в "ті моди чи літературні течії", означені ним "рефлексамі тих духових настроїв, які викликає розвій сучасної емансипаційної боротьби – з одного боку, соціальної, боротьби покритих і уполідованих робочих мас за ідеал соціальної рівності і справедливості, а з другого боку – боротьби в сфері релігії і моралі між старою клерикальною традицією і новими критичними та гуманістичними напрямками"¹³, і визначають "обличчя" епохи в найширшому розумінні.

Загострення антагонізмів, на думку І.Франка, посилює напруження і призводить до боротьби, яка відбувається в силовому полі нових наукових відкриттів і філософських віянь (письменник називає їх "філософськими формулами" – і це формулювання, зокрема, віддзеркалює його прагнення до універсального). Уже в цьому широкому контексті виявляє себе таке явище, як літературна мода. Однак соціотворний чинник у поглядах І.Франка на розвиток літератури – домінуючий: "Вірне те, що література в міру дозрівання поглиблюється, – але вияснимо собі характер того поглиблювання! Воно йде не від індивідуальної психології до соціології, а навпаки, від соціології до індивідуальної психології (курсив наш. – Л.Т.). За показами науки пішла новіша література і побачила одну з своїх головних задач у психологічному аналізі соціальних явищ, у тому – сказати б – як факти громадського життя відбиваються в душі і свідомості одиниці і навпаки, як у душі тої одиниці зароджуються і виростають нові соціальні категорії"¹⁴.

Уже на цьому соціальному, науковому, філософському тлі, за І.Франком, увиразнюється та особистість, яка є носієм таланту і здатна збудити середовище, суспільну й літературну думку силою свого обдаровання: "В літературі ще більше, ніж у політиці, має перевагу с и л а н а д п р а в о м: сила таланту, сила переконання і запалу над засидженим правом традиції, формулок і доктрин"¹⁵.

Опозиційно зіштовхуючи два основні моменти літератури як дискурсу світогляду – рушійну силу таланту і гальмівний канон традиції, І.Франко витворює силове поле, в якому, попри все, основним творчим ядром/набором залишається автор, носій таланту. Ця ознака талановитості визначає, по суті, в якому річищі розвиватиметься особистість автора: талант тут виступає практично еквівалентом конструктивної (позитивної) моди, оскільки "все ж таки історію літератури творять визначні творчі одиниці, що підносяться духом понад загальне, не раз відгадують його устремління, а іноді показують йому нові шляхи розвитку"¹⁶.

Отже, рушієм літературної моди у Франковій моделі-інтерпретації цієї далеко небезпідставної методологічної проблеми постає талановита особистість, яка має відвагу долати "засиджені", затверділі традиції й усталені уявлення та психологічні (і це найперше) стереотипи, а самій моді надається позитивне, рушійне, креативне начало – навіть попри постійні застереження щодо існування т. зв. "поганої моди".

Завважмо, що поняття моди набуває у І.Франка негативного відтінку особливо тоді, коли він шукає контраргументів у дискусії зі своїми реальними чи віртуальними опонентами: у такому випадку одним із малодозволених аргументів і стає апеляція до моди як "хвилявого ефекту": "Продукція писарських машинок, хоч би й найновішої конструкції, все ще не є літературою, – бездарність, удрапована в філософію всіх песимістів та "надчоловіків", у тумануваті фрази та звуки всіх символістів, сатаністів та декадентів накупі, все ще не здобуде собі нічого більше, крім хвилявого ефекту"¹⁷. Мода тут постає як сумнівний шлях до швидкого успіху, дешевої популярності, яка, на думку письменника, проминальна через невідповідність високим літературним критеріям.

Однак ця тема обертається у І.Франка й іншим боком, набуваючи не так профанного чи, сказати б, соціологічно-вulgарного, як містичного виміру.

У трактаті "Із секретів поетичної творчості", розмірковуючи над питанням, що таке краса як естетична субстанція й чи є краса "метою артистичної творчості", письменник, зокрема, вдається до категоричного імперативу: "Ніколи ніякий поет ані артист не творив на те, щоб показати сучасникам чи потомним ідеал краси, а коли які й творили з такою метою, то їх твори були виплодом злого смаку, моди (курсив наш. – Л.Т.), а не творчого генія, були мертвим товаром, а не живими творами"¹⁸.

