

ДІАЛОГ І ДІАЛОГІЧНІСТЬ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ XIX–XXI СТ.

Монографія

Одеса – 2013

ДІАЛОГ І ДІАЛОГІЧНІСТЬ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ XIX–XXI СТ.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА.....	6
I. ЗАГАЛЬНОЕСТЕТИЧНІ ВИМІРИ ДІАЛОГІЧНОСТІ ЯК ПРИНЦИП ІСНУВАННЯ І ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ	15
1.1. ДІАЛОГ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КАТЕГОРІЯ...	16
1.2. КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ДІАЛОГІЗМУ В ЛІТЕРАТУРІ: НАРАТИВНИЙ ДИСКУРС	26
1.3. ДІАЛОГІЧНІСТЬ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ ЯК МЕТОДОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА	42
1.4. РОДОВІ АСПЕКТИ ДІАЛОГІЧНОСТІ В ЛІРИЦІ ТА ЕПОСІ.....	57
II. ДІАЛОГ ТА ДІАЛОГІЧНІСТЬ В МЕЖАХ ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ І АВТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ.....	83
2.1. ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДИСКУСІЯХ	84
2.2. САМОУСВІДОМЛЕННЯ МОДЕРНИХ ХУДОЖНІХ ЯВИЩ (ВНУТРІШНЬОЛІТЕРА- ТУРНИЙ ДІАЛОГ)	116
2.3. ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ ПРОСТІР АВТОРЕФЛЕКСІЙ І. ФРАНКА У ПЕРЕДМОВАХ ДО ПОЕТИЧНИХ ЗБІРОК.....	133
2.4. ЛІНА КОСТЕНКО ТА ОЛЕКСАНДР БЛОК: ДУХОВНІ ПЕРЕГУКИ І КОНТРОВЕРСІЇ.....	159

**ІІІ. МІЖТЕКСТОВА ДІАЛОГІЧНІСТЬ
ЯК ЗАСАДНИЧИЙ ПРИНЦИП ЖАНРОВОГО
СПРИЙНЯТТЯ ТВОРІВ.....193**

3.1. ДІАЛОГ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ: (новели
М. Коцюбинського «Цвіт яблуні» та М. Хвильового
«Я (Романтика)»).....194

3.2. ТЕКСТУАЛЬНЕ БАГАТОГОЛОССЯ СМИСЛІВ В
ДРАМАТУРГІЇ В. ВИННИЧЕНКА, Я. МАМОНТОВА,
Є. КРОТЕВИЧА 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ.....211

3.3. ДІАЛОГІЧНЕ БУТТЯ ЖАНРІВ
НА СТРУКТУРНО-ТЕМАТИЧНОМУ
ТА ЛІТЕРАТУРНО-АРХЕТИПНОМУ РІВНЯХ230

**ІV. ДІАЛОГІЗМ ЯК ПРИНЦИП ПОЕТИКАЛЬНОЇ
ОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ259**

4.1. ДРАМАТИЗМ ТА ДІАЛОГІЗМ РАННЬОЇ ПРОЗИ
ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА (на прикладі повістей
«КРАСА І СИЛА» ТА «ГОЛОТА».).....260

4.2. ДІАЛОГІЗМ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНА РИСА В
ЖАНРОВІЙ СТРУКТУРІ ЕПІСТОЛЯРІЮ ВАСИЛЯ
СТУСА272

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....286

Слово сподівається бути почутим,
зрозумілим, отримати відповідь
і знову відповідати на питання,
і так *ad infinitum*

М. Бахтін «Проблеми тексту»

ПЕРЕДМОВА

Проблема діалогу та діалогічності є однією з універсальних проблем, що ввібрали потужність пізнання і мовомислення. Адже у сучасному науковому просторі актуалізоване бахтінське розуміння діалогічності як діалогу в сфері мовлення, висловлювання, текстів і окремих літератур.

Бахтінська візія діалогічності передусім спрямована на диференціацію «іншого» у мовомисленні. Згідно з його позицією, діалогічні стосунки мають місце у різних площинах. У площині слова/висловлювання діалог відбувається «...між особистим голосом мовця та чужим голосом з вираженою у ньому мисленнєвою позицією, що залежить від іншого контексту»¹.

Дещо відмінний підхід реалізовано у працях Г. Р. Яуса, які базуються на герменевтичному включенні «іншого» в парадигму мислення. Оприявнюється позамовне сприйняття діалогічності, що визначається способом мислення реципієнта: «літературне розуміння стає діалогічним тільки тоді, коли іншість тексту шукають і визнають на горизонті власних сподівань, коли не припускають наперед наївного злиття горизонтів, а коригують і розширюють свої сподівання через сприйняття іншого»².

Цитуючи В. В. Фашенка, маємо згадати, що «...історія літератури постає як діалог текстів різних письменників – близьких і дуже далеких, а також як розмова між собою

¹ Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування / Михайло Бахтін // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 408.

² Яус Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яус / пер. Р. Свято і П. Тарашук. – К. : Основи, 2011. – С. 473.

творів одного митця, в хронологічній мережці яких можна віднайти щаблі до істини або відступити від неї»¹.

Структура колективної монографії відповідає основним напрямкам аналізу проблеми діалогу і діалогічності в українській літературі, які визначили аспекти дослідження:

- загальноестетичні виміри діалогічності як принцип існування і дослідження літератури;
- компаративістика як діалогічна свідомість літератури;
- діалог та діалогічність в українській літературі як внутрішньотекстове, міжтекстове і позатекстове явище;
- антропологічні аспекти діалогу;
- діалогізм як принцип жанрової динаміки української літератури;
- діалогізм як принцип постикальної організації художнього твору.

Автори колективної монографії виявляють тяжіння до методологічного плюралізму, завдяки чому здійснюється вихід за усталені рамки літературознавчих інтерпретацій.

Показовою в цьому сенсі є спроба Н. Шляхової накреслити нові обрії бахтінської концепції діалогічності: уточнюється природа діалогічних відносин між текстом як предметом пізнання і контекстом осмислення, в якому проявляється роль «третього» (своєрідного «наадресата», який нібито володіє істиною з відстані часу). Згадаємо, що природа цієї інстанції виводилась М. Бахтіним з природи Слова, яке «хоче бути почутим»².

¹ Фашенко В. В. Про діалогічне дослідження літератури / Василь Фашенко // Проблеми сучасного літературознавства. – 1999. – Вип. 3. – С. 18.

² Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / Михаил Бахтин // Вопросы литературы. – 1976. – № 10. – С. 150.

Залучаючи теоретико-методологічні візії В. Дільтея, М. Бахтіна, П. Рікера, М. Гіршмана, Н. Астрахан здійснює спробу проаналізувати інтерпретаційну модель літературного твору з огляду на її можливості діалогічного осягнення цілісності буття. Доводиться, що опосередкування себе й іншого (автора і читача) художнім осягненням буття реконструює герменевтичні і антропологічно-ціннісні площини аналізу в процесі співтворення нової дійсності, нового досвіду існування у рухливому Всесвіті. Саме тому міра діалогічної співучасті автора і читача у бутті набуває важливих онтологічних вимірів.

Все більшу увагу дослідників привертають художні орбіти діалогічності. Так, у статті О. Шунги-В'язовської діалогічність розглядається як наскрізна, відтак, системоорганізуюча властивість феномену художнього. Дослідницею запропоновано такі рівні реалізації заявленої проблеми як художньо-моделюючий (родовий), що постає як самосвідомість художнього та рівень авторської свідомості (на прикладі творчості Т. Шевченка). Третій підрозділ статті присвячено проблемі самозаперечення діалогічності і актуалізації монологічної тенденції (в контексті проблеми традиції (новаторства)) як вияву повноти її втілення у творчості генія.

Методологічні стратегії аналізу проблеми діалогічності подекуди вбирають відомі, напрацьовані практики дослідження поетики тексту. Зокрема, Л. Мацевко-Бекерська розглянула проблему діалогічних перспектив наратологічного дискурсу в літературознавчих студіях. Викладова стратегія репрезентується як одна із поетикальних констант художнього тексту в його діалогічній перспективі. Це відкриває неосяжні обрії осмислення аспектів функціонування тексту у форматі літературної діалогічності, причому наратив є тією інстанцією, яка актуалізує діалогізм внутрішнього світу твору і світу поза ним. Оприявнюється незвичний ракурс бачення: текст перетворюється у посередника діалогу двох

інших: твору, адресованого комусь і читача, готового сприйняти інтенції твору.

У статтях Н. Шумило та О. Ткачук розглянуто діалогізм як категорію історико-літературного процесу і водночас авторської автокреації (в системі творчості одного митця). Зокрема, з'ясовано деякі аспекти внутрішньолітературного діалогу в процесі визрівання українського модернізму, діалогізму творчих інтенцій, спрямувань, типів мислення. Розкрито художньо-естетичні особливості літературно-критичної полеміки як форми і каталізатора національного літературного процесу. Запропоновано новаторські підходи щодо проблеми стильової дифузії в поетиці текстів і у художньому мисленні, причому осмислюються параметри таких категорій як тип свідомості і тип творчості, що накреслює перспективи уточнення складних процесів визрівання українського модернізму.

У статті В. Саєнко «Ліна Костенко й Олександр Блок: духовні перегуки та контраверсії» діалог між українською і російською літературами постає не як панегіричний, а як терапевтичний — лік на рани нашої історії, що сягає давнини — теми Скіфії, а ширше — Заходу і Сходу. Водночас проблема, поставлена у роботі, набула характеру палімпсесту. Вона пов'язана з інтертекстуальною взаємодією модернізму і неомодернізму, як визначають епоху шістдесятництва в українській літературі ХХ ст. Ще більше точок дотику і відштовхування виявлено у філософській концепції панмонголізму, сформульованій Володимиром Соловйовим і озвученій в однойменній його поезії та підхопленій чи не усіма представниками Срібного Віку. Всеосяжність духовного спілкування, відкрита через зіставлення крізь призму діалогічності, призводить до вельми продуктивних висновків і перспективності дослідницьких практик.

Ракурси внутрішнього діалогізму в межах творчості одного митця (такого універсального творця, яким виявився на рубежі ХІХ–ХХ ст. Іван Франко) націлюють на зашурен-

ня в творчу лабораторію поета. Увага зосереджується на паратекстових реляціях Франкових передмов до поетичних збірок, назв збірок і циклів, підзаголовків і загалом поетики поетичних текстів. Такий підхід дозволяє по-іншому осмислити специфіку синтетичної форми передмови-есе, виявити параметри самоактуалізації геніальної особистості Франка. Перспективність дослідження полягає у координації рецептивно-антропологічних векторів сприйняття та герменевтичного аналізу художнього мислення у площині міжтекстової взаємодії.

Слід наголосити на тому, що серед інших укрупнюється і стає особливо придатною для новаторських підходів проблема міжтекстового діалогу в українській літературі. У статті Я. Поліщука розкривається діалектика діалогічних взаємовідношень текстів з позицій сучасного постмодерного мислення, що дало змогу досліднику виявити генетичні і структурно-композиційні реляції новел М. Коцюбинського «Цвіт яблуні» та М. Хвильового «Я (Романтика)». Зокрема, проаналізовано три рівні міжтекстового діалогу: 1) віднесення до претексту (тексту-сталону), 2) комунікативна провакація: текст попередника є своєрідним викликом, що спонукає до стильових зміщень, 3) перекодування прототексту, який береться за предмет гри. Дослідження діалогічного слова розширює сферу поняття «літературності», націлює на інтерпретацію поетики у сфері міжтекстової взаємодії.

Дослідження природи діалогічного слова на структурно-тематичному рівні є надзвичайно плідним щодо питань літературних впливів, наслідування, традиції, а також ще мало розробленої проблеми взаємної інтерпретації текстів (творів). У статті І. Нечитайлюк доводиться, що завдяки тематичному діалогу між текстами малої прози письменників другого плану М. Петрушевича, К. Гриневичевої, М. Ле-

вицького та визнаних метрів української прози М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Стефаника вдається показати, що творчість письменників другого плану не тільки об'єктивується в історико-культурному контексті, але й виявляє інші жанрово-стильові ракурси прочитання.

Заявлені підходи до проблеми діалогічного слова в українській драмі пов'язуються з утворенням у реципієнта численних контекстів як соціально-історичних, так і літературних. Своєрідні збіги чи незбіги контекстів викликають «ефект одивнення» тексту і його жанрової назви, заявленої автором. Пропонується підхід до української драматургії 1920-х років (Я. Мамонтова, В. Винниченка, Є. Кротевича) з позицій контекстуального поліфонізму, що провокує до зміщення жанрових очікувань внаслідок активізації тих читацьких жанрових кодів, які утворюють підтекст чи надтекст, включають глибинні шари читацьких асоціацій і тим самим збільшують «потенціал сприйняття», реалізований в жанровій структурі тексту. Думається, що діалогізм тексту і контекстів є тією «вічною» проблемою літературознавства, яка, за спостереженнями М. Бахтіна, містить у собі «модель гуманітарного мислення» (складні взаємні реляції тексту і контексту, названого видатним вченим «запитувальним та суперечувальним водночас»)¹.

Значна частина сучасних літературознавчих студій присвячується проблемі діалогізму як принципу поетикальної організації художнього твору. Спостереження над конкретними текстами дозволяють зробити цікаві узагальнення і виявити нові аспекти аналізу і підходи до цього питання. Так, у статті Г. Мазохи чи не вперше досліджено листування

¹ Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / Михаил Бахтин // Вопросы литературы. – 1976. – № 10. – С. 127.

В. Стуса як цілісний текст, його поетику в аспекті діалогічного зіткнення з різними культурними кодами й системами. Діалогізм розглядається відтак не лише як конститутивна ознака тексту, але і як антропологічна перспектива, з якої досліджуються інтенції внутрішнього «я» автора, прагматика спілкування із читачем.

Невичерпним об'єктом дослідницької уваги є поетичні ресурси діалогу в драматургії і прозі. Діалогізм структури драматичного чи епічного текстів відкриває можливості до пізнання змодельованої в тексті картини світу, способів інструментації наративу, технік драматичної презентації. Не випадково В. Гуменюк присвятив свою статтю проблемі діалогічної будови і внутрішнього драматизму ранніх повістей В. Винниченка «Краса і сила» та «Голота». Його дослідження свідчить про перспективність аналізу драматичної будови оповідного тексту і розкриває нові плани поетикальної виражальності в прозі В. Винниченка.

Представлені у збірнику статті дають змогу накреслити шляхи подальшого дослідження проблеми діалогу та діалогічності в українській літературі у герменевтичній, структурно-поетикальній, жанровій, антропологічній, інтертекстуальній наукових парадигмах.

У широкому розумінні проблема діалогічності у всій багатоманітності пошукових стратегій набуває статусу **методу пізнання** і водночас виявляє креативні властивості нескінченного множення сфер буття. Можна констатувати, що проблема діалогічності в сучасній культурі все помітніше виходить зі сфери театральної-драматичної категорії спілкування у сферу філософії: діалог сприймається як спосіб буття, акт творчості та сприйняття. Заслуговує на увагу думка Е. Касперського про універсальність діалогу і діалогічності в літературі: зрештою, діалог в літературі створює «го-

товність до розпізнавання відмінності (чи «іншості»)), що означає рух в світі автокреації: діалог постійно формує нову дійсність і нову «драматургію пізнання», дискурсивні практики, виміри інтерпретації, комунікації, тощо¹.

¹ Kasperski E. Kategorie komparatystyki / Edward Kasperski // W.-wa : WP, 2010. – S. 91–92.

**I. ЗАГАЛЬНОЕСТЕТИЧНІ ВИМІРИ
ДІАЛОГІЧНОСТІ
ЯК ПРИНЦИП ІСНУВАННЯ І
ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ**

1.1. ДІАЛОГ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КАТЕГОРІЯ

*У діалозі не беруть участь ті,
кому ніяка правда не потрібна.*

М.Бахтін

*Найпродуктивніший шлях
до пізнання істини – універсальний
діалог із світом і самим собою.*

В.Фащенко

Канадський вчений Клайв Томсон, автор статті «Діалогічна поетика Бахтіна», опублікованій у збірнику «М. М. Бахтин: Pro et contra», поставив собі за мету «запропонувати певну основу того, що можна назвати «історичною поетикою діалогізму». А в дужках уточнює; зважаючи на те, що діалогічна поетика, пов'язана з творчістю М. Бахтіна не може мати нічого спільного з ідеалістичними передумовами структуралістської поетики», термін поетики вживатиметься як синонім слова «стратегія» (strategy)¹.

Деяко подібну назву має і вміщена в цьому ж збірнику стаття «Діалог історії і поетики» професора Йельського університету (США) Майкла Холквіста, який вважає, що діалогізм «неможливо втиснути у винятково літературознавчі рамки». Разом з тим вчений визнає, що проблеми, які традиційно вважаються літературознавчими, відіграють у діалогізмі винятково важливу роль. Це, зокрема, «структура оповіді, точка зору, статус автора, вимова, стиль».

¹ Томсон К. Диалогическая поэтика Бахтина / Клайв Томсон / М. М. Бахтин : Pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. – Т. 1. – СПб. : ОХГИ, 2001. – С. 312.

Закономірне питання, яке виникає у кожного, хто вперше зустрічається з діалогізмом, має звучати, як гадає американський вчений, так: «До якого теоретико-методологічного напрямку він відноситься?», «Чим він відрізняється від інших теорій, які змагаються на величезному базарі ідей?»¹.

На ці та подібні запитання, вважає Холквіст, доводиться чесно відповідати — «діалогізм не має доступних рецептів інтерпретації». Що стосується бахтінської термінології, то для неї є характерною «уявна простота», тому багатьом здається, що нею легко користуватися, — «особливо в порівнянні із страхітливим методологічним апаратом інших теорій»².

Між тим, цілком слушно зауважує вчений, справжнє опанування бахтінської думки, безумовно, змінить подібні переконання, «але відбудеться це лише з часом і якимись ще не відомими нам шляхами»³.

Слід відзначити — принцип Pro et contra відносно бахтінської концепції діалогу діє і серед представників російської гуманітарної науки. Як на думку філософа Н. Бонепцької, «діалог» у Бахтіна — це духовне буття, дух як такий». «Діалог» книги про Достоевського, — швидше, метафора етичного відношення, це не що інше як сповідувана цим «моральна філософія», філософія вчинку». І як висновок — «подібне етичне вчення в принципі аж ніяк не потребує залучення мови»⁴. Між тим, вчений Вяч. Іванов вважає вчення

¹ Холквист М. Диалог истории и поэтики / Майкл Холквист / М. М. Бахтин : Pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. – Т. 11. – СПб. : ОХГИ, 2002. – С. 229.

² Там само. – С. 230.

³ Там само. – С. 230.

⁴ Бонепцкая Н. М. Бахтин в двадцатые годы / Н. М. Бонепцкая / М. М. Бахтин : Pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. – Т. 11. – СПб. : ОХГИ, 2002. – С. 186.

Бахтіна про діалог і висловлювання домінантою всієї його наукової творчості, центральним вузловим поняттям, навколо якого згруповуються головні його теми і досягнення. За Бахтіним, діалогічне спілкування — сфера справжнього життя слова»¹.

Зупинимось на деяких аспектах теорії літератури, пов'язаних з бахтінською концепцією діалогізму, пам'ятаючи настанову вченого — «діалогізм перший за діалог»². В основі комунікативного підходу Бахтіна до літератури як словесного мистецтва було переконання в діалогічній природі самого людського буття — «Жити — означає брати участь у діалозі — запитувати, виникати, відповідати, погоджуватися»³. Зауваживши, що в цьому діалозі людина бере участь всім своїм єством, «душею, духом, всім тілом, вчинком», Бахтін робить сутнісно важливе уточнення: «Людина вкладає всю себе в слово, і це слово входить в діалогічну тканину людського життя»⁴.

З діалогічною орієнтацією слова пов'язував вчений його особливу *прозаїчну художність*, яка найшла своє найбільш повне і глибоке вираження в романі⁵. Саме в жанрі роману

¹ Иванов В. В. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики / Вячеслав Иванов // М. М. Бахтин : Pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке мировой и гуманитарной мысли. — Т. 1. — СПб. : ОХГИ, 2001. — С. 280.

² Бахтин М. Указатель содержания, вложенный в тетрадь № 2 / Михаил Бахтин // Бахтин М. М. Собрание сочинений. — Т. 5. — Работы 1940-х начала 1960-х годов. — М. : Русские словари, 1997. — С. 361.

³ Там само. — С. 351.

⁴ Там само. — С. 351.

⁵ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / Михаил Бахтин / — М. : Художественная литература, 1975. — С. 83.

внутрішня діалогічність слова, вважає вчений, стає одним з найсуттєвіших моментів «прозаїчного стилю і піддається тут специфічній художній обробці»¹.

Зауваживши в праці «Мова в художній літературі», що діалогічні відношення не варто «абсолютно логізувати» («діалог завжди оркестрований стилями, жаргонами, манерами»), Бахтін у матеріалах «З архівних записів до «Проблеми мовленнєвих жанрів» все ж вдається до класифікації жанрового розмаїття діалогу в романі, визначаючи різновиди побутового діалогу; ділові і професійні діалоги, ідеологічні діалоги; внутрішні діалоги різних видів («до себе самого», діалогічні форми розвитку внутрішнього життя, форми обговорення з самим собою, форми діалогічного становлення індивідуальної думки героїв тощо)².

Дуже важливою рисою романіста вчений вбачає в умінні і винахідливості створення діалогічних ситуацій. Цікавим для дослідника Бахтін називає завдання — «класифікувати розмаїті форми діалогу Бальзака і охарактеризувати кожну з цих форм»³.

У зв'язку з цим виникає у вченого-мислителя запитання: чи не виходять дослідження взаємовідносин між стилями висловлювання за межі лінгвістики? Чи не засвідчує цього сама природа цих діалогічних відношень? Висновок є вельми симптоматичним: «Літературознавча стилістика тут безпосередньо здійснює стрибок із сфери лінгвістики у сферу естетики»⁴.

¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / Михаил Бахтин / — М. : Художественная литература, 1975. — С. 97.

² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Бахтин / — М. : Искусство, 1986. — С. 233.

³ Там само. — С. 234.

⁴ Там само. — С. 234.

У праці «Проблеми тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках», яка має підзаголовок «Досвід філософського аналізу», Бахтін, зауваживши, що будь-який текст має свого автора, «який говорить або пише», визнає можливість різних видів, різновидів і форм авторства. І при цьому уточнює, — між тим як лінгвістичний аналіз може («у певних межах») відмовитися від авторства. І завершуються ці міркування вченого масштабним методологічним узагальненням: «стенограма гуманітарного мислення — це завжди стенограма *діалогу особливого типу* (підкреслення моє — Н.Ш.), складний взаємозв'язок *тексту* (предмет вивчення і обдумування) і обговорюваного *контексту*, в якому реалізується пізнавальна та оцінна думка вченого»¹.

Це і є, за Бахтіним, зустріч двох текстів, тексту готового і тексту, що створюється, а відтак це і зустріч двох суб'єктів, «двох авторів». Умовою бачення і розуміння автора твору є можливість бачити і розуміти іншу, чужу свідомість, тобто свідомість іншого суб'єкта. При цьому наголошується на специфічній відмінності цих двох процесів: «При *пояснюванні* — тільки одна свідомість, при *розумінні* — дві свідомості, два суб'єкти». І уточнюється, — оскільки до об'єкта не може бути діалогічного відношення, пояснення позбавлене діалогічних аспектів — «розуміння певною мірою діалогічне», «діалогічна зустріч двох свідомостей у гуманітарних науках»².

Таким чином, за Бахтіним, діалогічний характер гуманітарного мислення стосується і автора, і дослідника-гуманітарія, який стає учасником діалогу. «Розуміючий неминуче стає *«третім»* у діалозі», зауважує вчений, і уточнює — не в буквальному арифметичному розумінні, адже розуміючих учасників діалогу окрім «третього» може бути безліч, тоді

¹ Бахтін М. Проблеми тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / Михайл Бахтін / Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / [За ред. М.Зубрицької]. — 2-е вид., доповнене. — Львів : Літопис, 2001. — С. 417.

² Там само. — С. 419.

як діалогічна позиція цього «третього» — принципово особлива — «третій» не є безпосереднім учасником діалогу, проте його *розуміє*¹.

Всяке висловлювання завжди має свого адресата, міркує вчений-мислитель, «відповідного розуміння якого автор мовленнєвого твору шукає і передбачає». Це другий (але не в арифметичному сенсі). Проте крім того другого адресата, автор висловлювання передбачає *нададресата* (третього), «абсолютно справедливе розуміння якого передбачається або у метафізичній далені, або у далекому історичному часі»².

До теми третього Бахтін звертався в багатьох працях останнього періоду творчості. Завершуючи працю «Проблеми тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках», вчений писав: кожен діалог відбувається «ніби на тлі відповідного розуміння незримо присутнього третього, який стоїть над усіма учасниками діалогу (партнерами)»³. При цьому уточнюється — цей третій аж ніяк не є чимось містичним чи метамістичним — «це конститутивний момент цілого висловлювання», який при уважному аналізі може бути помічений.

«Хто такий *третій*?» — замислюється російський філософ О. Грякалов і допускає: «тема третього є близькою дослідженню *«початків і витоків*, принциповому для філософії і художньої культури питанню, актуалізованому XX століттям, і зводить в одному запитуванні (вопрошанню) —

¹ Бахтін М. М. Эстетика словесного творчества / Михайл Бахтін / — М. : Искусство, 1986. — С. 336.

² Бахтін М. Проблеми тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / Михайл Бахтін / Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / [за ред. М. Зубрицької]. — 2-е вид., доповнене. — Львів : Літопис, 2001. — С. 419.

³ Там само. — С. 421.

але не в одній відповіді — мислителів різних орієнтацій»¹.

Тобто, у процесі аналізу поняття «*третій*» вчені приходять до висновку про відсутність у бахтінських працях однозначного тлумачення цього поняття, «оскільки його конкретний сенс визначається контекстуальною інтерпретацією»².

Дехто з дослідників сутнісний смисл терміну шукає у співставленні його з *нададресатом*, при цьому поняттю *третього* надається певний негативний відтінок — мовляв *третій* виступає в ролі «замісника безособової монологічної свідомості, тоді як *нададресат* зорієнтований на Абсолютно Другого»³.

Так, приміром, культуролог В. Харитонов помічає — поряд з розумінням *третього* як конструктивного і конститутивного моменту діалогу, у бахтінських працях зустрічається «не так позитивне, як швидше негативно-зневажливе ставлення» до нього.

Світ *третього* — нейтральний, безособовий, людина в ньому існує як людина взагалі, «а не живі «я», «він», «вона» — світ, в якому все неминуче деперсоніфікується»⁴.

Що стосується теорії словесної творчості, то надзвичайно значущою є думка Бахтіна про безпосередній стосунок теми *третього* до самої комунікативної природи слова, яке є міжіндивідуальним, воно не належить одному мовцеві, у

якого є свої права на слово, «але вони є і у слухача». «Слово — це драма, в якій беруть участь *трое* персонажів (це не дует, а тріо)»¹.

Проблема *третього* і діалогічних відношень в цілому безпосередньо співвідноситься з антропологічною проблематикою. Якщо раніше ми мали можливість спостерігати, цілком слушно міркує польський вчений Е. Чаплєєвич, як філософська антропологія, яка балансує на межі поетики, естетики переходить у філософію творчості, то тут ми бачимо її зустріч із філософією діалогу і філософією слова. «Філософія діалогу є знаменною і власною рисою думки Бахтіна»². Слово, як і людина, вважав Бахтін, завжди хоче бути почутим, завжди шукає відповідного розуміння, не зупиняючись «на найближчому розумінні», хоче мати відповідь і «знову відповідати на відповідь». Концептуально важливим є висновок Бахтіна-філософа — «Для слова (а отже і для людини) немає нічого страшнішого, ніж безвідповідальність (безответственность)»³. Діалог як слухання іншого передбачає присутність *третього*. Тому і тому «пекла» як абсолютної непочутості Бахтін порівнює «ні з чим іншим, як абсолютною відсутністю *третього*»⁴.

¹ Бахтін М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Бахтин / — М. : Искусство, 1986. — С. 332.

² Чаплєєвич Е. Діалогічне мислення Михайла Бахтіна / Еугеніуш Чаплєєвич / Література. Теорія. Методологія. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. — С. 186.

³ Бахтін М. Проблеми тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / Михаил Бахтин / Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької. — 2-е вид., доповнене]. Львів : Літопис, 2001. — С. 421.

⁴ Грякалов А. Третий и философия встречи / А. А. Грякалов / М. М. Бахтин : Pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. — Т. 11. — СПб. : ОХГИ, 2002. — С. 337.

¹ Грякалов А. Третий и философия встречи / А. А. Грякалов / М. М. Бахтин : Pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. — Т. 11. — СПб. : ОХГИ, 2002. — С. 332.

² Там само. — С. 335.

³ Там само. — С. 335.

⁴ Харитонов В. Диалогика М. М. Бахтина и проблема полипрадигмальности современной духовной ситуации / В. В. Харитонов / М. М. Бахтин : Pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. — Т. 11. — СПб. : ОХГИ, 2002. — С. 300.

Свою власну тезу — «*третій* і його світ зорієнтований на *зустріч*» — О. Грякалов аргументує посиланням на думку Бахтіна, висловлену в книзі «Проблеми поетики Достоевського» — одна людина, залишена наодинці сама з собою, не може звести кінці з кінцями «навіть в інтимних сферах свого духовного життя», не може обійтися без іншої свідомості («людина ніколи не знайде всієї повноти тільки в самій собі»¹).

Неодноразово порушуючи проблему діалогічних відношень, М. Бахтін постійно наголошував — це відношення є глибоко своєрідними і не можуть бути зведеними ні до містичних, ні до лінгвістичних, ні до психологічних чи до якихось інших інших — «це особливий тип *сміслових відношень*», членами яких можуть бути тільки *завершені висловлювання*, за якими стоять (і в яких виражають себе) реальні чи потенційні мовленнєві суб'єкти, автори даних висловлювань»².

У записах 1970–1971 років вчений-мислитель уточнював: «*сенси* я називаю *відповіді* на питання. Те, що на жодне питання не відповідає, позбавлене сенсу»³.

У своїй останній праці «До методології гуманітарних наук», зауваживши властиву структуралістам, «послідовну формалізацію і деперсоніфікацію» («В структуралізмі тільки один суб'єкт — суб'єкт самого дослідника»), М. Бахтін писав: «Я ж у всьому чую *голоси* і діалогічні відношення між ними»⁴. Як цілком слушно зауважив Е. Чаплєвич, «бахтінська концепція гуманітарних наук і гуманітарного мис-

лення передбачає відмінний спосіб підходу і стиль мислення, характерною рисою яких є діалог — як спосіб буття людини у світі й серед інших людей, а в тому числі — як спосіб пізнання гуманістичної, повної сенсів, дійсності»¹.

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / Михаил Бахтин / — М. : Художественная литература, 1972. — С. 306.

² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Бахтин / — М. : Искусство, 1996. — С. 335.

³ Там само. — С. 369.

⁴ Там само. — С. 393.

¹ Чаплєвич Е. Діалогічне мислення Михайла Бахтіна / Євгеніус Чаплєвич / Література. Теорія. Методологія. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. — С. 191.

1.2. КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ДІАЛОГІЗМУ В ЛІТЕРАТУРІ: НАРАТИВНИЙ ДИСКУРС

Новочасний гуманітарний дискурс помітно активізував пошук оптимальних для дослідження літературного простору методологічних засад, принципів етико-естетичного оцінювання художнього тексту. Водночас із локальними, ситуативними зауваженнями науковців про завершення постмодернізму як літературної практики і виразним мімітичним спрямуванням сучасної літератури артикуюються спроби встановити певні системоутворювальні константи і для осмислення поетики художнього тексту новітньої літератури, і для нового прочитання й інтерпретації літературної класики. У цьому сенсі заслуговує на увагу теоретико-літературна спадщина Василя Фащенко, обрії дослідницького мислення котрого охопили українське «красне письменство» та сучасний авторові літературно-мистецький простір. Серед значного числа концептуалізованих літературознавчих проблем особливе місце належить діалогічним аспектам літератури, адже «художня література народилася як потреба творця відкрити щось істотне в бутті. Це своєрідний діалог митця з самим собою і зі світом, суперечності якого теж є «діалоги» людей»¹. Таким чином, діалог як форма активного пізнання світу в просторі літератури поступово розростається у мереживо полілогів, що, кореспондуючись у персоналіях та поетологічних засадах, формують цілісне уявлення про світ довкола особи та особу як центр світу.

Вивчення діалогічної специфіки наративних стратегій ґрунтується на принципах феноменології (Р. Інґарден), що дала можливість довести існування реального світу в меж-

ах «інтенційних» (мистецьких) творів; літературної герменевтики (Г.-Г. Гадамер, П. Рікер) для з'ясування специфіки втілення онтологічного феномену через посередництво мовно-мовленнєвого контексту з присутністю в ньому деякого компетентного джерела викладу; теорії рецептивної естетики (В. Ізер, Г. Р. Яусс), що через акцентування уваги на особливому значенні читацької співучасті у процесі творення та існування художнього часопростору дає можливість ввести категорію наратора в активний дослідницький інструментарій; теорії діалогізму М. Бахтіна, яка через ідеї поліфонічності, двоголосся та хронотопної організації художнього викладу створює передумови введення тексту в координати калейдоскопічної складності буття літературного твору; структуралізму та семіотики (Р. Якобсон, Р. Барт, У. Еко, Ю. Лотман, Ц. Тодоров, Ж. Женетт, В. Шмід, А. Компаньон) для концептуальної структуризації деякої системи формальних позначень (стилістичних фігур) наративної конфігурації літературно-художнього простору; постструктуралізму (М. Фуко) як засобу відшукати «фундаментальні коди культури» для максимального зближення словесно-естетичного світу із індивідуальним світом реципієнта художнього твору.

Значними є також напрацювання українських літературознавців як поетики наративу, так і його діалогічних аспектів (праці В. Агеєвої, О. Гавури, Р. Гром'яка, Т. Гундорової, Г. Давидової-Білої, М. Дем'янюк, І. Денисюка, М. Жулинського, Н. Зборовської, М. Зубрицької, М. Капленко, М. Колінько, О. Колінько, В. Костюка, Ю. Кузнецова, Г. Шевченко, М. Легкого, Д. Наливайка, А. Островської, С. Павличко, І. Пилипів, М. Руденко, Г. Сивоконя, В. Сірук, Г. Сохань, М. Ткачука, О. Ткачука).

Три складові естетичної комунікації — автор, твір, читач — є об'єктом спостереження та дослідження у багатьох методологічних схемах. Зміна кута зору чи введення певної

¹ Фащенко В. Діалог як момент істини / Василь Фащенко // Історико-літературний журнал. — 1997. — № 3. — С. 30.

смыслотворчої категорії в розуміння суті їх взаємної опозиційності й взаємовпливу здатна істотно змінити конфігурацію теоретичного дискурсу. Тому не втрачає актуальності питання про співвідношення цих компонентів спочатку у процесі від задуму до написання, далі у форматі існування тексту і, зрештою, на шляху від першого прочитання до інтерпретації. І саме тому на пильну увагу заслуговує теоретичне дослідження смыслоутворювальної та функціональної ролі кожного з них у параметрах пошуку діалогічних домінант художнього тексту.

Одним із напрямів, що потенційно засвідчує можливість значного розширення діалогічного простору вивчення літературного твору, є наратологія. Важливими для розуміння суті та прикладної вартості наратологічних принципів є проблеми: окреслення термінологічних контурів у проєкті дослідження наративної природи твору; визначення найбільш помітних концепцій наратології, що формують її як самодостатню методику літературознавства; встановлення парадигми погодженого літературознавчого дискурсу, який був би спроможним синхронізувати традиційний, структуралістський, семіотичний, феноменологічний тощо підходи, а також проєкція категорії герменевтики та рецептивної естетики на текст в його наративній парадигмі.

Проблема актуалізації діалогічних перспектив наратологічного дискурсу в літературознавчих студіях виникає не випадково — контури нової методології значною мірою зумовлюються можливістю множинних теоретичних модифікацій сучасного дослідницького процесу. Здобутки основних шкіл та напрямів свідчать як про потребу іншого прочитання відомих та маловідомих текстів, так і про гнучкість літературно-художнього матеріалу щодо застосування до нього розмаїтих аналітичних процедур. Чільні концепції наратологічного напрямку в сучасній літературознавчій думці, а також

у зв'язку з актуальною потребою вироблення самодостатньої термінології, деталізацією наявних класифікаційних моделей наратора можуть спиратися на концепцію трансформації діалогу в полілог як у межах одного твору, так і в ширшому ідіостильовому контексті чи універсальному процесі художнього світобачення — світорозуміння — світотворення (за В. Фащенко): «Крім діалогів митців зі світом і владою, а також поміж собою, точилися й точаться розмови й між творами окремого письменника. Адже їх хронологічний ряд — це своєрідна мережка діалогів [...] І перед читачем в еволюції митця виникає своєрідний полілог — художня поліфонія світу, зримо вистраждані щаблі до істини»¹.

Формат сучасних наратологічних студій переконує у спробах встановлення деякого методологічного компромісу, адже в обіг винятково структурального аналітичного процесу включаються численні поняття суміжних дисциплін. Якщо герменевтична категорія горизонту значною мірою модифікувала модерне сприйняття літературного твору, то на етапі термінологічного оформлення наратології варто погодитися, що «парціальність людського досвіду зумовлена поняттям горизонту однаковою мірою як минулого, так і сучасного розвитку, проте під різними знаками. Структурі горизонту кожного досвіду світу властиво, що кожне споглядання чогось імплікує відведення погляду, відвернення від чогось іншого»². Діалогічність художнього світу якраз формує можливість не лише поєднати кілька поглядів, але й створити цілісне системне бачення явища чи процесу.

¹ Фащенко В. Діалог як момент істини / Василь Фащенко // Історико-літературний журнал. — 1997. — № 3. — С. 33.

² Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика / Г. Р. Яусс // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / у ред. М. Зубрицької. — Львів : Літопис, 2001. — С. 371.

Пильна увага до розповідної чи оповідної інстанції у художньому тексті, здавалося б, відвернула погляд дослідників від традиційних для літературознавства проблем диференціації змісту й форми, виведення проблематики конкретного письменника на рівень дослідження глобальних стилевих закономірностей як у межах деякого напрямку, так і на рівні онтологічних узагальнень. Однак глибинне наратологічно оформлене простування до смислу твору в підсумку дає можливість з'ясувати всі звичні питання літературного процесу з урахуванням специфіки їх розповідного формату, з виявленням рівня суб'єктивності автора та здатності до адекватного вживання читача у простір іншого інтелектуально-емоційно-естетичного світу.

З погляду діалогічної природи літературного твору наратор однаково належить усім складовим сфери розуміння. Тобто до мовлення автора та мовлення персонажів додається особлива мова інтерпретатора, для якої координуючим центром також стає наратор. Він як джерело знання про текст і його смислову мотивацію відсилає читача однаково до авторської інтенції і стає означником стилю та до реального досвіду читача, який дає можливість вводити індивідуальний стиль у невідому авторові історичність. Як слушно зауважив В. Фащенко, «і в окремому творі діалогізують між собою не тільки персонажі, а й усі елементи його структури»¹.

Перспективною для простування літературознавчих досліджень основою наукової концепції, обґрунтованої та аргументованої поетологічним аналізом художнього тексту, є модель типології наратора, що спирається на диференціацію рівня особистої присутності викладавого центру в межах нарації та граматичний спосіб артикуляції цієї присутності. Передусім враховані можливості форматування інтелекту-

ально-естетичного діалогу на рівні «твір — читач», котрий ніжно трансформується у різні варіанти наукового дискурсу. Викладава стратегія є тим атрибутивним простором, у якому впорядковуються усі смислосназуючі елементи розповіді чи оповіді, а тому розкладається як одна із поетикальних констант художнього тексту в його діалогічній перспективі.

Як зауважив Дж. Ділі, «першою з оповідних універсалій, які нам треба розглянути, є власне універсальна роль оповіді [narrative] як основи передавання культури — основи [...] суто людського семіозису, за допомогою якого біологічна спадковість переходить у кумулятивне передавання навчання, що уможливлене єдино завдяки оповіді»¹. Отож семіотична природа аналізу тексту відчувала потребу встановити діалогічний контакт між світом, про який оповідається, та результатом цієї оповіді у вигляді завершеного художнього явища з участю досить продуктивного посередника. Розповідь стає тим необхідним елементом, який дає можливість онтологічно синтезувати весь попередній культурно-естетичний досвід у матриці змістово значущих одиниць, котрі своєю чергою силітуються у химерні комбінації смислів і таким чином ви-творюють не лише фікційний стосовно описуваного, але й цілком реальний і пізнаваний на чуттєвому рівні світ асоціацій, символів, вражень. Поставши як рефлексія на потребу артикулювати деяке знання про зовнішній простір, література неминуче застановилася саме на розповіді, позаяк лише таким способом стало можливим адекватно відобразити реальність, надавши читачеві право шукати самого себе у змісті твору. Варто погодитися із висновком У. Еко стосовно того, що «з якоїсь точки зору все є відношенням часового та просторового сусідства або подібності з усім іншим» (Курсив

¹ Фащенко В. Діалог як момент істини / Василь Фащенко // Історико-літературний журнал. — 1997. — № 3. — С. 34.