Ототожнюючи тут моду зі "злим смаком", І.Франко наділяє її прерогативою негативу, до того ж негативу особистісного, вкладеного в цей смак чи моду нібито волею злої людини, свідомо й зумисне. Така демонізація моди перетворює результат творчості на "мертвий товар", особливо якщо йдеться про свідому настанову показати "ідеал краси".

Власне, І.Франко у своєму інтерпретаційному полі зіштовхує два понятійних начала: мода як шлях до успіху і талант як Божий дар, надаючи, зрештою, останньому беззастережне право керувати "модю", тобто визнає його домінуючу, креативну роль.

Зітхання за "старими добрими часами", коли "було в літературі тихо, спокійно, вона держалася здалека від щоденного бруду і гамору", а кожний поет і прозаїк "священнодійствував", пишучи, коли "не було погоні за оригінальністю, погоні за модою"¹⁹, відбиває, по суті, нездатність людської психіки так швидко, раптово при звичаюватися до модерного письма, прийняти ту "моду", що йде з розбурханої людськими пристрастями Франції, – саме нею продиктовані Франкові застереження щодо "шкідливої моди".

Однак в особі І.Франка літературний стратег перемагає реципієнта, звичного до "старого доброго стилю, старих традицій, старих формул", який має силу побачити "в погоні за оригінальністю, погоні за модою"²⁰ перспективи розвою рідної літератури. І.Франко вважав, що історик літератури "студіювати буде різні прояви одної живої духової сили народу, котра завсіди рівночасно чує потребу оновлюватися інгаляцією впливів по сторонніх і разом ставити певний опір тим по стороннім впливам"²¹. Ідеться, власне, про баланс впливу/опору, який забезпечує розвиток літератури від певної, умовно кажучи, асиміляції, гарантуючи їй національну самобутність, оприявнену через національно детермінований тип художньої свідомості.

Оригінальність літератури своєї доби як "брак шаблонності і традиційного топтання одних і тих самих, для всіх обов'язкових стежок" І.Франко розглядає в тому аспекті, що таких впливів "тепер безмірно більше, ніж було в давніших епохах". Він пояснює цей фактор впливу тим, що сучасні йому письменники "звичайно люди широко і всесторонньо образовані, значить, обіймають своїм духом широчезні обшири вселюдської культурної і духової праці"²².

Отже, можна міркувати так, що письменник розумів літературну моду як "відсвіжуючий" етап "по сторонніх впливів" чи, принаймні, допускав можливість такого "свіжого потоку" новацій через посередництво інших, що цілком ішло в руслі моди на модерність. У цьому контексті доцільно наголосити, що І.Франко "не був обскурантом у ставленні до нових напрямів. Його натуралізм свого часу був теж новим напрямом [...]. З дещо контрверсійних висловлювань Франка про модернізм робимо висновок, що письменник критикував модерністичні твори не за новаторство, а за їх художню недолугість"²³.

Опозиційний діалог старого/нового, центрального/маргінального, зумовлюючи відповідні дисонанси, а отже, і кризові явища та смислові катаклізми як переломні, біфуркаційні вузли або злами, творить ті інваріанти, які покликані до розвою самою діалектикою життя. При цьому темпоральний чинник актуалізується відповідно до психологічних змін у суспільній свідомості: ті тенденції, які на першому етапі часто видаються мінусовими, далі переходять у розряд позитивних. Тут спрацьовує вже імператив автора – того, хто інтуїтивно, своїм мистецьким чуттям здатний передбачити, що саме потрібно його сучасникам, навіть якщо (на цьому, зокрема, наголошує Умберто Еко) вони самі ще цього не знають, навіть якщо вони самі цього не просять, навіть якщо вони ще не розуміють.

Отже, на автора покладається завдання виявлення потенційних потреб читача, формування його смаків, за великим рахунком – формування читача. Однак слід визнати, що далеко не кожному авторові вдається формувати смаки читачів. Якщо письменник, як, скажімо, Емма Андієвська, заявляє, що їй достатньо й одного читача, аби продовжувати писати, чи, як Вал.Шевчук, котрий декларує себе прозаїком малочитабельним, а отже, елітарним, то це зовсім не означає, що вони не потребують ширшого читацького загалу – швидше навпаки: просто в цьому випадку спрацьовує захисний механізм творчої особистості, що виявляється у сповіданні такої позірної позиції. Проте, незважаючи на цю обставину, їхня творчість все ж не перебуває поза процесом формування художнього стилю.