¹ Ділі Дж. Основи семіотики / Джон Ділі. — Львів : Арсенал, 2000. — С. 39.

наш. — Л. М.-Б.)¹. Адже у глобальному розумінні літературно-художній твір є саме виявом такого унікального сусідства/діалогу. Передусім він покликаний встановити чіткі межі між тим, що було чи є (тобто дійсним предметним світом) і тим, що з'явиться у свідомості читача (індивідуально окресленим світом фікційної предметності). Тому текстова матерія повинна володіти і власним голосом, аби артикулювати первинно наявний інтелектуальний чи онтологічний смисл та водночас запросити читача до естетичного діалогу.

Характерною ознакою діалогізованого синтезу просторових площин художнього матеріалу є множинність одночасних проєкцій — на конкретно-історичний континуум автора, на змодельовану традиціями та одномоментними ціннісними пріоритетами рецептивну готовність абстрактного адресата, а тому власний текстовий простір повинен відрізнятися смислотворчою гнучкістю і здатністю екстраполювати загальну суть на складнопередбачуване сприймання. Тобто просторові виміри розповідної манери також мають ознаки деякої автономності функціонування в структурі твору. Проблема часового сусідства є більш суперечливою, оскільки увага акцентується на значному триванні художнього явища, що пов'язується як із константними чинниками літературного процесу, так і з фактами ідеологічної, суспільно-світоглядної, особистісно-ціннісної трансформації, котра є невід'ємним атрибутом будь-якої еволюції. У цьому контексті розповідна манера набуває важливості у комунікуванні попереднього досвіду, будучи осередком збереження традицій, а також виступаючи в ролі «естетичного диктатора», акумулюючи певні цінності та закорінюючи їх у свідомість читача. Таким чином, розповідь стає означником естетичного сусідства у найширшому семантичному тлумаченні цього поняття.

¹ Еко У. Надінтерпретація текстів / Умберто Еко // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / [за ред. Марії Зубрицької]. — Львів : Літопис, 2001. — С. 551. — (Слово. Знак. Дискурс).

Разом із тим саме завдяки розповіді текст перетворюється в посередника діалогу, розгортання ж розповіді уможливорює рух твору в площині специфічних координат: зображений світ переміщається із уявної довільності автора в особистісне сприймання читачем. Не завжди комфортний у психологічному розумінні процес набуття нового досвіду завдяки розповіді про щось чи про когось гармонізує асиміляцію читача з початково чужою для нього системою спостереження за новою предметною реальністю і, тим більше, за формуванням характеру відчуженої особи. Поступове вживання у реальність Іншого прибирає всі перешкоди для встановлення своєрідного мовчазного діалогу. Вникнення у художній світ синхронно із розгортанням розповіді значною мірою компенсує втрачене «своє», на місце якого мимоволі заступає досвід іншого. Тому вже від самого початку читання розповідного тексту виникає досить глибокий і навізаєм зацікавлений діалог двох Інших — твору, адресованого комусь, і читача, готового сприйняти когось (інтенцію тексту). Не викликає сумніву, що «читання відображає структуру розширення досвіду настільки, що ми повинні тимчасово відмовитися від ідей та постанов, які оформлюють нашу індивідуальність перед тим, як ми приступаємо до набуття досвіду ще неізнаного нами світу через літературний текст. Але саме у тому процесі з нами «щось» відбувається. Те «щось» потрібно детальніше розглянути, особливо тоді, коли включення «невідомого» до сфери нашого досвіду затемнюється досить простою ідеєю у літературній дискусії, а саме процес абсорбування неізнаного світу розцінюється як *ідентифікація* читача з тим, що він читає»¹.

Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору / Роман Інгарден // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. — Львів : Літопис, 2001. — С. 363.

У найширшому розумінні «нараторологія прагне до відкриття загальних структур найрізноманітніших «наративів», тобто оповідних творів будь-якого жанру і будь-якої функціональності»¹. Таким чином, через наративне структурування тексту стає можливим диференціювати приватне всезнання автора та прагнення читача знайти максимально можливу кількість аналогій до свого життєвого досвіду. Існування деякого «посередника» певним чином згладжує інтерпретаційний конфлікт між писанням і читанням, дає можливість кожному процесові виявитися якнайповніше, заявити про себе і сподіватися на активний діалог. Адже «мета автора — це не тільки передати досвід, але й, насамперед, передбачити ставлення до того досвіду. Отже, «ідентифікація» не є кінцем у собі, а тільки стратегія, завдяки якій автор збуджує уяву читача, що, звичайно, не заперечує того, що з'являється форма участі у тексті через читання: дехто втягується у текст настільки, що виникає відчуття, ніби не існує відстані між ним та описуваними подіями»².

Наративна площина видається до певної міри діалогічним ідентифікатором змісту: для передання досвіду авторові важливо дистанціювати зображений світ від себе особисто (від власної біографічності, за винятком творів специфічного жанру), натомість для читача істотним психологічним чинником є розуміння свого домінування над смислом, оскільки сприймання твору через посередництво не-автора знімає відповідальність за розуміння первинного змісту «неправильно». З другого боку, читач пізнає якщо не цілком новий фікційний світ, то пробує виявити невідомі його особливості

¹ Шмид В. Нараторологія / Вольф Шмид. — М. : Языки славянской культуры, 2003. — С. 9.

² Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору / Роман Інгарден // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. — Львів : Літопис, 2001. — С. 363.

чи закономірності, а процес шукання для самого читача є автономним завдяки формальному відчуженню автора, виходу його за межі умовного діалогу.

Фактично наративна специфіка літератури є основою окреслення оптимального комунікативного простору. Очевидно, що «наратор, der Erzähler, являє собою прийняте кантівською філософією гносеологічне припущення, що ми осягаємо світ не таким, яким він існує сам по собі, а таким, яким він пройшов через посередництво деякого споглядального розуму»¹. В. Ізер, покликаючись на міркування Ж. Пуле про унікальність привласнення досвіду «когось іншого», робить досить цікавий висновок щодо потреби існування деякої субстанції погодження позицій: на думку Ж. Пуле, літературний текст набуває повноти існування тільки в читачеві. Зрозуміло, що тексти вміщують ідеї, продумані кимось до кінця, але під час читання ми стаємо суб'єктом, який осмислює. Так зникає поділ «суб'єкт — об'єкт», що є необхідною умовою будь-якого пізнання і будь-яких спостережень; усунення такого поділу ставить читання в унікальну позицію, яка передбачає можливість абсорбування нового досвіду. Ідея, що у процесі читання ми повинні мислити думками когось іншого, привела Пуле до такого висновку: «Все, про що я думаю — частина мого мисленнєвого світу. А якщо я мислю думками, які, очевидно, належать іншому мисленнєвому світові, то цей світ є думкою в мені, хоч я не існував у ньому [...] Коли я читаю, я мисленно вимовляю «я» і це «я», яке я вимовляю, вже не є мною»². Тому підхід до літературного твору як до феномена суголосся багатьох голосів є чи

¹ Шмид В. Нараторологія / Вольф Шмид. — М. : Языки славянской культуры, 2003. — С. 12.

² Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору / Роман Інгарден // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. — Львів : Літопис, 2001. — С. 363.

не найбільш прийнятним для синтезу досягнень та пошуків дотичних з наратологією напрямів дослідження: структуралізму, семіотики, феноменології та рецептивної естетики.

Цікаво, що вихідним для прихильника і теоретика структуралізу Ж. Женетта є мотивоване традицією переконання у тому, що «старовинні «знання» про літературу спиралося на два стовпи, котрі, якщо пригадати, називалися: особистість і творчість»¹. Саме тому оповідна матриця прозового твору спроможна якомога чіткіше виявити як особистість творця, так і унікальні ознаки його творчого становлення та виявлення. Набування розповіддю своєї змістової конфігурації видається процесом здебільшого інтуїтивним, емоційно зумовленим, спричиненим деяким ситуативним (у майбутньому невідтворюваним аналітичним шляхом), індивідуальним відтінком настрою або психологічного стану. Тому поступове розгортання наративного дискурсу нагромаджує комплекси ймовірних значень, а отже — відкриває перед читачем невичерпну рецептивну перспективу: «множинність Тексту зумовлюється не двозначністю складників його змісту, а так би мовити, просторовою багатолінійністю означників, з яких він зітканий. Читача тексту можна уподібнити до мандрівника»². Продовжуючи метафоричну аналогію Р. Барта, можна твердити, що нарація становить не просту мандрівку, але таку, що діалогічно синхронізована в специфічному часі свого здійснення: спочатку автор простував подієвими перипетіями задуманої ним розповіді і при цьому керувався однаково вартісними раціональними та підсвідомими чинниками фор-

мування естетичного простору, пізніше читач опинявся в усвідомленому як фікційний та сприйнятому і відчуту як реальний світі подій.

У процесі створення літературно-художній твір постає синтезом реального знання автора про себе та зовнішнє середовище і виявляє закономірності погодження наявного знання з потребою пізнати щось нове чи заперечити неприйнятне для особистого сприйняття. Історія написаного тексту також розвивається як системне опозиційне утворення: функціонування тексту передусім ідентифікується на предмет його «літературності», а вже згодом вкорінюється у культурно-естетичний простір або відсторонюється від нього. Зрештою, процес сприймання артикулює двояку природу особи читача: з одного боку, це пошук для потреби відкрити, пізнати щось нове, з другого — намагання якомога щільніше увійти в діалог з твором з метою ідентифікації власного досвіду. Тому «мандрівка» читача одночасно є мандрівкою самого твору. Одним із чинників такого руху є специфічно організована розповідна площина твору, елементи якої дають можливість компенсувати місця встановлення невідомого моментами «впізнавання» чи «сповнення сподівань». Тому погоджуємося із тим, що «зразкова цінність критичної діяльності очевидним чином пов'язана з її двояким семіологічним статусом: як метамова (дискурс про літературну мову) вона виражає знакову систему, якою є література; як мова-об'єкт же (тобто стаючи сама літературним дискурсом) вона утворює семіологічну систему в очах тієї метакритики, чи «критики критик», яка є нічим іншим, як семіологією у найбільш узагальненій формі. Отже, критика справді сприяє одночасно «розрахунову та формуванню» смислу, оскільки вона є одночасно семантикою та семантемою, суб'єктом і об'єктом семіологічної діяльності»³.

¹ Женетт Ж. Стендаль / Жерар Женетт // Фигуры [в 2-х томах]. — М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. — Т. 2. — С. 364.

² Барт Р. Від твору до тексту / Ролан Барт // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. — Львів : Літопис, 2001. — С. 493.

Женетт Ж. Изнанка знаков / Жерар Женетт // Фигуры [в 2-х томах]. — М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. — Т. 1. — С. 192.

На перетині всіх суб'єктивованих інстанцій оповідного літературного твору перебуває наратор. Погодившись зі В. Шмідом, аналітично звільнивши категорію наратора від суб'єктивних і довільних значеннєвих нашарувань з боку інтерпретатора, можемо водночас увести його в значну діалогізовану матрицю тексту, адже «наратор конститується у тексті і сприймається читачем не як абстрактна функція, а як суб'єкт, неминуче наділений певними антропоморфними рисами мислення та мови»¹. Хоча наратор не може ототожнюватися з певною особою, його присутність є доконаним фактом для кожного оповідного (чи розповідного) твору: «він може бути ледь уловимим, зливаючись із абстрактним автором. Але яким би об'єктивним, позаособовим він не був, наратор завжди постає як суб'єкт, наділений більше або менше визначеною точкою зору, яка виявляється, щонайменше, у відборі тих чи інших елементів із «подій» для описуваної історії»². Ймовірно, саме активізація діалогічності зумовлює намагання дослідників максимально зблизити парадигми автора і наратора саме на рівні стилістики. З одного боку, місія наратора виявляється через артикулювання авторської творчої інтенції у цілісності художньо-зображальних засобів, з другого — у здатності встановити естетичний діалог відстороненого від твору автора із читачем, який пов'язаний з певною історичністю.

Духовний світ автора значною мірою моделюється для текстового оформлення, до нього додаються контекстуальні чинники, він заздалегідь проектується на очікувані реакції читача (читачів) та літературного процесу загалом. Тому духовність наратора має всі ознаки «вторинної моделюючої

¹ Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. — М. : Языки славянской культуры. 2003. — С. 65.

² Там само. — С. 66.

системи»: створений за певними канонами та правилами, він починає функціонувати як самодостатній організм із властивими для нього важелями переконання реципієнта. Читач здебільшого ідентифікує психологічну сутність автора саме через дозволєну наратором призму, під його кутом зору розгортається інтерпретаційна проекція літературного твору. За визначенням М. Легкого, «наратор — мовно-стилістичний епіцентр викладу. «Тут» і «тепер» наратора читач приймає за вихідний пункт своєї хронологічної орієнтації. Наратор — особа фіктивна, вигадана автором, похідна від його свідомості, він не позбавлений деякої автономності»¹. Можемо вважати, що сутність наратора синтезує всі притаманні літературі як духовно-інтелектуальному феноменові ознаки: закорінення певного особистісного досвіду в матрицю тексту з подальшою відкритістю до нескінченної рецепції та інтерпретації, перебування у створеному фікційному світі з унікальними часопросторовими характеристиками, об'єктивне відтворення події в різноманітних формах, співіснування кількох мовленнєвих площин, які уможливають багатоголосся художнього тексту та ін. Автономність наратора є константою розповідного твору, оскільки дає можливість по-призмувати автора та персонажів, автора і читача, фікційний світ зображуваної реальності модифікує в уявно-реальний світ, пізнаний читачем. Тобто будучи суб'єктом викладу, «наратор формує цей виклад, а з ним — і художній світ твору»². Тому серед основних принципів щодо ідентифікації наратора в матерії літературного твору наводяться такі: «прийня-

Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі І. Франка / Микола Легкий. — Львів : Львівське відділення Інституту літератури Т. Шевченка НАН України, 1999. — С. 22.

Там само. — С. 22.

тий в нарації кут зору, дистанцію щодо персонажів і подій, епістемологічну перспективу й засади поцінування, знання про зображений світ та засоби обмеження і мотивації цих знань»¹. Наратор у форматі літературної діалогічності постає як складноорганізований суб'єкт з багатьма способами свого оприявлення, як посередник між: а) реальним світом, до якого належить біографічний автор, та фікційним світом художнього твору; б) зображеним символічно значущим світом літературного твору та пізнавальною компетентністю читача; в) інтелектуальним, світоглядним, естетичним, моральним досвідом автора та рецспійною готовністю читача до специфічного, одностороннього діалогу; г) природними для дійсного автора мовленнєвими конструкціями, тенденційно змодельованим мовленням персонажів та відгуком читача іншої культурно історичної реальності на вербалізацію духовної сутності віддаленої епохи.

Таким чином, проблемі наратора в діалогізованому літературознавчому дискурсі належить досить важливе місце, передусім у формуванні підходів до типології наративної парадигми тексту, а також узгодження у текстологічному застосуванні запропонованих методик дослідження. Погоджуючись із М. Бахтіним, В. Фащенко зауважує, що «художнє пізнання світу є діалогічним, оскільки митець звертається не до мертвої природи, а до живих особистостей та олюдненої дійсності. На поставлені їм питання вони щось відповідають, їхні відповіді породжують нові питання — і так до безконечності»². Власне викладова структура, рівно ж як усі

її елементи зосібна — учасники масштабного діалогу світу поза літературним твором зі світом всередині нього, тому на пильну увагу заслуговують атрибутивні ознаки наративу та можливості його рецспитивно-психологічної детермінації.

¹ Głowiński M., Kotsiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich. — Wrocław ; Warszawa ; Kraków ; Gdańsk. 1976. — S. 259.

² Фащенко В. Про діалогічне дослідження літератури // Василь Фащенко // Проблеми сучасного літературознавства. — Одеса, 1999. Вип. 3. — С. 18.

1.3. ДІАЛОГІЧНІСТЬ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ ЯК МЕТОДОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА

Можливості наукового осягнення феномену літературного твору — одна із актуальних літературознавчих проблем, кардинальна зміна способу вирішення якої завжди призводить до становлення нової літературознавчої методології. Незважаючи на здобутки методологічної рефлексії, що супроводжувала розвиток літературознавства у XX столітті¹, під питанням залишається сама науковість літературознавчого дослідження.

З часів В. Дільтея, що протиставив «науки про природу» «наукам про дух», зовнішнє аналітичне пояснення внутрішньому безпосередньому особистісному розумінню, питання про методологію гуманітарних наук залишається дискусійним. В XIX столітті укорінена характерна для розвитку практично всіх гуманітарних дисциплін, що поступово викристалізовуються, «методологічна беззахисність перед обличчям явного успіху природничих наук»². В нотатках М. Бахтіна «До методології гуманітарних наук», опублікованих в 1974 році, незадовго до смерті вченого, на основі записів, зроблених ще у 30-40-х роках, послідовно відстоюється специфіка гуманітарного знання, метою якого є не окреслення значення, а розкриття смислу, «іншонауковість» цього знання у порівнянні зі знанням природничих дисциплін: «Якою

мірою можливо розкрити та прокоментувати *смысл* (образу або символу)? Лише за допомогою іншого (ізоморфного) смислу (символу чи образу). Розчинити його у поняттях неможливо... Можлива або *відносна* раціоналізація смислу (звичайний науковий аналіз), або поглиблення його за допомогою інших смислів (філософсько-художня інтерпретація). Поглиблення шляхом розширення далеского контексту»¹. Отже, за думкою вченого, оскільки «тлумачення символічних структур змушене йти у нескінченність символічних смислів, тому воно й не може стати науковим у сенсі науковості точних наук»². Протиставляючи річ та особистість як такі об'єкти пізнання, що зумовлюють різні його межі, М. Бахтін окреслює два відповідні види активності пізнавальної діяльності: монологічна активність пізнання, скерованого на «безголосу річ» та активність пізнання «іншого суб'єкта», «діалогічну активність»³, що прагне діалогу як події зустрічі.

Літературознавство, прагнучи точності та об'єктивності, скеровує свою монологічну активність на ту складову літературного твору, яка може бути сприйнята як річ — на художній текст. Його вивченню підпорядковують свої завдання найбільш сциєнтично зорієнтовані літературознавчі методології — структуралізм та семіотика. Але літературний твір не зводиться до художнього тексту, хоча не може здійснитися без нього. Діалогічна природа літературного твору вимагає іншого підходу, який передусім має усвідомити сутність цієї природи. Філософія діалогу створює передумови для такого усвідомлення.

¹ Касперський Едвард. Література. Теорія. Методологія // Література. Теорія. Методологія / пер. з польськ. С. Яковенка; упорядк. і наук. ред. Д. Уліцької. — 2-ге вид. / Едвард Касперський. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 8.

² Разев Д. Н. Формирование дисциплинарного пространства культурологии // Материалы научно-методической конференции 16 января 2001 года, Санкт-Петербург / Д. Н. Разев. — СПб. : Санкт-Петербургское философское общество. — Серия «Symposium». — Выпуск 11. — 2001. — С. 136.

Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук / Эстетика творческого творчества. Изд. 2-е. / М. М. Бахтин. — М., 1986. — С. 383.

Там само. — С. 383.

Там само. — С. 384.

Так, М. Бубер в роботі «Я та Ти»¹ основне відношення людини до буття пов'язує з діалогом, в процесі якого вимовляється слово, що обіймає і людину, і буття, розкриваючи їх справжню сутність. Омовлення буття в літературному творі виявляється можливим внаслідок скерованості мови від «Я» до «Ти», але з іншого боку сам процес створення літературного твору розкриває глибину «Я» та «Ти» в нескінченній онтологічній перспективі. В перекладі на понятійну мову літературознавства це означає, що літературний твір може бути охарактеризований як діалог між автором та читачем, в якому перший з учасників завжди опосередковує себе та іншого цілісним художнім осягненням буття. При цьому цілісність літературного твору виявляється відповідною цілісності буття завдяки тому, що суб'єкт творчості досягає максимальної повноти в процесі реалізації діалогу між «Я» та «Ти», яка робить можливим за кожною особистістю бачити цілісність буття й за цілісністю буття вбачати особистість. Якщо діалогічна подієвість літературного твору, зумовлена духовно-творчою активністю автора, відображається у феномені художньої цілісності, здійснювана читачем інтерпретація літературного твору набуває ознак діалогічної подієвості, втілюючись у інтерпретаційну модель літературного твору, яка може бути як художньою (екранізація, інсценізація, художній переклад тощо), так і літературознавчою. У будь-якому випадку діалогічна природа літературного твору стає передумовою його онтологічної актуальності, його спроби можності входити в сферу реального буття.