Безперечно, поняття моди невіддільне від поняття смаку – обидва вони перебувають в одному силовому полі апології новизни і психологічно та соціально детерміновані одне одним. "Суспільний смак – самостійна сила, яка визначає, що взагалі повинно заторкати і зворушувати. Таким чином, смак володіє владою розпоряджатися, він готує схеми сподівань і уявлень (курсив наш. – Л.Т.), порушувати які не вільно, хай навіть за ними не буде видно найвищої мистецької якості. Досить згадати, як "Буря і натиск" у XVIII ст. вдерлися в панівні смаки своєї доби, відкривши Шекспіра. Смак – це щось на зразок поверхового сприйняття, ніби чутлива шкіра, так реагує він на кожний доторк. Однак не вичерпує мистецтво в мистецтві"²⁴, – зазначав Г.-Г.Гадамер.

Проблема літературної моди як проблема естетична, морально-етична,

ширше – як проблема критеріїв однаково важлива для всіх видів творчості. Знайшла вона своє відображення і в образотворчому мистецтві. Так, Поль Валері, розмірковуючи про парадокси рецепції малярства Коро (зокрема в інтерпретації Бодлера), розвиває цю тему в контексті кризи середини XIX "романтичного" століття до певних узагальнень: "Турбота про довговічність творів маліла, поступаючись місцем в умах прагненню вражати: мистецтво приречене було розвиватися лихоманковими стрибками. З'явився якийсь автоматизм новаторства. Воно стало владним, як раніше – традиція. Зрештою Мода – іншими словами, участотнена трансформація смаків споживача – замінила своєю органічною нестійкістю повільне визрівання стилів, шкіл, великих імен. Однак сказати, що Мода перебирає на себе долі образотворчих мистецтв, значить сказати з усією ясністю, що в ці мистецтва вдерлася комерція" (курсив наш. – Л.Т.)²⁵.

Власне, ідеться про ту саму злу волю якоїсь злої стихії, про яку говорив І.Франко, наразі злу волю стихії комерції, здатної перетворювати творчість, кажучи знову ж таки Франковими словами, на "мертвий товар".

Даючи досить виразне визначення моді як участотненій трансформації смаків споживача, Поль Валері, по суті, вказує на певну ритмізацію (циклічність) процесів побутування моди, здатних до певного автоматизму як переходу традиції в силове поле новаторства, а також розгортає цю тему в контексті споживацтва – тієї неодмінної функції, якою наділене будь-яке суспільство. При цьому він застерігає (у першій половині минулого століття!) від згубної дії комерціалізації.

Однак слід також брати до уваги й ту обставину, що суспільний смак завжди має потенціал спротиву, але водночас – і ті "схеми сподівань і уявлень", які далі будуть закладені в тенденції/стилі, витворюючи своєрідний ланцюжок еволюції, у якому мода/тенденція/стиль матимуть кожен своє відповідне значення й місце.

Мода – явище суспільне, соціально-естетичне, своєрідна модель-узагальнення досвіду суспільства й віддзеркалення того чи того рівня й "ландшафту" суспільної свідомості – визріває в надрах світопорядку, який мусить неминуче оновлюватися. Оскільки вона наділена волею до руху вперед, то, відповідно, має й певний відкривавчий характер. Розвиваючись у просторі свободи спершу як закономірність – у річищі руйнування табу і традицій, маючи конструктивне, формотворче начало, – мода з часом неодмінно входить у силу як своєрідний маркер нового, інформатор, а відтак "законодавець" і своєрідний уніфікатор, який згодом перетворює ексклюзив на ширвжиток. Завойовуючи домінантне становище щодо зужитих інваріантів, вона стає нетерпимою до іншого, спрямовуючи всю свою енергію саморуху на дедалі більше закріплення панівного становища та підкорення особистості (сприймача моди) суспільству як носієві тієї чи тієї моди.