«Треба рішуче вийти за межі зачарованого кола суб'єкт-об'єктної проблематики й задатися питанням про буття»², — зазначає П. Рікер, скеровуючи свою думку в площини про-

¹ Бубер М. Я и Ты / Бубер М. Два образа веры / М. Бубер. — М. : «Республика», 1995. — С. 16–92.

² Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Пер. с фр. и вступит. ст. И. Вдовиной / Поль Рикёр. — М. : «КАНОН-пресс-Ц»; «Кучково поле», 2002. — С. 38. — (Серия «Канон философии»).

блематики онтологічної. В бутті художнього твору філософ виділяє три стапи, позначаючи кожен із них запозиченим у Аристотеля, що акцентував передусім діяльнісну природу мистецтва, поняттям «мімесис»: «мімесис-I», «мімесис-II» та «мімесис-III». При цьому мистецтво розглядається П. Рікером як спосіб відтворення та передачі традицій людської діяльності в сфері культури. Завданням герменевтичного аналізу літературного твору (який ми назвали б іманентною інтерпретацією літературного твору, що має втілитись у створення його літературознавчої інтерпретаційної моделі) виявляється, отже, реконструкція цілісності операцій, за допомогою яких твір започатковується у глибинах життя, в неспроясненості людського досвіду, діях та стражданнях людей, а потім передається автором читачеві, що призводить до повернення твору у життя через зміну діяльності читача, котра відбувається під впливом твору¹.

Мімесис-I опосередковує стадію практичного досвіду та твір, майбутня композиція якого є укоріненою у передрозумінні, що потребує проговорювання. Мімесис-II, за П. Рікером, це власне художній твір, світ поетичної композиції, текстова конфігурація якого стає посередником між префігурацією (послідовністю подій у самому житті) та рефігурацією (трансформацією, якої зазнає твір у процесі сприйняття). Нарешті, мімесис-III, — коментує думки філософа І. Вдовиної, — це акт сприйняття художнього твору й акт міжособистісної комунікації, що здійснюється за допомогою твору мистецтва; одночасно — це актуалізація творчого задуму митця, виявлення духовних цінностей та ідеалів, що містяться у тексті, й введення їх — через наступну діяльність індивідів — в

Вдовина И. С. От переводчика / Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / пер. с фр. и вступит. ст. И. Вдовиной / И. С. Вдовина. — М. : «КАНОН-пресс-Ц»; «Кучково поле», 2002. — С. 24. — (Серия «Канон философии»).

контекст суспільного буття. Перші вияви мімесиса-III Рікер — у відповідності з Аристотелем — знаходить у катарсисі, що переживає читач, який разом з тим «вбудований» у твір: страждання й біль, зображені у трагедії, перетворюються у глядацькі емоції. Повного обсягу мімесис-III набуває тоді, коли твір розгортає перед читачем цілий світ, який він робить своїм»¹. В контексті міркувань П. Рікера мімесис-III набуває особливого значення, оскільки в його площині здійснюється перетин світу тексту, конфігурованого поезією, та світу читача, в якому здійснюється діяльність людини. Цей перетин запрограмований самим світом тексту, спроектованим автором за межі тексту, надмірного по відношенню і до власної структури, і до повсякденного світу, практики звичайного існування. В сфері цього перетину формується новий досвід, який змінює читача, суттєво впливаючи на його світ.

Позиція П. Рікера, що на новому рівні відтворює-пересмислює дільтеєвське «переживання — вираження — розуміння», відповідає діалогічній природі літературного твору, акцентуючи водночас онтологічну значущість події діалогу. Ця позиція іде в розріз з постструктуралістським літературознавством, яке, зміщуючи акценти від твору до тексту, від того, що висловив у творі автор, бажаючи бути почутим читачем, до того що саме висловилося (виразилося) діалогічною глибиною тексту, незалежно від волі автора, намагається ігнорувати значущість комунікативних аспектів буття літературного твору: бартівське «письмо» виявляється листом, позбавленим не тільки адресанта, який розчиняється в морі інтертекстуального постмодерністського дискурсу, але й адресата — самодостатність «письма» не передбачає

¹ Вдовина И. С. От переводчика / Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / пер. с фр. и вступит. ст. И. Вдовиной / И. С. Вдовина. — М. : «КАНОН-пресс-Ц»; «Кучково поле», 2002. — С. 24. — (Серия «Канон философии»).

іншого читача, крім самого суб'єкта цього письма. Такий етап речей віддзеркалює сьогодишню загальнокультурну ситуацію, в якій власне культура й діалог як головний механізм її розвитку опиняється на периферії соціального буття, охопленого процесами глобалізації, що може бути розглянута як уніфікація, котра відмінюючи іншого, зводить нанівець саме поняття діалогу. Втім, саме між «Я» і «Ти» (М. Бубер) й лише в цьому просторі розгортаються процеси людинотворення — від діалогу між дитиною й матір'ю до діалогу між людиною і Богом, посеред якими, власне, розташовуються всі інші можливі реальні й абстрактно-узагальнені діалогічні ситуації (учень й вчитель, жінка й чоловік, матеріальне й духовне, природне й культурне, національно-конкретне й загальнолюдське, епохально-зумовлене й позачасове тощо).

В цьому відношенні літературний твір може бути розглянутий як потенційно існуюча діалогічна ситуація, яка обирає в себе й учасників діалогу (автор і читач), і предмет розмови (буття у його сутнісних виявах), і мову (художній код), й часові та просторові координати художньої комунікації (забезпечені особливостями структури художнього тексту, що своєю матеріальною даністю й уможлиблює подолання відстані в часі й просторі між учасниками художньої комунікацій, й задає темпоральні характеристики цієї комунікації). «Адекватно прочитаний літературний твір, — відзначає П. І. Тюпа, — будучи за способом свого буття художнім дискурсом, здійснює організацію комунікативної події (спів-буття) між естетичним суб'єктом, естетичним об'єктом та естетичним адресатом»¹. Паралельна побудова аналітичної моделі художнього тексту та інтерпретаційної моделі літературного твору в процесі літературознавчого осягнення останнього може бути порівняна зі зміною функцій одного

Тюпа В. И. Анализ художественного текста / В. И. Тюпа. — М. : Итателский центр «Академия», 2006. — С. 96.

зі співрозмовників в процесі діалогу — аналітична модель художнього тексту пов'язана зі слуханням — сприйняттям авторського голосу, декодуванням його звучання, зашифрованого в словесній плоті, в статичній структурі художнього тексту, а інтерпретаційна модель літературного твору виступає як побудова власної репліки-відповіді, точніше — сукупності реплік, послідовність яких має відтворювати цілісність літературного твору як реалізованої діалогічної ситуації. Зазначимо, що всі перераховані складники такої потенційної діалогічної ситуації не є сталими, статичними величинами, навіть коли вони набувають цілковитої конкретності в процесі реалізації потенційності.

Автор і читач набувають принципово нової якості, оскільки завдяки підключенню художнього буття до дійсного останнє отримує ознаки субстанціальності, справжності. Участь у творчості та співтворчості вимагає, з одного боку, відкидання зайвого — недоброякісного в загальнолюдському відношенні змістовного наповнення особистості, несумісного з творенням нового, а з іншого боку — культивування необхідних для творчості якостей, характеристик, можливостей інтелектуально-ментальної та емоційної сфери, що перебувають між собою в свою чергу в складних діалогічних взаєминах. Незважаючи на численність теоретичних праць філософів, антропологів, психологів, нейрофізіологів тощо, присвячених природі художньої творчості, її загадка залишається остаточно непроясненою завдяки тому, що кожен новий акт творчості та співтворчості (ми маємо на увазі передусім художню творчість, тому що вона в цих питаннях часто випереджає творчість наукову) відкриває нові перспективи вирішення означеної проблеми.

Розмірковуючи про загальні основи діалогічних концепцій М. Бахтіна, М. Бубера, Ф. Розенцвейга й О. Розентіпока-Хюссі, М. М. Гіришман зазначає: «Діалог у цій логіці, — це конкретизація вихідної, фундаментальної ситуації людського

життя, коли єдине буття-проміж по внутрішній необхідності виявляється множинним, але в глибині своїй неподільним, скріпленим енергією первинного спілкування. В цій кореневій ситуації здатність бути, сказати, висловити себе — це в той же час здатність відповідати, поєднуючи в собі й собою відповідь та відповідальність. Й не абстрактний теоретичний суб'єкт, а лише така, що реально живе, говорить і діє, людина, може конкретно мислити й дієво здійснювати це онтологічно-первинне відношення — спілкування»¹.

Діалог — можливо одна з найважливіших, специфічно людських форм передачі будь-якого досвіду, але передусім досвіду власне діалогічного співбуття з іншими людьми, досягнення якого піднімає життя до рівня подієвості. Таким чином, діалог перш за все вчить діалогу, літературний твір як потенційно можлива діалогічна ситуація провокує читача на особистісне зростання, яке може забезпечити йому початок і продовження діалогічного контакту з автором, що його, на висловом М. Цветаєвої, мовлення заводять далеко — не щодо себе самого, а щодо зайвого, несутнісного, важкого в самому собі, веде від «я»-трікстера, зануреного в побутові площини життя, до «я» сутнісного, скоріше навіть не розкритого, а сформованого творчістю. Участь в процесі творення, продукування художнього твору (в даному випадку ми говоримо не лише про літературний твір) дає суб'єкту творчості таку якість, яка не може бути сформована жодним іншим досвідом. Таких людей, як великі митці, з котрими пов'язані уявлення про золотий фонд загальнолюдської культури в масштабах великого часу, не сформують обставини

¹ Гіришман М. М. Основы диалогического мышления и его культурно-творческая актуальность / Гіришман М. М. Литературное приращение : Теория художественной целостности. — 2-е изд., доп. / М. М. Гіришман. — М. : Языки славянских культур, 2007. — (Коммуникативные стратегии культуры). — С. 454.

соціально-історичного буття, жодна сфера діяльності, породжена безпосередньо цими обставинами. Вони не пасивно формуються соціально-історичним буттям, в якому процеси творення не просто існують поряд з процесами руйнування, а часто підпорядковуються цим процесам, об'єктом яких виступає й особистість людини), а активно формують себе самі, включаючись в процеси співтворчості та творчості, для яких будь-яке руйнування може бути виправдане лише в тому випадку, якщо воно виступає як момент творення, для яких подолання однозначно жорсткої залежності від соціально-історичного буття обертається широким спектром можливостей впливу на це буття. Художній твір (літературний твір в цьому відношенні виявляється найбільш показовим, оскільки використовує, надаючи їй нової якості, реальну мову) функціонує як механізм діалогу, що залучає своїх учасників — творця (автора) та співтворця (читача) — до особливої людської спільноти, яка потенційно розрахована на те, аби увібрати в себе все людство, але в той же час залишає за кожним право вільного вибору в процесі самовизначення щодо цієї спільноти, можливість ухилитися від діалогу. Головна ознака членів цієї спільноти, пов'язаних між собою живими суб'єкт-суб'єктними діалогічними відносинами, що здійснюються поверх часу та простору, — неможливість існувати інакше, ніж в процесі активного творення власної особистості, яке відбувається шляхом художнього творення як діалогічного відкриття іншого в собі та себе в іншому.

Якщо означена спільнота є натяком на людство, яким воно могло б бути, якби стосунки по лінії «я» — «інший» кожною людиною були б реалізовані з максимальним використанням наявних можливостей, обсяг та якість яких проявляє діалогічна природа літературного твору, то художня реальність, в котрій дійсне й палезне перебувають в діалектичній єдності, взаємно прояснюючись одне одним, показує

яким могло б і мало б бути життя, якби всі його значущі для людей форми були максимально наповнені сенсом, одухотворені шляхетним усвідомленням закономірності, необхідності, не випадковості, що є властивим для всіх елементів форми та змісту (зараз все частіше вживають поняття «формозміст»¹, що вбирає в себе складну історію теоретичного осягнення діалектичної нероздільності форми та змісту) літературного твору. В цьому відношенні повнота осягнення літературного твору, тобто міра співучасті читача у його бутті, набуває особливого значення. В дійсності має місце все — від елементарного небажання потенційного читача (скажімо, того ж учня середньої школи, для якого спеціально оточуючими побудовується ситуація, максимально сприятлива для початку ознайомлення з кращими зразками світової літератури) стати читачем дійсним до свідомого прагнення професійного читача — дослідника-літературознавця — зайняти позицію читача ідеального. Отже, побудова інтерпретаційної моделі літературного твору, яка може мати або не мати місця, яка може здійснюватись з тією або іншою мірою повноти аж до виходу за межі запрограмованих літературним твором можливостей інтерпретування, що здатний призвести як до руйнування художньої цілісності твору, так і до створення нової художньої цілісності — нового твору — віддзеркалює наявну в дійсному житті багатоманітність варіантів досягнення й недосягнення повноти буття, реалізації й не реалізації закладених в кожній миті буттєвої часової послідовності потенційних можливостей.

В цьому відношенні яскраво проявляє себе суб'єктний характер динамічної інтерпретаційної моделі літературного твору. Ця побудова неможлива, якщо скерована на неї читальська діяльність позбавлена особистісного змісту. Відсут-

¹ Луцак С. М. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі XIX–XX століть) [монографія] / Світлана Луцак [наук. ред. Р. Т. Гром'як]. – Івано-Франківськ: Фоліант, 2010. – 400 с.

ність особистісного змісту робить процес читання формальним, діалог читача з автором не відбувається, літературний твір як потенційна діалогічна ситуація не отримує реалізації. Особистісний зміст творення літературного твору та особистісний зміст читання літературного твору корелюють між собою, хоча пов'язані з різними суб'єктами. Мова йде не лише про розкриття внутрішнього потенціалу творчої та співтворчої особистості. Важливо, що процеси самореалізації автора та читача — це взаємопов'язані процеси, звернені один до одного. Розкривати власний внутрішній потенціал можна, лише коли віриш у внутрішній потенціал іншої людини, розраховуючи на її розуміння, співучасть, схвальну оцінку, вдячність, врешті-решт цікавість до іншого, любов до нього, без чого взагалі неможливий (непотрібний) будь-який діалог. Отже, творчість та співтворчість неможливі без віри в людину — і в себе, і в іншого, в себе як в іншого та в іншого як в себе, в людину в найзагальнішому вимірі (божественному плані, де зникають кордони між окремими людьми) та в людину в найконкретнішому вимірі (особистісному плані, плані діалогу між цілком конкретними, визначеними «я» і «ти»). Таким чином, діалогічна природа художнього (і зокрема літературного) твору проявляє глибинну спорідненість гносеологічної та емоційної сфер особистості: зрозуміти можна лише те, що любиш, і любити те, що прагнеш зрозуміти. І навпаки, пізнання та кохання, які найбільшою мірою характеризують сутність людини, здобуваючи реалізацію в художньому (і зокрема літературному) творі, проявляють свою діалогічну природу.

Не випадково Сократа прийнято вважати передтечею Христа та християнства — його віра в живий міжособистісний діалог як єдиний легітимний шлях досягнення істини була одночасно вірою в людину, любов між людьми, яка завжди ґрунтується на розумінні, передбачає його. Паралелі між Сократом і Христом, слово якого донесли до наступних

поколінь його учні, подібно до того, як це раніше сталося з ідеями Сократа, проводить Ф. Шлейєрмахер¹.

Літературний твір у його сучасному вигляді зберігає найцільніший зв'язок з сократівським діалогом. Надзвичайно суттєвим моментом становлення літературного твору в масштабах філогенезу останнього стали, на нашу думку, платонівські записи сократівських діалогів. Вони водночас були і збереженням сократівської традиції, і революційним оновленням її, оскільки записане слово набуває водночас не лише нових гносеологічних обмежень, яких намагався уникнути Сократ, але й нових гносеологічних можливостей, пов'язаних з подоланням конкретності (однозначної визначеності) часу та простору, а також суб'єктів здійснення діалогу, тобто можливостей відновлення діалогу в будь-якому майбутньому часі та просторі з підключенням до нього все нових і нових співрозмовників-читачів. Платонівські діалоги (так звані «сократичні» твори² були водночас звернені і до минулого — до вчителя, слово якого Платон намагався зберегти, і до майбутнього — до власних учнів. В даному контексті було б слушно зауважити, що в руслі означеної традиції автор літературного твору розмовляє не стільки зі своїми послідовниками — майбутніми читачами, скільки зі своїми попередниками — авторами минулого, тобто виконує функцію посередницької ланки між минулими авторами (які вже обов'язково виступили в ролі читачів) й майбутніми читачами (для яких в принципі потенційно відкритою є мож-

¹ Шлейєрмахер Ф. Герменевтика. — Перевод с немецкого А. Л. Вольского. Научный редактор Н. О. Гучинская / Ф. Шлейєрмахер. СПб.: «Европейский дом», 2004. — С. 104.

² Лосев А. Ф. Общая характеристика эстетики Платона / История античной эстетики. Высокая классика / худож.-оформ. Б. Ф. Бублик / А. Ф. Лосев. — Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. С. 388–392.

ливість виступити в ролі авторів). І літературний твір, отже, функціонує як механізм постійно відновлюваного зв'язку між минулим і майбутнім, які мають розглядатися не як сталі, а змінні величини. Так здійснюється рух літературного твору крізь час, проступає його часова сутність, споріднена з часовою сутністю людини, як її розумів М. Гайдеггер.

Реалізація внутрішнього потенціалу особистості в процесі творчості та співтворчості створює умови для побудови цілісної картини світу («світоконструювання», як висловився б Г.-Г. Гадамер) та фіксації її в словесній тканині художнього тексту. Очевидно, що без творчого зусилля цілісна картина світу побудована бути не може, вона не дається безпосередньо. Цілісна картина світу відкривається лише для цілісної особистості, для цілої людини, яка вкладає себе без рештки в реальну справу, якою займається, при цьому нічого, як сказав би М. Бубер, не приховуючи від себе. Художня творчість забезпечує особистості таку інтенсивність внутрішнього зростання, яка уможливорює гармонізацію зовнішнього та внутрішнього світу, об'єктивного та суб'єктивного, діалектичне протиріччя між якими знімається в процесі становлення цілісності літературного твору, яка виявляє себе передусім у феномені художнього стилю, генеральним носієм якого виступає художній ритм.

Літературознавча інтерпретаційна модель літературного твору покликана відобразити подію сприймання літературного твору і в естетичному аспекті, пов'язаному з усвідомленням чинників художньої цілісності (що розкривається через взаємозв'язок авторських інтерпретаційних моделей твору, виділених в процесі аналітичного моделювання художнього тексту, взаємозв'язок, який потребує встановлення і розгорнутої характеристики), і в глибинному ціннісному аспекті, який передбачає рефлексійну фіксацію якісних змін, що їх

знає реципієнт в процесі читацької співтворчості. Якщо якісні зміни суб'єкта творчості пов'язані з творенням художньої цілісності, якісні зміни свідомості суб'єкта співтворчості проявляються у відтворенні цієї цілісності, яка вимагає від реципієнта здатності не лише побачити окремі авторські інтерпретаційні моделі літературного твору, а й вибудувати їх у певну ієрархію, витлумачити зв'язки й відносини, покладені в основу цієї ієрархії, що врешті-решт має призвести не просто до сприйняття вибудованої в літературному творі картини світу, але й усвідомлення похідної від неї концепції особистості й міри її новизни.

Власне, сам процес творення літературного твору (і художнього твору взагалі) викликаний змінами, що їх знає буття людини, вимагаючи від самої людини відповідної реакції — по-перше, пов'язаної з усвідомленням характеру цих змін, їх напрямку, їх позитивного або негативного значення і точки зору перспектив подальшого розгортання людського буття, а по-друге, вироблення такої позиції для суб'єкта творчості, яка була б по суті справи метапозицією, піднімала б його над соціально-історичними реаліями існування, уможлимовуючи тим самим самозбереження і подальший розвиток. Видатні літературні (й взагалі художні) твори реагують на найбільш суттєві зміни обставин буття, що мають значення для всіх, пропонуючи створену й закріплену, зафіксовану формозмістом літературного твору метапозицію всім читачам. Але можливість зайняти таку позицію залишається потенційною, поки читач, вступивши в діалог з автором, не підчитає (розшифрує) сутність його художнього висловлювання (не побудує аналітичну модель художнього тексту) й не відповість власне висловлювання у відповідь (побудувавши інтерпретаційну модель літературного твору). В цьому відношенні діяльність літературознавця як професійного читача

має бути скерованою лише на відповідність твору, на акти-візацію власної людської потенційної здатності до діалогу, власної людської зацікавленості розумінням себе й світу, мотивованої тим, що такого роду розуміння є обов'язковою умовою людського буття в світі.

1.4. РОДОВІ АСПЕКТИ ДІАЛОГІЧНОСТІ В ЛІРИЦІ ТА ЕПОСІ

Термін «модель» почасти зустрічається в літературознавчих дослідженнях, але діапазон його вживання досить неоднозначний: від дотримання більш-менш точного термінологічного значення до омонімічного його вживання, коли, наприклад, йдеться про модель як інтерпретацію, модель як художній світ. Загалом людська свідомість істотно спирається на момент моделювання в своїх стосунках з дійсністю, оскільки неспроможна охопити її повністю та абсолютно безпосередньо. Звернімося до одного з останніх тверджень, що пролунало в теоретичному дослідженні і видається досить симптоматичним: «Засобом пізнання себе і світу, засобом пізнання істини стає особлива модель світу, модель реальності, в яку тепер перетворюється літературний твір. ...літературний твір, стаючи моделлю дійсності, художнім світом, прагне до того, щоб цей його світ був таким же складним, багатим і різноманітним, як і реальний, включаючи в себе час і простір, першу і другу природу, події історичного і побутового масштабу, людини і т. д.»¹. Цілком коректне в контексті міркувань автора, це твердження все ж провокує запитання — чи можна вважати літературний твір моделлю, нехай і своєрідною. Опосередковану відповідь можна вбачати в тому, що й автор цитованого дослідження Євген Черноіваненко і ряд інших сучасних авторів віддають перевагу розумінню твору як «художнього світу», при цьому модель розуміється як елемент синонімічного порядку. На нашу думку, уподібнювати «модель» і «художній світ» не випадає, оскільки в строгому розумінні слова вони констатують наявність в художньому

¹ Черноіваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте / Е. М. Черноіваненко. — Одесса, 1997. — С. 429-430.

творі двох начал різної природи: моделюючого, пов'язаного з оригіналом, та самостійного художньо-творчого начала, яке продукує «художній світ» саме як «світ», «дійсність», заперечуючи тим самим модель.

Згадаємо відоме узагальнення Норберта Вінера, який зазначав: «Хай модель асимптотично наближається до складності модельованої ситуації, тобто в ній закладено тенденцію стати тотожною модельованій системі. У граничному випадку вона і перетворюється в цю систему. Тоді, користуючись конкретним прикладом, можна стверджувати, що найкращою моделлю kota буде інший, а ще найкраще — той же самий кіт. ...Льюїс Керолл прекрасно зобразив таку модель у одному епізоді з «Сільвії і Бруно», де він говорить про те, що єдиною цілком точною картою даної країни буде сама ця країна. Так само і з теоретичними моделями»¹. Але, якщо в науковому пізнанні модель не може перетворитись у «світ» (оригінал), не втративши своєї моделюючої природи, то в художньому творі їй подібне не загрожує: на заваді її безконечного наближення до оригіналу стає утворення іншої художньої дійсності. «В кожному випадку мистецька дійсність є суцільна, в собі замкнена, окрема, із своєрідними законами»². То чи варто взагалі говорити про художній твір як модель? Звернімось до такого прикладу. В 1902 році Михайло Коцюбинський написав новелу «Цвіт яблуні», яка багато в чому виявила й визначила обличчя української психологічної прози початку століття. В цій новелі письменник настільки глибоко й достовірно зобразив переживання батьком смерті єдиної улюбленої доньки, що певна частина

читачів була глибоко переконана в тому, що це дійсний факт біографії автора. Та нічого подібного письменник у своєму приватному житті не переживав. Перед нами яскравий приклад ототожнення тривіальної свідомості художнього твору і дійсності, уподібнення моделі й оригіналу. Інша крайність може бути висловлена судженням типу: «Письменник все вигадує, в дійсності такого не буває». Ці крайні погляди важливі для нас, оскільки вони засвідчують уже на рівні буденної свідомості сприйняття нею двох начал в художньому творі — моделюючого й власне художнього.

Стосунки між моделюючим началом і власне художнім у творі неоднозначні й зумовлюються цілим рядом моментів (родова і жанрова приналежність, стильова своєрідність, концептуальна орієнтація тощо). З'ясування цих стосунків можливе за умови визначення специфіки й ролі моделюючого начала в художньому творі.

Будь-яке моделювання є заміщення об'єкта моделлю, і це заміщення завжди пов'язане зі спрощенням. У цьому розумінні модель — спрощений «гомоморфний образ об'єкта»¹. Якщо це твердження справедливе для наукової моделі, то щодо моделі художньої воно потребує певного уточнення. В науковому пізнанні моделюється безпосередньо (матеріально чи формально) сам об'єкт, суб'єктивне сприйняття якого має бути зведено до мінімуму. Який же об'єкт моделює художня творчість? Здається, відповідь напрошується сама — дійсність, світ реального існування людини. Повернімось у зв'язку з цим до вже згаданої новели Коцюбинського «Цвіт яблуні». Основне творче завдання письменника в цьому випадку полягало в дослідженні екзистенційної колізії життя — смерті, для вирішення якої обрано випадок з приватного життя митця (у батька-письменника вмирає донька). Можна

¹ Розенблют А., Винер Н. Роль моделей в науке / Неуимин Я. И. Модели в науке и технике. — Л., 1984. — С. 175.

² Антонич Б.-І. Національне мистецтво. Спроба ідеалістичної системи мистецтва // Наука і культура. — 1990. — Вип. 24. — С. 230.

Батороев К. Б. Аналогии и модели в познании / К. Б. Батороев. Новосибирск, 1981. — С. 213.

назвати чимало творів (і того ж Коцюбинського, інших авторів), присвячених дослідженню цієї колізії, але побудованих на іншому матеріалі, на інших випадках. Таким чином, об'єкт художнього дослідження може спиратися на «різну дійсність», оскільки сама дійсність стає моделлю.

Справа полягає в тому, що художній твір не просто намагається відтворити життя, але відтворити його з якоюсь метою, і мета ця, якою б вона не була, лежить у сфері ідеального досвіду. З цієї точки зору сама реальна дійсність виступає не як «об'єкт, але як модель розгортання ідеального змісту. Тому художня модель — це не спрощений «гомоморфний образ», а обрана авторською художньою свідомістю унікальна структура суб'єктивного висловлення знання про дійсність. Але при цьому художня модель уподібнюється дійсності за принципом аналогії, адже вона має бути зрозумілою, прийнятною для людського сприйняття, яке володіє формами єдиної відомої йому дійсності. Отже, в художньому творі моделюється не сама дійсність, а знання про неї, висловлене в формах самої дійсності, яка в залежності від способу моделювання може спрощуватись, схематизуватись, концентруватись, ідеалізуватись і т. п.

Таким чином, художня дійсність спирається не просто на модель реальної дійсності, а на модельну дійсність, яка також позначена образною природою, яка адекватно і повно може бути висловлена вербально, чого не можна сказати про власне художній образ, що володіє як вербальним, так і не вербальним планом вираження. Вербальне завжди пов'язане з часовим, невербальне — позачасове, тому модельна дійсність твору (художня модель) обов'язково включає в себе часопросторовий континуум, «в якому й виявляє суб'єкт свою реальність і активність»¹ [6, 43].

¹ Гундорова Т. Модернізм як семіотична практика / Тамара Гундорова // Слово і час. — 1996. № 6 — С. 43.

На перший погляд може здатися, що стосунки між часом і простором дійсності та словесної творчості досить зрозумілі й стереотипно регламентовані, що вони пов'язані між собою принципом аналогічності. Але вже при першому наближенні до цієї проблеми стає зрозуміло, що не аналогія формує в модельній дійсності твору художній час і простір, а спосіб вибору словесною творчістю точки зору на дійсність, що власне є визначенням часопросторової позиції. Здається, що таких позицій може бути чимало, але насправді вся різноманітність цих позицій тяжіє до системності. Часткові та випадкові, на перший погляд, точки зору доповнюють одна одну, синтезуються чи вступають у протиріччя, але так чи інакше тяжіють до системного об'єднання. Художня творчість (художня свідомість) знає дві такі системи, дві часопросторові позиції в стосунках словесної творчості з дійсністю — епічну та ліричну. Принагідно зауважимо, що дійсність, яку ми позначаємо як часопростір, може не тільки розпадатись на відносно самостійні частини (час і простір), а й модифікувати, відтворювати частину за допомогою іншої, коли одне містить в собі інше (аналізуючи час, виявляємо ознаки простору, й навпаки).

За класичною традицією література явлена трьома родами — епосом, лірикою і драмою. Окремими дослідниками, починаючи з Гегеля, певне зауваження робиться щодо драми, яка відноситься до синтетичної форми¹. Це зауваження Гегеля, яке, до речі, сприйняв у якийсь момент Белінський, видається нам цілком справедливим не стільки щодо конкретного літературного твору (коли драматичне дійсно починає виявляти принципові відмінності від епічного та ліричного), скільки у випадку загального розуміння підходів у художньому освоєнні дійсності.

¹ Гегель. Сочинения. / Георг Гегель — М., 1958. — Т. 14. — С. 224-225.

Ліричне та епічне, як родові ознаки, реалізуються в художньому творі, містять відповідну систему принципів і відповідних засобів художнього узагальнення — відтворення. По суті, епічне та ліричне складають антиномічну пару, яка намагається охопити суперечливу двоїстість дійсності: якщо ліричне звернене до внутрішнього, індивідуально неповторного, то епічне віддає перевагу зовнішньому, загальнонотиповому; якщо ліричне декларує художнє почуття, то епічне — художній інтелектуальний концепт. Перерахування подібних антиномічних ознак можна було б продовжувати, але і наведених цілком достатньо, щоб відчувати, що ліричне й епічне передбачають суттєву різницю в процесі формування й виявлення художнього часу та простору уже на моделюючому рівні (моделюючого художнього часу і простору). Власне, ліричне та епічне — це два погляди на дійсність, дві концепції дійсності, два способи її осягнення, — це дві художні модельні дійсності, кожна з яких розгортається у своєму модельному художньому часі та просторі. Підставою для розрізнення останнього є антиномічність епічного та ліричного в їхній інтерпретації дійсності як кількісній, так і якісній; йдеться про різний тип стосунків художньої свідомості з різними вимірами дійсності.

Епічний моделюючий час намагається «уподібнитись» часу дійсності, в ньому і ним визначаються причинно-наслідкові зв'язки; те чи інше явище, процес розгортаються як структура, в основі якої лежить принцип послідовності, наступності, принцип упорядкованості; врешті-решт в часі реалізується гармонійність (чи виявляється відсутність гармонії) певної системи (причому відсутність гармонії вказує на нестійкість системи, на її руйнацію в часі). Іманентна властивість епічного часу «уподібнюватись» часу дійсності виявляється, зокрема, в його тяжінні оформлюватись в хронотоп, тобто «суттєвий взаємозв'язок часових та просторових відношень»¹, який виражає принципову присутність людини в дійсності, принципові моменти організації самої дійсності.

Ліричне цікавить дійсність настільки, наскільки вона піддається суб'єктивному переживанню, наскільки ліричне може замінити собою дійсність, перетворивши її на певну ідею-праобраз, що піддається чуттєвому переживанню. Знаймо Шевченкове: «Я так її, я так люблю Мою Україну убогу, що проклею святого бога, За неї душу погублю!». Ці рядки переконливо свідчать, що в ліричному творі переживається не конкретна дійсність, а її ідея-праобраз; сам Шевченко, намагаючись дати об'єктивну, епічну картину України, наприклад, в поемі «Сон», втрачає категоричність й однозначність висловлення, образ України починає втрачати монолітність праобразу, набуваючи різнопланових реалій.

Ідеальна (чиста) епічна чи лірична система в принципі не є стійкою, оскільки будь-який процес, явище, факт, дійсність в цілому передбачає видиме і невидиме, висловлене й те, що висловленню не підлягає, зовнішнє і внутрішнє, що потребує і пображення, і вираження. Тому чистота епічного чи ліричного твору є досить відносною, ці родові начала, по суті, виявляються в кожному художньому творі; домінування одного з них чи їхній органічний взаємозв'язок і визначає родову специфіку твору, яка актуальна і на рівні моделюючому і на рівні власне художнього образу. Отже, родова специфіка повсюдному актуалізує не тільки розрізнення епічного й ліричного часу та простору, але й проблему часового як вербального та невербального позачасового. Ліричне виражає концентрацію життя в суб'єкті, епічне ж сприймає світ як різноманітність об'єктів; у першому торжествує тенденція до уподібнення різноманітності, тенденція епічного — розуподібнення, інди-

Ідеальна (чиста) епічна чи лірична система в принципі не є стійкою, оскільки будь-який процес, явище, факт, дійсність в цілому передбачає видиме і невидиме, висловлене й те, що висловленню не підлягає, зовнішнє і внутрішнє, що потребує і пображення, і вираження. Тому чистота епічного чи ліричного твору є досить відносною, ці родові начала, по суті, виявляються в кожному художньому творі; домінування одного з них чи їхній органічний взаємозв'язок і визначає родову специфіку твору, яка актуальна і на рівні моделюючому і на рівні власне художнього образу. Отже, родова специфіка повсюдному актуалізує не тільки розрізнення епічного й ліричного часу та простору, але й проблему часового як вербального та невербального позачасового. Ліричне виражає концентрацію життя в суб'єкті, епічне ж сприймає світ як різноманітність об'єктів; у першому торжествує тенденція до уподібнення різноманітності, тенденція епічного — розуподібнення, інди-

¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики / Михаил Бахтин — М., 1975. — С. 234.

відуалізація, визнання багатоманітності світу. Ми можемо говорити про монологічну настроєність ліричного та про діалогічну — епічного, саме настроєність, адже невербальний план художнього образу все ж формується в творі словесно. задається вербально, він визначається тими тенденціями, які розхитують моноліт вербального плану. Як епічне й ліричне, так вербальне та невербальне моделюють дві часопросторові позиції — діалогічну та монологічну.

Слово уже саме по собі діалогічне, воно провокує свідомість на спілкування, воно констатує наявність двох суверенів — людини і світу, людини і людини, речі та її образу (ідеї), які обопільно пов'язані як означення й означуване. Монологічне, цей провідник невербального плану, теж не може обійтися без слова, але воно відчуває його недостатність, неповноту. Тому в монологічному логічний зв'язок часопросторового континууму послаблюється, натомість набирає силу асоціативний, схильний до часопросторових деформацій, зв'язок, який будується на відчутті й розумінні невисловлюваної сутності речей, явищ, переживань. У монологічному слово починає втрачати свою вичерпність. Це переконливо ілюструє монолог потоку свідомості, коли герої постійно «не договориює», припиняє словесне оформлення думки чи почуття, розуміючи й відчуваючи його недостатність, безперспективність, «перескакує» з думки на думку в прагненні адекватного самовияву (самовисловлення). «Тепер я тут, серед цих стін, як звір у пастці... — міркує Невідомий Коцюбинського. — Се ти, сліпе око, що стежиш за мною крізь дірку в дверях... се ти нагадало... Як? Гинути тут... у цьому мішку... коли там воля... робота... товариші... Де? Ха-ха!.. Вікно високо? Високо... А підкопатись?.. Під стіни?.. Се ж неможливо. Розбити голову в стінку?.. Один... самотній... як нудно... як нудно... А може? Ні...».

Чи не найближче до свого абсолюту монологічне підходить у ліриці, коли словесно зображене може і не мати обов'язкового однозначного зв'язку зі змістом висловлюваного, коли між зображеним і вираженим існує дистанція на межі розриву, «словесне заповнення» якої можна вважати умовним. Саме ця умовність словесно зображеного дозволяє активізуватись і заявити про себе невербальному плану, непербалізованій інформації організуватись в цілісний художній образ. Ось чому в ліриці досить часто зображується одне (скажімо, пейзаж), а виражається (висловлюється) інше (почуття любові до Батьківщини). Зображене пов'язане з вираженим, але локальність, частковість, «випадковість» зображеного перекривається всеосяжною значущістю вираженого. «Садок вишневий коло хати, Хрущі над вишнями гудуть. Плугатарі з плугами йдуть, Співають, ідучи, дівчата, А матері вечерять ждуть». Суттєву роль тут відіграє «елементарність», упізнаність, стереотипність зображеного: воно повинно бути настільки органічно зрозумілим, що читач сприйматиме його без зайвих зусиль, спрямувавши їх на осмислення безпосереднього смислу. Тому так часто, і додамо не випадково, шедеври лірики тривіальні в зображальному плані, що тяжіє до елементарної констатації: «Ночь, улица, фонарь, аптека...».

Діалогічне настроєне на висловлення видимого, фізично вираженого, оформленого в часі й просторі, монологічне відштовхується від ілюзорності видимого, акцентуючи естетичність погляду в стагити-констатації, адже видиме змінюється, а сутнісне завжди залишається саме собою.

Таким чином, в епічному (діалогічному) часове і просторове є необхідним, у ліричному ж (монологічному) час і простір «відчувають» свою необов'язковість, втрачаючи свою конкретику. З усього часопросторового розмаїття залишається тільки «тут» і «зараз», які можна розглядати і

як «повсюди» та «повсякчас», і як «ніде» і «ніколи», що, по суті, не має значення, оскільки ліричне «тут» і «зараз», як ми бачили, не пов'язане однозначно з певним оригіналом. Час і простір у структурі художньої моделі істотно залежить від родової специфіки твору. Але, якщо мати на увазі той факт, що родова «чистота» — явище ідеального порядку, що в художній практиці вона завжди «забруднена» протилежною тенденцією, то слід додати, що моделюючий час і простір не тільки зумовлюється домінуючим родовим началом, але й позначений боротьбою ліричного та епічного, з висловом монологічної та діалогічної тенденції, що передається динамікою зображально-виражального плану.

Діалогічність лірики Шевченка

Поняття діалогічності якщо і не займає у сучасному літературознавстві центрального місця, то все-таки є одним із принципово важливих, таким, до якого думка дослідників постійно звертається у зв'язку з усвідомленням різних аспектів художнього твору. З одного боку, цілком можна говорити, що витoki цього поняття сягають давніх часів, але, з іншого, виразно бачимо посилення інтересу до діалогічності, і не тільки у літературознавстві та гуманітаристиці, але у науці в цілому саме у XX ст. Причини такої динаміки цілком очевидні, у широкому сенсі культурна свідомість XX століття виразно абсолютизує діалогічний режим як конструктивний шлях розгортання присутності людини у світі. При цьому закономірним, на перший погляд, є протиставлення діалогічності монологічності. Але саме цей момент потребує уточнення.

По-перше, маємо зважати на те, що діалогічність чи монологічність не слід зводити до діалогу чи монологу, які є, звичайно, найбільш виразними і чистими способами реалізації цих двох начал. По-друге, діалогічність і моно-

логічність сьогодні все більш виразно усвідомлюються як основоположні принципи організації суцього, як дві тенденції процесу самоорганізації: упорядкування, зростання ентропії виразно апелює до монологічності, в той час як ентропія оприлюднює діалогічність. Отже, якщо розуміти художнє, твір, літературу як цілісність, як систему, то маємо визнати, що діалогічність і монологічність не існують поодинокі. Вони по суті існують одне в одному, створюючи необхідний рух, а домінування того чи іншого визначає напрям руху. До того ж, взаємодія цих, без перебільшення, універсальних космічних тенденцій розгортається набагато складніше, ніж причинно-наслідкова закономірність; маємо враховувати тотальність кожного із цих начал та одночасну їхню взаємопроникність.

Звичайно, коли ми говоримо про діалогічність, то найперше маємо на увазі смисл обміну інформацією, причому цей обмін здійснюється у двох напрямках: учасники діалогу або складові діалогічності постають двома світами, двома відкритими системами. Закономірно виникає питання: чи передбачає монологічне обмін інформацією? На перший погляд може видатися, що ні, адже уявлення про «іншого» монологічний режим майже не дає, або воно є вкрай невизначено узагальненим. Але справа полягає в тому, що подібне розуміння є занадто схематичним. Воно не враховує того моменту, який умовно можна назвати мірою співмірності цих начал, що обмінюються інформацією. Якщо в діалозі ці начала тяжіють до конкретної індивідуальної одиничності, то в монолозі відбувається зустріч універсуму з природою конкретики. По суті діалогічність є способом конкретизації монологічності, є виокремленим необхідним етапом монологічного.