Мода – поняття темпоральне: вона має свою точку відруху, траєкторію розвитку, апогей самовияву і, відповідно, період спаду чи затухання – відходу чи, радше, переходу в іншу якість. З погляду такої динаміки

маємо підстави розрізняти поняття моди зі знаком плюс та зі знаком мінус залежно від того, на якому етапі розвитку вона перебуває і який сенс вкладається в неї в той чи той період.

Приховано в моді завжди спрацьовує домінанта диктату, адже вона перебуває в силовому полі тоталітарної свідомості з її прагненням омасовлення людини, її уніфікації, підпорядкування. Щобільше, мода сама формує тотальність масової свідомості. Внутрішній механізм диктату, іманентно присутній у плинному явищі моди, має досить потужну здатність перетворювати того, хто її не сприймає, на маргінала і, власне, на того ж таки дивака, який, зрештою, намагається подолати відчуття психологічного дискомфорту й "унормуватися" в нове віяння, що завойовує собі історичний простір.

Попри те, що мода завжди зумовлена суспільними настроями, вона стоїть в одному ряду з кон'юктурою часу (або клановою кон'юктурою), нею диктується і нею визначається, що дуже яскраво видно, скажімо, на прикладі соцреалізму (який, щоправда, слід розглядати як ідеологічно накинута кон'юктуру "єдино правильного методу"). Однак ця волюнтаристська продиктована мода на "ідеологічну чистоту" плавно перейшла і в розряд прагнення-моди дорівнятися до інших, бути такими, як усі, здобувшись на горизонт, а відтак і на право власних патерналістських очікувань.

Моду зі знаком мінус можна кваліфікувати як дешеву популярність, як явище тимчасове, що виявляє не стільки тенденції, скільки амбіції, прагнення дешевої слави, спроби дорівнятися до чільних репрезентантів літературного процесу, а то й витіснити їх з літературного поля, змусити це поле діяти за накинутими "переможцями" правилами "гри".

Тим-то ставлення до моди амбівалентне. До певного часу її можна ігнорувати чи навіть глузувати з неї, відверто її критикувати, вважаючи аномальною, а то й нахабною, агресивною або ж виявом своєрідного дивацтва, "перегином": згадаймо різке неприйняття С.Єфремовим нових літературних тенденцій, полемічні випадки проти О.Кобилянської, Г.Хоткевича, Лесі Українки, позицію того ж таки І.Франка, який змушений був різко відповідати на статтю С.Єфремова "В поисках новой красоты (Заметки читателя)", надруковану 1902 року в часописі "Киевская старина" власною статтею "Принципи і безпринципність".

Полеміка ж М.Вороного з І.Франком з приводу модернізму була кваліфікована поміркованою тезою А.Ковалівського: "І характерно – новий шлях пробивається потихеньку, невпевнено, з повною пошаною до прав традиції, в даному разі прав суспільства на поета, яко громадянина"26.

З аналізу творчої спадщини І.Франка випливає, що письменник, зважаючи на темпоральну динаміку моди в літературному процесі, застерігає від позаісторичного трактування цього явища.

Таку темпоральну динаміку в контексті літературного розвитку можна означити як процесуальний зворотній ефект – ідеться про перехід позитиву в негатив і навпаки – того процесу, що його О.Луцишин зображує як певний ланцюжок перемін: "Один і той же напрям, виникаючи спочатку у вигляді сумнівів і негачії попереднього, згодом діставав перевагу і формувався як нова "мода", школа, шаблон, виходив за межі своєї першої "вітчизни", доки і його не замінював новий напрям. Власне, у пізньому періоді (на спаді) свого існування літературна "мода" перетворюється на духовний шаблон і виконує "антироль", обмежуючи фантазію, творчість і почуття письменників"27.

Взагалі, мода – це спосіб інтерпретації світу, його структуротворчий чинник. Вона виконує певну комунікативну, естетичну й "перетворюючу", семіотичну функцію й може також розглядатися у проблемному полі аксіології. Як соціально-естетичне явище, саморухлива й рухлива модель людської діяльності, вона узагальнює певний досвід суспільної свідомості в розрізі того чи того часового періоду. Маючи свій власний "простір і час", мода виступає в них своєрідним "пунктом зору" на перспективу (і міру) традиції та естетики заперечення. При цьому мода – явище локальне, обмежене у просторі й часі. Знаючи про свій "кінець", вона завжди будь-якою ціною поспішає утвердитися. До того ж мода своїми інтонаціями, модуляціями "голосу", своїм гедоністичним "смаком" несе в собі тріумф перемоги, що виростає з її естетичного потенціалу (звісно, йдеться тут про т. зв. "корисну" моду, хоча будь-яка мода в літературі наділена своєю мірою презумпції доцільності).

В основному моді притаманний досить потужний психологічний аспект: вона володіє механізмом задоволення/незадоволення, і саме цей механізм допомагає їй утверджуватися в суспільстві на рівні людської свідомості бодай на якийсь час. Вона передбачає також соціальну, корпоративну ритуалізованість, підпорядковану законам уніфікації, що відповідають певним квазіканонам.

Як правило, літературна мода стає артефактом літературного процесу, набираючи певної "естетичної пози".

Очевидно, не може існувати моди на геніальність, талант, на письмо високого класу, однак може бути мода на певні "естетичні хвилі", стилістичні особливості письма, як-то психологізм, експресіонізм, ліризм, натуралізм тощо, на літературознавчі методології (для прикладу – постколоніальна критика, фемінізм, психоаналіз у нинішньому часі чи свого часу "формальний метод").

Іноді зміна моди залежить від літературно-критичної думки, яка зумовлює певне децентрування існуючих тенденцій, впливаючи на рецептивний механізм соціуму. Вона передбачає, як правило, орієнтацію на сильну особистість, яка бере на себе сміливість зруйнувати старе, усталене й запропонувати нове (нерідко – давно забуте старе як оновлене, модернізоване колишнє) або, принаймні, виклично спровокувати пошуки цього нового.

Власне, саме експансія моди формує стиль, перецентралізуючи центральне/маргінальне, долаючи силу опору й дисонанси поступу. Стиль, надметою якого є організація хаосу, перебуває в лоні моди, мода його "виношує" й формує, тоді як тенденція виконує роль центробіжної самого явища моди. Отже, мода, деканонізуючи традицію, постає своєрідним рушієм "дозрівання літератури" в її стилевираженні.

Тим-то моду можна вважати перехідним етапом літератури. З'являючись як

певна тенденція, вона відфільтровує цю тенденцію, згущує потік стильових особливостей: очевидно, можна твердити, що мода якоюсь мірою кристалізує стиль.

Зрештою, виокреслюється певна ієрархія: смак-тенденція-мода-смак-тенденція-стиль-смак, де смак відіграє роль індикатора, який не тільки маркує процес, а й сам піддається впливам, а відтак і змінам.

Якщо розглядати поняття стилю в широкому розумінні цього слова (а саме такий підхід диктує означена проблема), з погляду сенсу існування, як зазначає О.Хмельовський, він є способом виживання людини у світі, бо "стає об'єднуючим і організуючим началом, способом захисту людських спільнот"²⁸. У такому аспекті "стилеутворююча діяльність" може розглядатися як "поведінка і організація середовища життєдіяльності людини або групи людей, спрямована на створення відносно стабільного у часі образу їхнього життя як завершеної системи відображення світу"²⁹.

Отже, поняття "літературна мода" більше властиве "живому" літературному процесу, тоді як поняття "тенденція, стиль" термінологічно активніше працюють в інтерпретаційному полі історії літератури.

Мода, володіючи беззастережним ефектом відлуння, безперечно, продукує учнів, послідовників, епігонів, і в цьому процесі основоположну роль відіграє саме "сила таланту", довкола якої й обертається ця карусель імітаторів і яка, за І.Франком, індивідуалізовано формує стильові тенденції. Теоретичний зміст епігонства, породженого літературною модою, як явища в літературі вельми поширеного чи не в усі історичні періоди її існування, з'ясований недостатньо, як це небезпідставно зазначає Г.Сивокінь: "...Без чітких уявлень про його сутність і зв'язок з явищами і поняттями суміжними (наприклад, з традицією, котру при бажанні теж можна трактувати як епігонство) важко бути певним в історико-літературній аксіології, тим більше – в ситуації сьогочасся, коли тенденції літературного процесу перебувають у фазі становлення і ще не вдається скоординувати їх відносно минулого і ймовірного майбутнього"³⁰.