Універсальність діалогічного та монологічного начал, зокрема у сфері літератури, виявляється в тому, що обидва вони присутні у підсистемах цього феномену у сучасному його

розумінні, на різних рівнях і в різних його структурах. Діалогічне і монологічне активно заявлені у творчому процесі письменника на етапі підготовки і визрівання майбутнього твору, в процесі його написання; вони активно діють в самому творі і на рівні форми, і на рівні змісту і без них важко уявити стосунки твору і читача.

Оскільки зараз мова йде саме про літературний твір, маємо відзначити, що, на нашу думку, саме у контексті взаємодії пріоритетного виявлення одного з них, про що йшлося вище, формується рід твору. Зауважимо, що епічний рід передовсім пов'язаний з діалогічністю, в той час як лірика — сфера монологічного. Тут ще раз нагадаємо, що, по-перше, слід мати на увазі органічну єдність, взаємоуможливленість діалогічного і монологічного, а відтак варто говорити про домінування того чи іншого начала.

Творчість Тараса Шевченка цілком закономірно пов'язується з ліричною стихією, сам спосіб його художнього мислення є ліричний, не випадково геній Шевченка заявлений саме ліричними творами. Разом з тим, дослідники звертають увагу на ті чи інші виразні ознаки його стилю, які безпосередньо пов'язані з діалогічністю¹. Наприклад, саме поняття «рольова лірика» несе в собі смисл розуподібнення авторської свідомості, спроможність прийняття нею певної ролі, але одночасно і збереження власної ідентичності — отже, маємо виразний випадок саме діалогічної настанови автора.

Не менш виразним прикладом зазначеної тенденції є властиве творам Шевченка чергування різноритмових фрагментів, що створює виразний поліфонічний ефект. Врешті решт, це і різноманітно заявлена інтонація послання.

По-перше, жанр послання як виразно домінуючий, визначальний окреслює форму таких творів, як «До Основ'я сенка», «Гоголю», «І мертвим, і живим...». Як своєрідну

підгрупу власне послань (творів, у яких ця жанрова спрямованість є домінуючою) цілком можливо розглядати подражання, переспіви Шевченком відповідних Біблійних мотивів, наприклад, «Осія. Глава XIX», в яких інтонація послання копіює з інтонацією пророцтва¹. По-друге, різновидом послання у Шевченка цілком можливо вважати твори, звернені до конкретних адресатів у зв'язку із суто особистими, приватними ситуаціями — «Маленькій Мар'янні», «Ликері», «П. Т.»... По-третє, важливу роль жанрова форма послання відіграє у творах, які в цілому тяжіють до іншого жанру чи реалізовані у синкретичному жанровому типі («На вічну пам'ять Котляревському»). Як окремий випадок, слід назвати славнозвісний «Заповіт» Тараса Шевченка, який, належачи до окремої жанрової групи, виразно позначений інтонацією, нафосом і смислом послання. По-четверте, дослідниками давно помічена й відзначена наявність у ліриці Шевченка антиномії діалогічності — монологічності, коли «роздуми віддавались то в формі внутрішнього монологу, то в формі зовнішнього звертання»². Діалогічне заявляє про себе як настанови на співбесідника, прийняття діалогічної позиції, що уже саме по собі є певним підґрунтям послання, може бути не стільки у специфічно вузькому формальному, скільки у ширшому смисловому значенні. Чи не найцікавішим випадком є самоадресація, самозвертання в ліриці Т. Шевченка, його автопослання. Самоадресація, з одного боку, може розглядатися як псевдопослання, а з іншого — як модифікація даного жанру, як його піднесення на новий рівень, який дозволяє пропнути єдність часткового і загального, індивідуального і колективного, особистого і корпоративного.

¹ Коцюбинська Михайлина. Етюди про поезику Шевченка / Михайлина Коцюбинська — К. : Наукова думка, 1990. — С. 181.

² Смілянська Валерія, Чамата Ніна. Структура і смисл : проблема наукової інтерпретації поетичних текстів в Тараса Шевченка. — К. : Наукова думка, 2000. — С. 227.

¹ Марко Василь. Поема Тараса Шевченка «І мертвим, і живим...» : концептуально-стильовий аналіз / Марко Василь. Стежки до тайни слова — Кіровоград : Степ, 2007. — С. 68.

Специфічною формою реалізації діалогічності можна вважати питання, яке прямо чи опосередковано сформульоване у тексті. Подібне також властиве Шевченковій манері писання, в його віршах часто зустрічаються питальні конструкції, але, як правило, їх прийнято трактувати як риторичні, тобто такі, що не потребують відповіді в силу її очевидності. Виникає питання, чи не заперечує широка присутність діалогічності ліричну природу Шевченкової поезії? Вікторія Соколова цілком слушно зауважує: «Основна функція риторичних фігур полягає в тому, що за їх допомогою поет будує діалог із зовнішнім та внутрішнім світом», при цьому, однак, відзначаючи те, що «риторичні фігури постають унаслідок порушення комунікативно-логічних норм висловлювання, оскільки ті діалогічні інтонації, які вони привносять у процес мовлення, не розраховані на реальну відповідь або практичну дію, як це має місце в «живому», побутовому спілкуванні...»¹. Спробуємо дещо конкретизувати сказане на прикладі невеликого вірша 1847 року «Самому чудно. А де ж дітись?...»². Текст вірша складається з тринадцяти рядків, чотири з яких є питальними, до того ж відповідне враження посилюється тим, що вони розташовані буквально поруч (перші два питання — перший і другий рядок, третє й четверте починаються уже у четвертому рядку, продовжуючись у п'ятому й шостому). Безперечно такий прийом цілком можна назвати риторичним, але чи є сформульовані Шевченком питання суто риторичними і як співвідноситься риторичне питання з діалогічністю, як вписується риторичне питання у діалогічність?

¹ Соколова Вікторія. Художня функція риторичних фігур у поезії В. Свідзинського / Вікторія Соколова // Слово і час. — № 11. — 2007. — С. 14.

² Шевченко Тарас. Повне збір. творів у 12 томах / Тарас Шевченко. — Т. 2. — К. : Наукова думка, 1991. — С. 42.

Почнемо з відповіді на другу частину питання. Справа полягає в тому, що риторичність передовсім орієнтована на вплив на свідомість інших, а це саме по собі діалогічності не сприяє, хоча з іншого боку можна говорити про активізацію в такий спосіб підсвідомості реципієнтів; та у будь-якому разі риторичність — це замикання діалогічності на самій собі, а не так — перехід у монологічність. У даному випадку про діалогічність можна говорити тільки у її застиглому, схололому стані.

Повертаючись до першої частини питання, почнемо з констатації, як може видатись, незаперечної очевидності риторичності наявних у вірші питань Аджі, запитуючи: «— А де ж дітись? // Що діяти і що почать?», «Як же жити // На чужині на самоті? // І що робити взаперті?» — автор формально відсилається до зазначеної фігури, але ситуація ускладнюється тим, що сформульовані ним питання торкаються не часткових життєвських реалій, а пов'язані з основоположними проблемами існування людини. Це питання, які формують і висловлюють не стільки ситуативне, скільки екзистенційне осердя людської присутності у цьому світі. (Коли Панас Мирний запитував: «Хіба реють воли, як ясла повні?», доволі прозорою була відповідь про «повні ясла»; сакраментальні «Хто винен?» Герцена і «Що робити?» Чернишевського або «Кому на Русі жити добре?» Некрасова є дійсно риторичними питаннями, оскільки передбачена ними очевидна відповідь базується на зміні ситуацій, а згадані нами питання у вірші Шевченка, хоча ніби й мають очевидну відповідь, та вона не програмує бажаної зміни ситуації, оскільки така вона загалом не є можливою.) Тому не випадково Шевченко не обмежується самими питаннями, але пропонує і певну відповідь, яка моделює, з одного боку, можливу відповідь, а з іншого, — ця відповідь є парадоксальною, тому що формально і заперечує, і посилює риторичну природу питань.

Немає «дітись» і нема «що діяти», стереотипне рішення «людей і долю проклинатъ...» позбавлене сенсу — «Не варт, ей-богу». Отже, риторичність перекреслюється посутньою відсутністю відповіді.

Можливо, саме це провокує наступні питання, що є доволі синонімічними стосовно перших: «Як же жити // На чужині на самоті? // І що робити взаперті?». Але тепер аналогічна першій відповідь отримує більш розгорнуте і експресивне формулювання, яке увиразнює відсутність відповіді як неможливість зміни екзистенції. У цьому випадку останні рядки — «Горько нам // Невольникам і сиротам // В степу безкраїм за Уралом», — будучи формально риторичним ствердженням, увиразнюють по суті псевдориторичність ліричного переживання, тим більше, що між закладеною в них експресією констатації і першим реченням твору — «Самому чудно» — встановлюється незаперечна діалогічність, адже художня свідомість спромоглася вийти за межі екзистенції, подивитись на неї збоку і пережити її непорушну данність.

Отже, ми бачимо, що для вірша властива динаміка монологічної та діалогічної настанов, які постають як необхідна єдність, як цілісність, що існує завдяки суперечності.

До сказаного слід додати і наступне. Вірш «Самому чудно...» датується 1847 роком, окремі незначні виправлення зроблені пізніше (1857–58 рр.). Незаперечно, що твір передає світовідчуття поета, який опинився на засланні, у солдатській, в неволі, в «нєзамкнєній тюрмі». Аж ніяк не можна заперечувати того, що у вірші йдеться про біографічну конкретику, яка формує ліричне переживання, спрямовує ліричне почуття у певне річище. Але, як завжди у Шевченка, твір містить певні дисонанси, злами, спалахи думки, що виводять його за означені межі, роблять, скажімо так, не «віршем про заслання», але «про щось більше», суттєвіше, що не тільки не вловлюється словом, а й не повинно передаватися ним. Що

має на увазі Шевченко, коли пише: «Так не ті, // Не ті їх ковалі кували, // Не так залізо гартували, // Щоб перегризти», — то невже він має на увазі царя і його сатрапів і тільки? Чому ж у вже цитованих заключних рядках «Невольники і сироти» виявляються у множині, коли початок виразно егоцентричний? Чи тільки інших «союзників» у прямому значенні цього слова має на увазі поет? Звичайно, ні.

Можемо стверджувати, що житейська конкретика охоплюється авторською свідомістю у своїй винятій, прихованій сутності, трансформуючись у відповідні смисли. Способом цієї трансформації постає, зокрема, прийняття-заперечення риторичності, що несе в собі естетизацію тривіального.

Таким чином, діалогічність властива аналізованому віршу, заявлена такою її формою, як перетікання, поширення і збагачення смислів чи, з іншої точки зору, як прийняття авторською свідомістю діалогічної позиції у своєму наближенні до монологічного абсолюту.

Боровиковський і Шевченко: традиція і новаторство (діалогічність і феномен генія)

Особливий тип діалогічності заявлений стосунками традиційного та новаторського, що можемо спостерігати як у літературному процесі, так і у творчості письменників. Окремий випадок, на нашу думку, тут становить новаторство, закладене творчістю генія. Розглянемо цей випадок у зв'язку з постатями Тараса Шевченка та Левка Боровиковського.

Розмова про співвідношення та співвіднесеність постаті і творчості Шевченка з літературним процесом 30–40 р. XIX ст., його учасниками не нова. Можемо говорити про історію цієї проблеми, певні здобутки у її вирішенні¹. Разом з тим сьогодні є очевидною потреба продовження розмови,

¹ Шубравський В. С. Від Котляревського до Шевченка (Проблема риторичності української літератури) / В. С. Шубравський — К. : Наукова думка, 1976. — 289 с.

зокрема актуалізація такого її аспекту, як питання зіставлення раннього Шевченка з творчістю інших українських поетів-романтиків не стільки у площині проблемно-тематичній, стильовій, скільки у плані творчо-психологічному.

У зв'язку з цим виникає необхідність у з'ясуванні міри наявності самої романтичної ліричної традиції, на яку б Шевченко спирався. На перший погляд, її існування не викликає сумніву. Але з іншого — маємо розуміти і те, що масив зробленого до Шевченка, на момент його приходу у літературу, традицією у повному розумінні цього слова стати ще не встиг, ще не був кристалізований і відповідним чином орієнтований на перспективу. Власне традицією попередню добу істотно робить сам Шевченко, одночасно занурюючись у неї і дистанціюючись від неї. Зауважимо, що процес цей в дійсності складний і суперечливий, такий, що відбувається не тільки у сфері свідомого вибору, але й інтуїтивних проривів, і передовсім тут важить та енергія творчого імпульсу, яка вповні з'ясовується на момент завершення його розгортання.

Яке ж місце займає Шевченко в українському романтизмі? Він — одна з його ключових фігур? Центральна концептуально-конститууюча постать? Комусь ці питання можуть здатися риторичними. Принаймні, позитивна відповідь більш ніж очевидна. Але ж очевидним є і те, що обмежити творчість Шевченка романтизмом було б і несправедливо, і некоректно (як і будь-яким іншим -ізмом). Шляхи узгодження цієї суперечності, безперечно, існують і розробляються шевченкознавством. Сьогодні головним видається усвідомлення певної позірності цієї суперечності в контексті нетотожності категорій письменник (реальна особа фізичного світу) — творча індивідуальність (реальна особа художнього світу як культурної ситуації) — автор (реальна особа художнього світу). Істотну роль тут відіграє і момент синхронії-діахронії, який передбачає, що будь-яке конкретно-історичне розуміння Шевченка не є тотальним. Для сучасників Шевченко був типовим романтиком, — цей сенс актуальний в системі

«письменник середины XIX ст.». В системі ж «творча індивідуальність Шевченка, Шевченко-автор межі тисячоліть» він втрачає першорядну значимість, відкривається простір іншого бачення. Отже, із врахуванням сказаного узвичаєне розуміння Шевченка як новатора потребує уточнення і розширення.

Розгортаючи наші міркування, подивимось на творчі результати в поезії раннього Шевченка та Боровиковського саме в площині традиційного/новаторського. Стереотипно і поспішно цілком закономірно постає і творча діяльність Левка Боровиковського сприймається нами як постать попередника Тараса Шевченка¹, — його «Молодиця» з'явилася 1829 року, найактивніше він працював у першій половині 30-х років. Але маємо також пам'ятати, що за життя Левка Івановича були опубліковані далеко не всі його твори, передовсім це стосується його української романтичної поезії. Шевченко був знайомий з відомою на той час поезією Боровиковського, що публікувалася в альманасі «Ластівка», журналі «Отечественные записки», а раніше — у «Вестнике Европы»². Іншими словами, Шевченко все-таки сприймав Боровиковського ширше не стільки як попередника, скільки як сучасника. У певному розумінні творчість Боровиковського і Шевченка, будучи періодизованою у часі, є одночасною за своєю суттєвою присутністю в культурному, літературному процесі. Дослідники вже давно звернули увагу на «паралелі» у творах поетів³. Дозволимо і собі нагадати найбільш виразні випадки.

¹ Історія української літератури XIX століття : у 3 т. — Кн. 1 : навч. посібник / за ред. М. Т. Яценка. — К. : Либідь, 1995. — С. 262.

² Шевченківський словник : у двох томах. — К. : Головна редакція УРЕ, 1976. — Т. 1. — С. 84.

³ Крижанівський С. Перший український поет-романтик / Боровиковський Левко. Твори. — К. : Радянський письменник, 1957. — С. 26-27; Батороев К. Б. Аналогия и модели в познании / К. Б. Батороев. Новосибирск, 1981. — С. 262.

Серед них, мабуть, найбільш промовистим є пейзажний початок «Молодиці» Левка Боровиковського та «Причинної» Тараса Шевченка (до речі, ці твори вважаються дебютними у кожного з авторів):

Вагами ходили хмари;
Між ними молодик блукав;
Вітри в очеретах бурхали,
І Псьол стогнав і клекотав.

Шуміли верби... рвались листя;
Гули вітри попід мостом... (Боровиковський)¹;

Рече та стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітер завива,
Додолу верби гне високі,
Горами хвилю підійма.

І блідий місяць на ту пору
Із хмари де-де виглядав... (Шевченко)².

Більше того, початок «Причинної» містить в собі «паралелі» і до образних деталей іншого вірша Боровиковського «Дніпр»:

...Дніпр з крутими берегами
Ніччю дуже розігравсь.
(Боровиковський)³;

Рече та стогне Дніпр широкий...
(Шевченко)⁴.

¹ Боровиковський Левко. Твори / Левко Боровиковський — К. : Радянський письменник, 1957. — С. 55.

² Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів у 12 томах / Тарас Шевченко — К. : Наукова думка, 1989. — Т. 1. — С. 10.

³ Боровиковський Левко. Твори. / Левко Боровиковський — К. : Радянський письменник, 1957. — С. 105.

⁴ Там само. — С. 10.

У зв'язку з віршами Л. Боровиковського «Дніпр», «Бандурист», «Журба» складається досить цікава ситуація, яка потребує окремої розмови. У даному випадку маємо зауважити, що написані вони у 1830–1831 роках, але за життя автора не друкувалися¹. Отже, виникає питання — чи коректно їх у контексті обраної проблеми зіставляти з творами Т. Шевченка? Позитивна відповідь зумовлюється такими моментами: по-перше, у першій половині XIX ст. ще досить активно функціонує рукописний текст, зокрема є відомості, що вірш «Бандурист» був відомий сучасникам². По-друге, названі твори обох авторів загалом обертаються в актуалізованих романтизмом образах і мотивах, що властиві народній творчості, поетам попередніх століть. По-третє, незаперечна текстуальна подібність свідчить про включеність Боровиковського і Шевченка до однієї художньої ситуації, рідниця у висловленні якої стає зрозумілою лише з точки зору цілісності творчості кожного з них.

Тіло! Сумно! Тільки часом
В нунці пугач закричить...
(Боровиковський)³

Ще треті півні не співали,
Ніхто ніде не гомонів,
Сичі в гаю перекликались...
(Шевченко)⁴

¹ Боровиковський Левко. Твори / Левко Боровиковський. — К. : Радянський письменник, 1957. — С. 255–258.

² Там само. — С. 255.

³ Там само — С. 105.

⁴ Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів у 12 томах / Тарас Шевченко — К. : Наукова думка, 1989. — Т. 1. — С. 10.

Тільки хвиля викрутасом
Плеще... й місяць четверить...
(Боровиковський)¹;

Горами хвилю підійма.
І блідий місяць на ту пору
Із хмарн де-де виглядав...

(Шевченко)².

Не може не впасти в око подібність у творенні образу Бандуриста Боровиковським і Перебенді Шевченком:

Свій вік переживши,
сідий бандурист
Під віконню пісні співає.
Біжить черелою за ним дітвора,
Сідого проводить з двора до двора,
А дід на бандуру їм грає...
(Боровиковський)³;

Перебендя старий, сліпий —
Хто його не знає?
Він усюди вештається
Та на кобзі грає.
...Попідтинню сіромаха
І днює й ночус...

(Шевченко)⁴.

Давно поміченою є паралель з «Молодиці» до «Тополі»: Змандрував! ...Забув! Покинув! Чи жив-здоров, чи він любить?

Де ж знайшов другу? —
(Боровиковський)⁵;

Чи забув-покинув?
(Шевченко)⁶.

¹ Боровиковський Левко. Твори / Левко Боровиковський — К. Радянський письменник, 1957. — С. 105.

² Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів у 12 томах / Тарас Шевченко — К. : Наукова думка, 1989. — Т. 1. — С. 10.

³ Там само — С. 83.

⁴ Там само. — С. 45.

⁵ Боровиковський Левко. Твори / Левко Боровиковський — К. Радянський письменник, 1957. — С. 561.

⁶ Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів у 12 томах / Тарас Шевченко — К. : Наукова думка, 1989. — Т. 1. — С. 49.

Якщо відійти від прямих текстуальних паралелей, слід чи не у першу чергу згадати вірш Боровиковського «Журба», мотиви якого, образна система, стилістика не можуть не викликати асоціацій з думками Шевченка 1838 року. Подібні настановлення можна було б і продовжити, але і наведених, думаємо, достатньо для усвідомлення певного зв'язку, що існує між двома авторами. Звичайно, можна обмежитись цілком традиційним поясненням: і Шевченко, і Боровиковський — українські поети-романтики, що виходять зі споріднених ідейно-естетичних настанов, обертаються у колі відповідних образів, мотивів. Врешті-решт, у кого з українських романтиків немає зображення буремної ночі, Дніпра, нещасливого кохання? Але подивимось на проблему з дещо іншої точки зору, у площині традиція/новаторство. Наведені приклади, якщо на якусь мить позбутися стереотипів, можуть навіть навести на думку не тільки про «учнівство» Шевченка у Боровиковського, але й про певне запозичення ним у старшого літератора художніх авторських ракурсів.