Цей часовий вектор епігонства – минуле-майбутнє – дає певне право визначати “місце його перебування” або функціонування як своєрідне міжчасся. Проте явище наслідування, неминуче в літературі, має й інший зміст, вивірений часом і піднесений до своєрідного “духовного закону”. “Кожний людиноформець творить, беручи на себе імітацію, продуктивне наслідування, щось на зразок ефекту відлуння (курсив наш. – Л.Т.), і заглушуючи таким чином голос того, хто це відлуння породжує, – зазначає Г.-Г.Гадамер. – Це неодмінний закон духовного впливу, і кожний учитель та учень бодай трохи відчував на собі силу і нужду цього ефекту відлуння”³¹.

Однак поява епігонства, найчастіше в його гротесковому вияві – як процес мавпування – не в останню чергу викликана притягальною силою феномена слави, що, відповідно, має своїм подальшим віддзеркаленням таку антропологічну проблему, як самотність/несамотність митця.

“Слава може розчинити межі самотності, а може й зробити самотність нестерпною, – зазначає Н.Хамітов. – Такою є самотність Мартіна Ідена, розбагатілого та знаменитого. Ствердившись у житті завдяки своїм текстам, він якоїсь миті відчув ілюзорність цього утвердження [...]. Слава породжує переспіви. Знаменитий автор дістає в нагороду десятки і сотні послідовників, які силкуються переймати його манеру та стиль. Такий замах на самотність (курсив наш. – Л.Т.) приводить до її збільшення й помноження. Самотність відбивається у безлічі кривих дзеркал, потік її буття позбавляється цілісності і стає роздрібленим, винесеним назовні”³².

У такому відбитті кривих дзеркал жив і працював Григорій Тютюнник – незрівнянний “формотворець” і яскрава особистість. Оточений численними поціновувачами й “наслідувачами”, здіймаючи довкола себе “цілий вихор уваги й цікавості” (Н.Хамітов), він сповна пізнав граничну самотність серед тих, хто, здавалося б, розділяв його самотність, розбавляв її людським спілкуванням, а насправді лише увиразнював внутрішню кризу письменника, а отже, тільки поглиблював метафізичну суть цієї самотності в Тютюнниковому особистісному вимірі.

Так “мода на Тютюнника”, умовно розсуваючи межі особистої самотності талановитого майстра, обернулася для нього граничним відчуттям ілюзорності сповідуваних життєвих цінностей і завершилася самогубством. Воно відбулося в силовому полі визнання як популярності й визнання як заздощів і, цілком правомірно, набуло статусу бунту проти всього, що намагалися накинати письменникові суспільство й оточення у вигляді сурогатних моделей життя.

Проте, зазначає Н.Хамітов, існують ще “незбагненні, надраціональні і трагічні шляхи успіху геніальних творів, які можуть виходити за межі рекламної легітимації та комунікативної ієрархії...”³³, і таких прикладів слід шукати в явищі українського дисидентства. Безперечно, найяскравішим спалахом такого надраціонального і трагічного успіху стала творчість Василя Стуса.

Існує також одна цікава закономірність, що її можна протиставити епігонству. Якщо мода на сучасного письменника створює довкола нього своєрідне поле тяжіння, то тривале непомічання чи замовчування зрештою обертається тією ж таки притягальністю імені. Досить згадати сімнадцятирічне вимушене мовчання Ліни Костенко, яке тільки помножувало інтерес до її творчості та до неї самої як особистості. Або повільне зростання популярності такого зовсім не масового письменника, яким є Валерій Шевчук, що, зрештою, зумовило моду на цього письменника – якщо не у сфері читацьких інтересів, то у сфері дослідницьких – безперечно. Більш-менш “рівне плато” (Е.Фромм) творчого визнання з-поміж шістдесятників судилося хіба що Ірині Жиленко.

Зважаючи на іманентну історичність/темпоральність літературної моди, можемо знайти різні періоди її найяскравішого самоствердження, яке завжди відбувається як злам у суспільній свідомості й часто охоплює творчі обрії яскравої літературної генерації чи, кажучи ширше, літературного покоління.

Так, українське шістдесятництво ХХ століття як потужний вихлюп нових стильових домінант і тенденцій у лоні пануючої тоді моносистеми соцреалізму стало, по суті, законодавцем літературної моди в соціокультурному просторі хрущовської відлиги. І саме тому, що було позначене, до речі, все тим же психологізмом, що його на іншому витку літературного поступу і, зрозуміло, у дещо іншій якості вітав І.Франко.