Висловлене припущення є одночасно і таким, що приховано нами приймається, функціонуючи як теза про вписаність ранньої творчості Шевченка у романтичний контекст, романтичну традицію доби, але і абсурдним. Чи може Шевченко вчитися і запозичувати у Боровиковського?! Виникає й інше питання: чому сучасники та й сам Боровиковський, який чув і швидше за все читав «Кобзар» 1840 року¹, цього наслідування-запозичення помітивши не помітили? У принципі відповідь маємо, вона очевидна: художня довершеність, внутрішня пластика образу, інтенсивність авторського начала у Шевченка і Боровиковського суть неспівмірні. Іншими словами — маємо тавтологію художньої ситуації у випадку творчості і у випадку таланту.

¹ Шевченківський словник : у двох томах. — К. : Головна редакція УРЕ, 1976. — Т. 1. — С. 84.

З огляду на сказане звернемо увагу на те, що Боровиковський, як і належить українському романтику, був не тільки автором поетичних творів, але й збирачем перлин творчості народної. Форми, мотиви, образність, стилістика його української поезії викристалізовувалися саме на ґрунті свідомого, пропущеного через систему аналітичних установок та орієнтацій сприйняття фольклорної стихії (звичайно, ментальні установки і суто емоційно-чуттєві імпульси також не виключаються, йдеться про домінуюче спрямування творчого процесу). У випадку ж Шевченка маємо істотно іншу картину, — він сам залишив достовірну інформацію про першопімпульс і загальну картину своєї поетичної діяльності, які виразно свідчать про візіонерський тип його художнього мислення, коли ментальні установки та емоційно-чуттєва стихія моменту домінують над раціонально-аналітичним підходом. І Боровиковський, і Шевченко перебувають в одній культурній ситуації, що розгортається у системі відповідних інформаційних потоків; формується ситуація інформаційної тавтології, яка, складаючись у художню ситуацію, вирішується на двох принципово різних рівнях. Подібне спостереження висловлювалося, зокрема, М. Т. Яценком: «Як сильний і оригінальний талант, що володів здатністю обіймати своїм духовним зором усю повноту історичного і сучасного буття, Шевченко у сконденсованому вигляді репрезентує, по суті, всі тематично-стильові течії українського романтизму...»¹. Тому-то доволі виразні збіги, про які йшлося вище, не випадок: трактувати ні як запозичення, ні як впливи у вищому художньому сенсі, — це лише зовнішня подібність, що не має змістовно-глибинної проекції.

Отже, у зв'язку зі сказаним, напрошується висновок при те, що в істинному сенсі Шевченко не стільки розвиває і вивершує тенденції своїх попередників-сучасників, скільки

розгортає власний художній світ, який повторює і узагальнює на вищому рівні існуюче на рівні художніх практик інших авторів.

Дещо загострюючи і, можливо, абсолютизуючи, масмо відзначити, що зроблені спостереження дозволяють під незвичним кутом зору подивитися на феномен генія у парадигмі традиційного і новаторського. Адже ж в нормі поет-новатор заперечує традицію, протиставляє себе їй. Подібного у раннього Шевченка ми не зустрічаємо (протиставлення в «Гайдамаках» має інший характер). Парадокс полягає в тому, що формально Шевченко починає як традиціоналіст. Формально тому, що його новаторство, завуальоване зовнішньою «звичайністю», є новаторством вищого порядку — художнім відчуттям і втіленням духовного буття в його неспіввіднесеності з часом, як з односпрямованою тривалістю. Тобто новаторство Шевченка як феномен генія не вкладається в парадигму традиційного і новаторського, вона не є для нього актуальною, він порушує і руйнує її закономірності, що впливають у систему причин і наслідків. Геній, його творчість — не причина і не наслідок, це — виключення, окремий випадок, який поступово поглинає і підкорює собі правило, ніколи з ним не зливаючись.

¹ Історія української літератури XIX століття : у 3 т. — Кн. 1 : нарис історії літератури / за ред. М. Т. Яценка. — К. : Либідь, 1995. — С. 288–289.

**II. ДІАЛОГ ТА ДІАЛОГІЧНІСТЬ
В МЕЖАХ
ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОГО
ПРОЦЕСУ І АВТОРСЬКОЇ
ТВОРЧОСТІ**

2.1. ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДИСКУСІЯХ

1. Подвійна матриця історико-літературного процесу

Якщо повернутись до думок академіка О. Білецького, висловлених ученим понад п'ятдесят років тому щодо складності періодизації літературного процесу¹, то стає цілком зрозумілим, що у будь-які часи це питання постає досить гостро і у швидкозмінному рухливому часі не має та й не може мати свого остаточного розв'язання. На дивним є те, що навіть у кінці 20-х, коли українське літературознавство вже мало досить солідні дослідження своєї історії, здійснені С. Єфремовим, М. Зеровим, О. Дорошкевичем, М. Коряком тощо, подибуємо сумніви щодо їх належної практики. Так Кость Копержинський в огляді «Українське літературознавство і критика», зокрема, писав: «сучасна література поки що майже не править за об'єкт наукового студіювання, а втім про деяких поетів з'являються цікаві для історика літератури біографічні й інші матеріали...»². А. П. Филипович в опублікованій того ж року статті «Українське літературознавство за 10 років революції» констатує певну розгубленість у спробах систематизації сучасного літературного процесу. Зсилаючись на такі ж сумніви академіка В. Н. Перетца, висловлені ним ще року 1908 щодо можливостей наукових студій з історії літератури ХІХ століття, Филипович продовжував: «Але

коли можна ще сперечатися про те, в якій мірі можуть бути науковими досліді над сучасними письменниками, в якій мірі в них критик поступається місцем історикові, що не може ще мати всього потрібного йому матеріалу (біографічного та ін.) і часто обмежується формальною аналізою творів, то не має сумніву, що не тільки ХІХ вік, а й початок ХХ-го, доба перед революцією 1917 року, доба така далека від нас психологічно й багата на меморіальний матеріал... може увійти в поле історично-літературних студій...»¹.

Очевидно так осмислювалась необхідність підбиття перших підсумків, які усвідомлювалися ще досить невиразно. Однак суголосні думки наявні і в передмові до «Історії української літератури» у 2-х кн., що вийшла 1998 року за ред. В. Г. Дончика: «художня література ХХ ст., якщо вести мову за великим рахунком, по суті, не має свого повного й несебічного історіографічного відтворення...»². І це після скількох зусиль не одного покоління літературознавців! Чому так складається? Чому знову і знову предмет історії літератури постає нерозв'язним і проблематичним? Очевидно тому, що історичні практики невичерпні у своїй розмаїтості, а створена певного часу періодизація стає незручною для майбутніх історико-літературних ситуацій. Звідси напрошуються цілком закономірні висновки: не слід перекреслювати жодну з вироблених періодизацій; кожна з періодизацій слід розцінювати як оптимальну для своєї історичної ситуації, оскільки «точка зору історика літератури формується світом, у якому він живе»³.

Филипович П. Українське літературознавство за 10 років революції / Павло Филипович – Х. : – Рух. – 1928.

Історія української літератури : у 2-х кн. – Кн. І. / за ред. В. Г. Дончика. – К. : – Либідь. – 1998. – С. 8.

Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? / перекл. з англ. А. Іценка. — К. — Вид. дім «Києво-Могилянська академія». — 2005. — С. 18.

¹ Білецький О. Проблема периодизации литературного процесса / Білецький О. І. Зібрання праць : у 5 т. – Т. 3. – К. : – Наукова думка. – 1955. – С. 566–573.

² Копержинський К. Українське літературознавство і критика України / Кость Копержинський – 1928. – Кн. 3.

На думку О. Білецького, історія літератури як наука починається з того часу, коли здійснюються перші спроби перейти від біографій письменників до систематизації матеріалу, його історичної періодизації¹. Дослідник сформулював і саме поняття періодизації як розчленування цілого літературного процесу на окремі проміжки часу, що володіють певною закінченістю, внутрішньою єдністю. Це розчленування, вважав він, не виключає взаємозв'язку періодів, проте визначає у кожному з них якості, завдяки яким відбулися зміни вже існуючого матеріалу².

В уже згадуваних вище тезах 1955 року «Проблема периодизации литературного процесса» О. Білецький систематизує кілька типів періодизацій, характерних для історії європейської і, зокрема, російської та української літератур. Найпростішим типом періодизації є хронологічний — за століттями, династіями, десятиліттями. Далі, як спроби історичної періодизації, вчений розглядає запропоновану 1908 року В. М. Фріче періодизацію зарубіжних літератур в залежності від домінуючих історико-економічних факторів та перенесену на факти літературного життя XIX ст. лєнінську періодизацію визвольного руху в Росії.

Серед основних прорахунків таких підходів О. Білецький виділяє механічне перенесення явищ суспільного життя на життя літературне, згідно чому література набирає лише ілюстративних функцій. Сама історія заперечила такі підходи, оскільки періоди розквіту літературного чи суспільного життя в ряді європейських країн у певні часи різко не співпадали. Відповідно періодизація літератури вимагає врахування

її іманентної художньої специфіки, що у кожному випадку має ряд своїх відмінних особливостей, ігнорування яких позбавляє літературний процес його специфічного змісту. А тим живучість зовнішніх привнесень в оцінку літературних явищ фіксує випробуваність часом і, як не дивно, залишається актуальною. Більше того, як тільки література втрачає своє загальнокультурне, загальноісторичне значення, і запит на неї зменшується. Отож маємо підстави погодитися з точкою зору американського літературознавця Д. Перкінса, який у підходах до періодизації історій літератур фактор соціокультурного контексту ставить на перше місце. Відтак як чинні для систематизації історико-літературного процесу він виділяє три фундаментальні положення:

1) літературні твори формуються їх історичним контекстом;

2) в літературі має місце розвиток;

3) зміни віддзеркалюють певну ідею, принцип чи індивідуальний об'єкт (сутність)¹.

На думку Д. Перкінса, історії літератури можуть становити інформативну, естетичну, гуманістичну та політичну цінність², а певні риси текстів є відображенням соціальних структур, способу життя, уявлень, літературних звичаїв суспільства, в якому вони створені³. Усі найголовніші історії XIX ст., вважає дослідник, відображали еволюцію, фази розвитку суспільства, розвиток національної свідомості, ідеї, посереджувались на ідейно-змістових параметрах, «на ідеалах і моральних цінностях авторів та на соціальних звичаях

¹ Білецький О. Проблема периодизации литературного процесса / Білецький О. І. Зібрання праць : у 5 т. — Т. 3. — К. : — Наукова думка. — 1955. — С. 566.

² Там само. — С. 566.

Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? / перекл. з англ. А. Іценка. — К. : — Вид. дім «Кисво-Могиланська академія». — 2005. — С. 8.

Там само. — С. 19.

Там само. — С. 9.

і інститутах, моральному й економічному житті, які вони віддзеркалювали»¹ тощо. Автор схильний утверджувати думку про те, що «фундаментальні зміни у літературних традиціях» часто «неможливо пояснити жодним іншим чином, крім як реакцією на певні позалітературні обставини»². Для унаочнення своєї тези він навіть приводить досить вагомий і поширений приклад: на кожні 23 сторінки праці Дж. Юссєранда «Літературна історія англійського народу», що побачила світ 1925 року, всього одна припадає «про щось, пов'язане з формою і художньою майстерністю»³.

Відштовхуючись від своїх спостережень, Д. Перкінс припускає, що переваги індивідуалізму в певних літературних епохах теоретики історії літератури мають оцінювати лише «з міркувань достовірності», проте «з міркувань загального пояснення вони мають зводити роль індивідуальності до якомога нижчого рівня. Вони мають вважати, що, за словами Кітса, «найсильніші Уми» повинні служити часові. Тією мірою, якою письменники не здійснюють такої служби, історія літератури не може бути нічим іншим, крім набору біографій, чим вона часто і є насправді»⁴.

Отож, будь-які спроби історико-літературних систематизацій неминуче приречені на діалогічність, бо акцентуація на перевагах індивідуального або ж суспільного є самовичерпною і завжди недостатньою. «Історичний контекстуалізм, – твердить Д. Перкінс, – схильний до придушення

критичного розуму»¹ а його ігнорування позбавляє аморфний досвід певної сітки понять, які продукує культура, «конвертуючи» дійсність у структуроване поле, отож медіаційні трансакції текстів і контекстів відбуваються «не на індивідуальному, а на культурному рівні, в антропологічній концепції культури»².

Труднощі повторюються і, якщо схилитись до тези Д. Перкінса, що історик літератури є «громадянином двох епох, а отже, може спонукати одну поставитися критично до іншої»³, маємо нагоду толерантного ставлення до всіх вироблених досі систематизацій. При цьому слід враховувати і закон зміни, згідно з яким на місце пануючого протягом тривалого часу дискурсу має прийти дискурс з іншими і, ймовірно, протилежними засадами⁴. Варто зауважити і те, що будь-які зміни, навіть якщо вони знакові і помітні, ніколи не бувають всеохопними (!) — ми неодмінно зіштовхусь із самою принципом *pars pro toto* — метонімічного перенесення частини на ціле. Саме в цьому, очевидно, і криються підстави для змін майбутніх.

2. Мета історико-літературного процесу

Перш ніж з'ясовувати методологію систематизації історико-літературного процесу, очевидно, слід визначити його мету: навіщо потрібне вивчення історії літератури у конкретному часі? На думку Д. Перкінса, мета історій літератури полягає в кількох основних чинниках, зокрема, в необхідності:

¹ Там само. — С. 12.

² Там само. — С. 129.

³ Там само. — С. 12.

⁴ Там само. — С. 127.

Там само. — С. 103.

Там само. — С. 118.

Там само. — С. 145.

Там само. — С. 14.

- 1) згадати літературу минулого, зокрема численні твори, які зараз рідко читаються;
- 2) організувати минуле шляхом відбору тих авторів і текстів, які слід розглядати, і віднести їх до взаємопов'язаних груп і наративних послідовностей;
- 3) витлумачити літературні твори і пояснити їхній характер і розвиток, пов'язуючи їх із відповідними історичними контекстами, описати стилі й «світогляди» текстів, авторів, епох і так далі;
- 4) розповісти про зміст творів і подати цитати з них...;
- 5) справити через відбір, інтерпретацію та оцінювання літературного минулого вплив на сьогодення, а внаслідок цього — і на літературу, і на суспільство майбутнього»¹.

Досить чітко прописана мета створення історії літератури визначає і необхідну сітку завдань, які постають перед істориком в разі її написання. І всі наративні систематизації історико-літературного процесу в українському літературознавстві так чи інакше розгорталися за подібною схемою. Щоправда, стосовно перших двох пунктів, то нерідко помічається тенденція їх накладання одне на одне з явно помітною доміантою першого для історій XIX-го та другого — для XX-го століть. Саме момент «відбору» матеріалу для історій слід розглядати як найбільш провокативний, бо через нього, рівно як і через «інтерпретацію та оцінювання літературного минулого», у наративних історіях має здійснюватися «вплив на сьогодення, а внаслідок цього — і на літературу, і на суспільство майбутнього». Одже, «вплив» — це другий не менш важливий фактор для оцінки історії

¹ Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? / перекл. з англ. А. Іщенко. — К. : — Вид. дім «Києво-Могилянська академія». — 2005. — С. 16–17.

ко-літературних візій XX ст. І тут також помічається певна закономірність: чим більше літературна функція мислиться суспільством як впливова, тим більш вона постає як заангажована і канонізована, і, навпаки, — лише цілком вона живильняється, як відразу фрагментується, розпадаючись до окремих запитів. Тому іманентний принцип організації ніколи не здійснюється остаточно. Динамізуючись у площинах художніх стилів чи типів художнього мислення, він набуває значної художньої ваги лише в сув'язі з загальнокультурними соціо-історичними смислами.

3. Організаційні принципи літературних класифікацій

Визначальними організаційними принципами для літературних класифікацій Д. Перкінс називає шість чинників:

- 1) традиція;
- 2) ідеологічні інтереси;
- 3) естетичні вимоги до написання історії літератури;
- 4) твердження авторів і їх сучасників про свої симпатії/антипатії;
- 5) збіжності, які історик літератури знаходить у своїх авторів і/або текстах;
- 6) потреби професійних кар'єр і боротьба за місце і вплив у інституціях¹.

Вони можуть взаємопересікатися, проте у кожному конкретному випадку матимемо справу з визначальними домініантами, основними вихідними положеннями.

Оскільки початки систематизації історико-літературного процесу в Україні своїми витокami сягають періоду романтизму, тут доміантною виступає роль традиції, зокре-

Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? / перекл. з англ. А. Іщенко. — К. : — Вид. дім «Києво-Могилянська академія». — 2005. — С. 38.

ма, фольклорної у становленні нового літературного ряду. І естетичні вимоги, пов'язані з сакралізацією поетичного натхнення, і відвертий захист українського слова, і інтертекстуальні збіжності слов'янського культурного ареалу, і відстоювання національної історії – все це відбувалося в межах усвідомлення неперервності української літературної традиції як цілком оригінальної і самобутньої.

Розвиток реалістичних тенденцій в українській літературі протягом усього ХІХ століття відтворив становлення художньо маркованих ідеологічних структур протесту як основних, підпорядковуючих і поглинаючих усі інші. Естетична експансія реалістичної образності простягалася переважно у площині змістових категорій теми, ідеї, образу, і – менш виразно – у площині форми (звідси перевага епічного зображального начала, яка організовувало жанрове мислення письменників).

Модернізм, навпаки, посилив естетичні вимоги до написання історії літератури. Очевидно, що на схилку ХІХ ст. уперше почав спрацьовувати синдром В. Бейта, визначений дослідником стосовно безжально зростаючого «тягара минулого»¹, від якого наступне покоління неминуче має звільнитися. Звідси декларування нових естетичних принципів, відверте заперечення «старої» школи, інтегрування в європейський культурний контекст, боротьба за особисте і рівнопорядкове місце в ньому. Потреба самоосмислення саме в цю епоху остаточно визначила і наукову українську історико-літературну традицію.

Соціалістичний реалізм у новому радянському соціокультурному контексті відновив значення красного письменства як художньо-ідеологічної доктрини, а 60-десяти-

ття знову апелювало до національної традиції, яка на межі ХХІ століття відстежувалась уже як обмежуюча і вторинна.

Як бачимо, для історії української літератури визначальними вбачаються лише перші три чинники, які, змінюючись, пласмозаміщуються в часі, лише актуалізуючи три останніх: то естетичними деклараціями, то інтертекстуальними перетутками, то наголосом на векторі національної самобутності.

Хронологічно першими історіями української літератури у ХХ ст. стали «Начерк історії української літератури» Б. Лепкого (1909-1912), який обмежувався періодом татарського нашествя та І.Франка «Нариси історії українськоруської літератури до 1890 року» — 1910 р. Протягом 1911 року вийшли «Нариси з історії української літератури ХVІІ-ХVІІІ ст.» В. Петрова та перше видання «Історії українського письменства» С. Єфремова. Серед них лише С. Єфремов, перевидаючи та удосконалюючи свою історію (1912, 1917 та 1923-24 роки), торкнувся періоду початку ХХ ст. З приводу його праці М.Зеров зазначив, зокрема, її «велику цінність як підсумок багаторічної критичної та історико-літературної роботи. Вона дала канон українського письменства, установила список авторів і творів, належних до історико-літературного розгляду, приділила кожному явищу певне місце в історично-літературному процесі. Цей канон тільки помалу переробляється тепер залежно від нових матеріалів та нових поглядів на історично-літературні явища»¹. Слід зауважити, що висловлене ще у 20-і роках останнє зауваження М. Зерова залишалося чинним в історії української літератури аж до початку 90-х років ХХ ст., коли і «канон» і «погляди» піддалися майже тотальному ревизуванню.

У «Загальних увагах до історії українського письменства», означивши основну суть історії письменства як «історії ідей» та виділивши три основні періоди розвитку і змін

¹ Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? / перекл. з англ. А. Іценка. — К. : — Вид. дім «Києво-Могилянська академія». — 2000. — С. 126.

¹ Зеров М. Нове українське письменство. Від Куліща до Винниченка / Микола Зеров. Твори : у 2-х тт. — Т. 2. — К. : — Дніпро. — 1990. — С. 6.

ідейного життя, С. Єфремов схиляється до основного розгляду класичної літератури ХІХ ст. за десятиліттями. Проте такий поділ відразу позначив недосконалість даної класифікації, оскільки не завжди співпадали деякі взаємозалежні явища: так період, що пов'язується з поняттям покоління не завжди співпадає з періодами початку чи найбільшого розквіту творчості письменників: скажімо, Леся Українка і Кримський віднесені дослідником до покоління 80-их, хоча найбільшого розквіту їх творчість сягнула з початком ХХ ст.; Коцюбинський також вибухає «на початку нового віку», а не в 90-і роки, які можна розглядати лише як певний підготовчий етап його таланту. Те ж саме слід сказати і про творчість модерністів, яку доречніше розглядати у більш пізній, аніж 90-і роки, період.