Аби прокласти “місток” між часами, знову зачитуємо І.Франка: “В останніх роках минулого десятиліття на нашій літературній горизонті появилася група молодих письменників, вихованих на візрцях найновішої європейської літератури, тої, що сприкривши собі широкі малюнки зверхнього оточення, головну увагу творчості поклала на психологію, головною метою твору штуки зробила: розбудження в душі читача певного настрою способами, які подають новочасні студії психології і так званої психофізики”³⁴.

Випадково чи не випадково, але й 60-ті роки ХХ століття також позначені спалахом цікавості вчених до питань нейропсихології, психології творчості, що засвідчили численні наукові праці. Це ущільнення поля психологізму можна розглядати як якийсь загальний синхронний дух часу, розкріпачення свідомості та підсвідомості як у науці, так і в художньому мисленні. Проте поширювати на ці сфери людської діяльності поняття моди, очевидно, не має підстав; хіба що є сенс вважати, що саме такі ущільнені поля зумовлюють появу нових тенденцій, повертаючи розвиток літератури в нове річище.

Слід, однак, зважати на ту обставину, що в період, коли на повний голос заявило про себе українське шістдесятництво, саме поняття моди входило в суспільну свідомість здебільшого на рівні ужиткових речей

(як-то мода на одяг, меблі тощо – це засвідчує характерне для того часу лайливо-зневажливе слово “стиляги”, яким наділяли людей, котрі чимось вирізнялися з “маси”).

Коли 1963 року в радянському соціокультурному просторі відбувалася дискусія щодо стилю й моди, організована редакцією часопису “Декоративное искусство СССР”³⁵, над цими термінами висів ідеологічний присуд, що кваліфікував їх як “прикмети буржуазного суспільства”, і певні поняття й уявлення, які ми можемо нині достосувати до моди в її найширшому значенні, ще не ввійшли не те що в наукову, а й у суспільну свідомість. Однак сам факт такої дискусії – як формулювання проблеми – свідчить про потребу в різні часи (надто переломні) актуалізації цього явища.

Певною мірою мода – це посередник “між суспільством і індивідумом, між окремими верствами і групами суспільства. У цьому розумінні великого значення набувають дослідження соціальної психології”, – небезпідставно зазначає В.Ясієвич, наголошуючи, зокрема, на важливій обставині: “В основі моди як усвідомленого явища людського суспільства лежить тенденція культурного та етнічного тяжіння [...] і одночасно тенденція взаємного відштовхування”³⁶. Дослідник цілком слушно вказує на те, що пошуки і знахідки, підслухані в ритмах життя, а часом і передбачені творчою фантазією митців, виливаються в нові засоби і прийоми, які стають “модними” в окремих суспільних і професійних колах і поступово або поширюються на все суспільство, або залишаються неприйнятими, чекають свого часу, історичних умов для втілення в життя³⁷.

У літературному середовищі мода існувала в той час приховано, неомовлено, оскільки суспільством уже було подано сигнал про негативні коннотації цього слова – тим-то артикулювалися переважно поняття стилю, літературних тенденцій тощо. Проте інтерес до цієї теми в українському суспільстві того періоду віддзеркалили популярні тоді “Вечірні розмови” Максима Рильського. Так, в одній із них, “Народ і краса”, письменник артикулював своє зацікавлення цією проблемою через рецепцію книжки російського композитора Метнера “Муза і моди”. Екстраполюючи поняття моди (М.Рильський вживає це слово у множині) переважно “на вбрання”, він називає її примхливою й не завжди логічною та акцентує на тому, що вона тільки виграє від “зіткнення із здоровим народним смаком”³⁸.

А вже наступна “Вечірня розмова”, як і було обіцяно напередодні, прибрала назву “Муза і моди”, де автор пояснює, що розуміє “під модами” те, що “має певного часу в певних колах суспільства найбільше і при тому обов’язкове визнання та схвалення, на що люди рівняються і чому підлягають без роздуму...”, і виводить тезу, згідно з якою муза і моди – не тільки “речі полярно протилежні”, а й “одвічні вороги”³⁹. Вкладаючи у свої міркування щодо моди – як “умовної красивості” чи “потворності” – негативний зміст, М.Рильський доходить досить різкого висновку: “Мода ні здоровому глуздові, ні нормальному естетичному смаку не підлягає.

А непогано було б, коли б вона хоч трошки уласкавилась...”, оскільки є здебільшого даниною дешевій славі й поганому смакові, вдається до блискіток і брязкотельць. Саме служителям “крику” й “шику”, які вдаються до “звичайнісінького мавпування”, письменник адресує свій вердикт: “Не може бути мода провідником і дороговказом у поезії, в музиці, в образотворчому мистецтві, в театрі”⁴⁰. Стосовно ж моди на одяг, у царині якого письменник залишає за модою право на існування, досить слушно наголошує на збереженні національної своєрідності.

У такій атмосфері, що її значною мірою формувала мистецька еліта середини минулого століття, сама ж “мода на шістдесятників” існувала *a priori* – усупереч пануючій системі координат.

Однак варто зазначити, що, попри свою боротьбу проти “антиоригінальності”, яка раптом “витикається” з оригінальності, М.Рильський у тих же “Вечірніх розмовах” підтримав молодих і досить оригінальних неофітів – І.Драча, М.Вінграновського та В.Коротича, присвятивши молодій генерації окрему розмову “Батьки і діти”. Їхню яскраву з’яву на небосхилі української поезії, часто епатажну, гучну, викличну, що палко віталася спраглими до перемін шанувальниками художнього слова, він назвав фактом, “якому треба радіти”⁴¹.

Якщо екстраполювати Франків імператив літературної моди в середовище українського шістдесятництва ХХ століття в тому його розумінні, що його найперше вживав сам письменник, то передусім мусимо говорити про співвідношення національного/інтертекстуального або, іншими словами, про ті загальні тенденції, що панували в літературному світі, і ті впливи, що до них раз по раз звертається наукова свідомість⁴². У цьому контексті й тема наслідування в середовищі шістдесятників попри весь революційний прорив у художній свідомості не така вже й безпідставна – бодай на теоретичному рівні, як означена проблема⁴³, коли певні тенденції, скажімо, тодішньої прози за окремими параметрами можна асоціювати саме з т. зв. епігонством “західних взірців”, перенесених (свідомо чи несвідомо) на ґрунт національної літератури та національної ментальності.

Стосовно ж правочинності Франкового імперативу літературної моди в дискурсі українського шістдесятництва, то передусім маємо говорити про продиктовану часом “моду” на фоноцентричність їхньої поезії, розрахованої передусім на читання вголос в аудиторії (звідси – оклична стилістика В.Симоненка, М.Вінграновського, виклична, “зрима”, “картинна” метафорика І.Драча та ін.). У дискурсі шістдесятництва не можна оминати й певної моди на магічний реалізм – як духу часу в соціокультурних національних параметрах або, краще сказати, подальшого розгортання художньої свідомості в силовому полі загальних тенденцій. Не можна

заперечити певної "моди" серед шістдесятників (В.Симоненко, І.Драч, М.Вінграновський) і на космічну тему, зумовлену самим контекстом доби, її реаліями, ритмом життя.

Інтертекстуальність цього явища має свій модус узгодженості, однак згідно з коефіцієнтом імунітету зберігає національні особливості – це убезпечує літературні з'яви від уніфікації. Окрім того, мода зберігає в собі пам'ять про попередників, модифіковану, вкорінену через колективне підсвідоме традицію в тих її моментах, які потрібні для тяглості естетичних та аксіологічних домінант.

Отже, мода як поняття видоутворююче – амбівалентна й детермінована. З одного боку, вона залежить від соціуму й виконує процесуальну роль своєрідного відгуку на соціокультурні тенденції часу, з другого – формує цей соціум, а в його контексті – і культуру. Функція її більшою чи меншою мірою деструктивно-конструктивна – залежно від обставин та етапів розвитку культури. Вона діалогічна стосовно свого опонента – традиції/канону, а тому в основі її лежить креативний концепт конструктивності. Це підтверджується мудрими словами Г.Сковороди: "Мода і світ – то найліпший учитель і найліпша школа з усіх шкіл"⁴⁴.

[Закрити вікно](#)