Розглядаючи у додатковому ХУІІ розділі літературне п'ятиліття 1919–1923 років, С. Єфремов виносить у його межі початки постичної творчості М.Рильського, хоча об'єктивно ті стосуються періоду 10-х років.

Цілком очевидно, що спроба йти за десятиліттями не була успішною. З цього приводу О. Дорошкевич, зокрема, писав: «Нічого не дає для розуміння соціально-мистецького процесу об'єднання письменників у десятиліттях, в яких випадково появилися їхні перші твори, бо в основі лежить апріорна думка про спільну ідеологічну печать десятиліття на всіх творцях, хоч-би до якої суспільної класи вони належали й чиї інтереси обороняли»¹. Таким чином хронологічний чинник поступається місцем ідеологічному, який упродовж значного часу залишатиметься основним.

Найпродуктивнішими у становленні наукової історико-літературної думки в українському літературознавстві виявилися 20-і роки ХХ ст. І це не випадково, адже лише

після 17-го року в усіх навчальних закладах гуманітарного профілю було впроваджено викладання української мови та літератури. Вивчення української літератури стало і основним завданням створеної 1919 року Всеукраїнської Академії наук (ВУАН). І хоч за складеною традицією переважали студії давньої літератури, увага дедалі більше сконцентровується і на літературному процесі ХІХ — поч. ХХ ст. Саме в цей період осмислювалися проблеми якісної зміни літератури, систематизувалися жанрово-стильові пошуки нового покоління митців, які прийшли в літературу впродовж 1900-1910-х років. Як зазначає О. Білецький, «Жовтнева революція поставила питання: яке значення для соціалістичного будівництва можуть мати літературознавчі дослідження. Який їх зв'язок із практикою художньої творчості — нового, що виникло після перемоги революційного пролетаріату, мистецтва... суперечки про форму і зміст, образи та ідеї, метод і світогляд, про ставлення нової радянської літератури до традицій минулого, про взаємини української літератури з літературою братнього російського народу»¹ тощо.

Спроби означити певні риси нового письменства у 20-тих роках були здійснені також М. Зеровим («Нове українське письменство» (1924), О. Дорошкевичем («Підручник історії української літератури» (1924–1е; 2-е 1926, 4–1928), П. Коряком (1925) та А. Шамраєм — «Українська література» (1928–29).

У передмові до нарисів з новітнього українського письменства «Від Куліша до Винниченка» (1928 рік) М. Зеров, попри підсумовуючи історико-літературний досвід своєї доби, писав: «На наших очах упало розуміння української літератури, як сосуда народності та її речника, адвоката,

¹ Дорошкевич О. Підручник історії української літератури / О. К. Дорошкевич — Х. — К. : — Книгоспілка. — 1929. — С. 6.

Білецький О. Літературознавство і критика за 40 років Радянської України / Білецький О. І. Зібрання праць : у 5 т. — Т. 3. — К. : — Національна думка. — 1955. — С. 52.

розвивався войовничий естетизм Євшанових трактувань, з'явився тверезе вивчення соціального коріння української творчості ХІХ–ХХ вв. та пильне приглядання до її форм, жанрів і стилів»¹. Такий підхід давав авторові можливість вивчати літературні явища і з боку естетичного, вивчаючи «жанрову фізіономію та мистецьку техніку», і з боку соціального — «сконструювати (...) із спостережень соціологічного характеру загальний образ письменника»².

Подібної настанови дотримувався і О. Дорошкевич. Історію літератури він розглядав, насамперед, як складний процес взаємодії «пануючої класової ідеології» та «спільності мистецьких засобів»³. Означуючи безперервність історико-культурного процесу в Україні і зауважуючи, що «контури кожної культурної доби накреслюються ще в попередній і помітний вплив свій зберігають на всій наступній», що «кожний письменник по-своєму, згідно з своєю індивідуальністю, перетворює ті враження, спадкові і нові, які дає йому класове оточення, пануюча суспільна верства»⁴, дослідник зовсім не схильний в українській літературі початку ХХ ст. відкидати реалістичну традицію. Навпаки, у «першорядному реформаторстві» В. Стефаника він убачав «вдосконалену й доведену до вищого рівня художності галузь реалістичної школи»⁵, відводячи від неї парость неореалістичної тенденції української літератури ХХ ст. Поручи

¹ Зеров М. Нове українське письменство. Від Куліша до Винниченка / Зеров Микола. Твори : у 2-х т. — Т. 2. — К. : — Дніпро. — 1990. — С. 246.

² Там само. — С. 246.

³ Дорошкевич О. Підручник історії української літератури / О. К. Дорошкевич — Х. — К. : — Книгоспілка. — 1929. — С. 9.

⁴ Там само. — С. 10.

⁵ Там само. — С. 189.

тим О. Дорошкевич виділяє тенденцію неоромантичну, яка виникає не в результаті певного схематичного розподілу, а внаслідок розуміння складних процесів постійної взаємодії різних напрямків і стилів. На думку вченого, і неореалістична і неоромантична школи вирости зі спільних модерністичних пошуків молодшої генерації українських письменників»¹. «Модернізм на Україні, — писав він, — безперечно став творчою (формальною) силою, силою оновлення примітивних засобів народницького реалізму»².

Розмірковуючи над проблемою періодизації літературних явищ, і покладаючи в основу їх зміни рухливість і змінність економічних відносин, «що панують у країні з певної доби і викликають до життя певну суспільну класу, яка врешті і творить культуру цієї доби, її пануючу ідеологію»³, як свідомо науковий, Дорошкевич визначає принцип соціологічний. «Усі ж інші спроби періодизації, — розмірковує він, — надто хисткі й суб'єктивні, надто односторонні й обмежені, щоб вони могли всебічно пояснити культурний процес тієї чи іншої доби»⁴.

Виданий у Харкові 1928 року стислий огляд української літератури Агапія Шамрая мав уже дещо іншу версію. В подальшому концептуальному окресленні її можна розглядати у парадигмі Єфремівської історії української літератури. Як і його попередник, А. Шамрай також центральними озвучує соціально-економічні та політичні фактори розвитку літературного процесу. Основний принцип розподілу літературного матеріалу» А. Шамрай вбачає «в

Там само. — С. 211.

Там само. — С. 264.

Там само. — С. 9.

Там само. — С. 10.

зв'язку з добою: в основі — факти соціально-економічного й політичного характеру, над ними — типічні прояви літературної творчості цієї доби, що іноді ніби-то й не вкладаються в межі економіки, проте, по суті, в тій чи іншій мірі зв'язані з нею»¹. Таким чином розвиток літературного процесу дослідник узгоджує з історичними формаціями — добою феодалізму та різних стадій капіталістичного розвитку. Літературу початку ХХ ст. він відносить до доби фінансового капіталізму.

Поряд із тим саме А.Шамрай чи не вперше і не найяскравіше виділяє притаманні літературі цієї доби модерністичні ознаки: урбанізація, формування міської інтелігенції, європеїзація української літератури тощо. «Інтелігенція, в обставинах міського життя, — писав він, — одривається від своїх народницьких ідеалів, заглиблюється в проблеми індивідуалізму, містичної філософії чи, нарешті, у витончену еротику. Культ краси, як самоціль, культ вибагливої насолоди — ось що несе на своєму прапорі інтелігент нової формації»².

Модерні явища А. Шамрай розглядав «як здорову в цілому тенденцію — вилікувати українську мову й літературу від того безпросвітнього провінціалізму, куди запровадили її народники»³, а художній літературний рух він означив, як європеїзацію української літератури, як «надолужування тих численних прогалин, на які хоріла стара українська література»⁴. Щоправда, основні акценти дослідник робив усе ж на змістових, таких, що визначають

нову ідеологію, параметрах. Пошуки в царині художньої форми не привертали його особливої уваги. Проте так чи інакше знову констатуємо наявність двох основних складових історико-літературного процесу — естетики народництва та модернізму: одна виконує національно-іманентну охоронну функцію (старше і середнє покоління), інша ж (покоління молодше) — проблематизує і оновлює. На думку Т. Гундорової, «сповідуючи принципи експресивної естетики, пізнє народництво виступало проміжною ланкою між «старою» та «новою» літературними школами, завдяки чому мало змогу готувати широкого читача до сприйняття європейського мистецтва»¹. Відтак уже на початку ХХ ст. щедалі чіткіше окреслювалися дві орієнтації: перша на окреслення національно-культурної ідентичності (т.зв. *народницька теорія*), друга на загальноєвропейський літературний процес та його універсалізм (т.зв. *теорії «європейщини»*, *«космополітизму»*, *«модернізму»* тощо)². Обидві ці площини взаємонакладалися, даючи простір для нарощення принципів літературності, того-таки, за Г. Грабовичем, іманентного «самозображення», завдяки якому література поступово виокремлювалася у своєрідну естетично-художню ідеологію: «у самій літературі *поєднуються* (виділено мною — Т. М.) риси, що визначають народницько-позитивістські уявлення, етнографічно та дидактично заокруглену стилістику..., і такі форми й структури європейського творчого мислення, як інтелектуалізовано індивідуальна і культурна рефлексія, міфологічні форми неофольклоризму і символізму, елементи психоаналізу»³.

¹ Шамрай А. Українська література. Стислий огляд / Аналіз Шамрай. — Х. — Рух. — 1928. — С. 7.

² Там само. — С. 111.

³ Там само. — С. 113.

⁴ Там само. — С. 113.

Історія української літератури : у 2-х томах. — К. : — Наукова думка. — 1987–1988. — С. 23.

Історія української літератури ХХ ст. — Кн. 1. / за ред. В. Г. Дон-чика. — К. : — Либідь. — 1993. — С. 9.

Грабович Г. До історії української літератури. Дослідження. Есе. Публіцистика / Григорій Грабович. — К. : — Критика. — 2003. — С. 10.

Основний видорозділ між старою і новою літературою А. Шамрай означає двома епохальними датами — 1914 та 1917 роки, однак до загальновідомої характеристики року 1914 як початку Першої світової війни він додає вельми важливий переломний момент у естетичній культурі. Мається на увазі здійснене у сторічний ювілей Шевченка «нахабне» заперечення М. Семенком старої літератури, аж до Олесь включно: «В тяжкій і напруженій атмосфері, що запанувала тоді скрізь, — аргументує дослідник, — ці демонстрації Семенка проти Олесь, Вороного й Чупринки не справили відповідного враження, і він замовк на якийсь час... Але ж скоро вибухла лютнева, а потім жовтнева революція, — й зразу виявилися наслідки тієї потайної підготовчої роботи, що провадилася літературною молоддю протягом цих глухих часів. Музи заговорили. І тут одразу стало ясно, що те літературне покоління, в центрі якого стояв Олесь, одійшло перед новими силами: нові літературні імена не гучними маніфестами, а практичною своєю роботою зуміли це довести»¹. До «нових» імен Шамрай відносить Семенка, Савченка, Загулу, Тичину, Йогансена, Слісаренка, Хвильового, Сосюру тощо, — уже зовсім нову генерацію письменників, творчість яких означила цілковито інший етап розвитку української літератури. Таким чином початок нового модерного етапу історії української літератури Шамрай відраховує саме від Семенка, а не від відомого виступу М. Вороного у 1903 році. Провокації нових, незвичних стильових пошуків він виводить не стільки від задекларованих на межі століть модерністичних візій, скільки на новому естетичному формалізмі, виділяючи три основні групи новаторів: футуристи, символісти та пролетарські поети.

¹ Шамрай А. Українська література. Стислий огляд. / Аналіз Шамрай — Х. — Рух. — 1928. — С. 147.

Можливо не так радикально, подібні думки висловлював і О. Дорошкевич, підкреслюючи велике значення футуристичної деструкції, яка остаточно заперечила «змертвілі форми класичного мистецтва»¹.

Прагненням поєднати соціальне і естетичне з цілком очевидною підпорядкованістю другого позначена і цікава ще палежно не оцінена сьогодні спроба історико-літературної версії, здійсненої В. Коряком². В найзагальніших своїх інтенціях вона не перечить жодній із розглянутих історико-літературних спроб 20-х років, хоча виділяє свої певні узори, позначені тим, що соціологічному, а точніше, марксистському, критерію оцінки історико-літературних явищ тут надається виключно особливої ваги. Згідно В. Коряку, який чи не вперше розділив усю історію української літератури на два періоди літератури — переджовтневої і радянської, — літературний процес 1900–10-х років розглядається в межах літератури буржуазної. Остаточне народження літератури радянської дослідник пов'язує лише з початком 20-х років, поділяючи сучасну йому якісно нову радянську літературу на два періоди: військового комунізму (1919–1921 р. — це є короткий, але бурхливий час) та нової економічної політики (після 1921 р.). Літературний процес 10-их років, на його думку, залишається перехідним у межах буржуазної літератури. «Найцінніша спадщина буржуазної літератури, — підкреслює В. Коряк, — від тих письменників, що були попередниками радянської літератури в межах буржуазної, що вже відбивали настрої і прагнення селянських злиднів та пролетаріату: Франко, Коцюбинський, Тесленко, Винниченко, Леся Українка, Стефаник»³.

¹ Дорошкевич О. Підручник історії української літератури / О. Дорошкевич — Х. — К. : — Книгоспілка. — 1929. — С. 272.

² Коряк В. Українська література. — Х. : — Держвидав України. — 1924. — 375 с.

³ Коряк В. Українська література / Володимир Коряк — Х. : — Держвидав України. — 1925. — С. 203.

Зважаючи на перехідний характер українського імпресіонізму та символізму, дослідник також прагне визначити знакову «фігуру розриву». Проте це і не Вороний, і не Семенко. На його думку, розвиток української буржуазної літератури завершує «Сонячна машина» В. Винниченка. Саме у цьому романі, підкреслює В. Коряк, свого «найвищого ступеня» досягає «процес відштовхування від російської літератури, європеїзації тематики й сюжету, навіть стилю і жанру»¹. За своєю інтелектуальною потугою, за пошуками шляхів соціального та технічного удосконалення людства, на думку літературознавця, «Сонячна машина» цілком заслуговує на визнання буржуазної Європи — присудження Нобелівської премії.

Підсумовуючи результати розвитку української наукової історико-літературної думки перших десятиліть ХХ ст., спробуємо виділити її основні риси:

- по-перше, це було прагнення відмежувати нове покоління, прихід якого співпав у часі зі знаменними історичними катаклізмами;

- по-друге, виділити основні змістові площини, пов'язані з соціокультурними змінами;

- по-третє, засвідчити новаторські деструкції форми;

- по-четверте, осмислити національну своєрідність української літератури як європейськи орієнтованої.

30-ті-50-ті роки ХХ ст., на жаль, для вивчення історії літературного процесу були найменш сприятливими. І хоча характер «літературних проробок» у 50-і роки був більш цивілізованим, аніж у 30-і, все ж у сумі своїй вони сприяли його фундаментальному викривленню та спрощенню. Літературний процес набув рис «партійно освяченої безликоності». Не дивно, що в 30-і не з'явилося жодного чільного історико-літературного дослідження. Натомість закладені в цей період критерії «чистки» залишалися чинними ще й упродовж 50-х років.

¹ Там само. — С. 201.

Найбільш примітним явищем вивчення історії української літератури 40-их роках став «Нарис історії української літератури», виданий 1945 за ред. С. Маслова та Є. Кириллової. І хоча він був підданий нищівній критиці за «невдале висвітлення стосунків із братнім російським народом», дещо ревізовані на догоду партійному керівництву основні його положення стали визначальними і при підготовці першого академічного 2-х томника «Історія української літератури» 1959-1961 за редакцією О. Білецького.

Враховуючи тотальні чистки і проробки літературного процесу, здійснені в 30-их роках, в опублікованій 1957 року розвідці О. Білецького «Літературознавство і критика за 40 років Радянської України» в сумі своїй усі літературознавчі питання 20-х років були оцінені явно прогностично: «Критика 20-х і початку 30-х років проголошувала цей період як «ренесанс» української літератури. В наші часи термін «ренесанс» охоче підхоплює емігрантська преса, вважаючи весь дальший рух української радянської літератури зниженням рівня 20-х років і занепадом. Фальшивість таких тверджень не вимагає доказів»¹. Тому й не дивно, що зі сльвів авторитетного радянського академіка саме в 50-і роки «Історія...» С. Єфремова стала кваліфікуватись як буржуазно-націоналістична, «Історія» О. Дорошкевича як методологічно хитання між формально-соціологічним «методом» та вульгарним соціологізмом, хибність періодизації, відрив від російського літературного процесу, «Нарис історії української літератури» В. Коряка надовго отримав ярлик «типової вульгарно-соціологічної праці»² тощо. Віднині в основу

¹ Білецький О. Завдання та перспективи розвитку української літератури / Білецький О. І. Зібрання праць : у 5 т. — Т. 3. — К. : Наукова думка, — 1955. — С. 73.

² Білецький О. Проблема периодизации литературного процесса / Білецький О. І. Зібрання праць : у 5 т. — Т. 3. — К. : Наукова думка, — 1955. — С. 57.

всіх історико-літературних оглядів покладалися постанови та рішення ЦК ВКП(б) і ЦК КП(б)У, що забезпечило, за словами О. Білецького, «кінєць іманентному розгляду»¹ літературних явищ.

Упродовж сорокових років помітно активізується літературознавча думка української діаспори. Тут варто відзначити видані у Празі історії української літератури М. Гнатишака (1941) та Д. Чижевського (1942) та в Мюнхені протягом 1947 року того ж таки Д. Чижевського та М. Глобенка-Оглоблінна. Серед них літературного процесу початку ХХ століття в оглядовому плані торкнувся лише М. Глобенко-Оглоблін, проте, незважаючи на незакінченість, найприкметнішою і найоригінальнішою в даному ряду видається «Історія» М. Гнатишака, концептуальне поле якої простягається у контексті подальших історико-культурних студій Д. Чижевського. Саме М. Гнатишак вперше запропонував якісно нові критерії систематизації історико-літературних явищ.

Не заперечуючи соціальні виміри літературної творчості, М. Гнатишак уперше після О. Потебні та І. Франка основну увагу звертає на літературу як мистецтво слова, саме його покладаючи у центр своїх досліджень. Теоретичне і методологічне підґрунтя свого дослідження він означає трьома основними засадами: 1) структуральним зв'язком літературного твору зі словом; 2) літературним формалізмом, що дає підстави для домінування стилєвих критеріїв та елементів форми; 3) ідейно-стичним естетизмом, що наряду з першими двома посилює змістову вартість літературного твору, орієнтованого на національні цінності². Такі засади дали підстави вчешому вперше цілком обґрунтовано заперечити

традиційно вироблену попередниками періодизацію літературного процесу за історико-політичними чи економічними принципами, активізуючи більш природний для літератури як мистецтва слова принцип стилєвої своєрідності. За сталєвими ознаками всю історію літературного процесу в Україні М. Гнатишак розділяє на десять основних періодів, серед яких останнім чинним визнає модерну¹. Дещо пізніше розбудована за таким же принципом «Історія української літератури» дійсного члена «Вільної української академії наук у США» Д. Чижевського викликала серйозні обурення чільних представників українського літературознавства. Так, зокрема, академік О. Білецький писав: «Багато говорять Чижевський про ритміку, про стилістику творів; добре вчився він у німецьких буржуазних літературознавців, особливою пристрасстю смакує він так званий український «барок» (барокко) в літературі ХVІІ–ХVІІІ століть і все, що не має відношення до «політики» і до класової боротьби. А проте, чи розуміє Чижевський, яку участь він сам бере в цій боротьбі, ... і яку користь дають його праці не емігрантським націоналістичним колам у США, а трудовому українському народові².

У цих словах зосереджена квінтесенція розуміння історико-літературних явищ радянськими літературознавцями: головні її засади розгорталися у виключно позамистецькій площині.

Орієнтована виключно на викопання суспільних завдань літературна історія цілком органічно знову вбирає в себе ті головні народницькі естетичні настанови, від яких усіляко відмежовувалась майже 40 років: від 90-х років ХІХ аж по

¹ Там само. – С. 65.

² Гнатишак М. Історія української літератури / Микола Гнатишак. – Прага. : – Вид-во Юрія Терещенка. – 1941. – Кн. 1. – С. 19.

Там само. – С. 24.

Білецький О. Завдання та перспективи розвитку української літератури / Білецький О. І. Зібрання праць : у 5 т. – Т. 3. – К. : – Наукова думка. – 1955. – С. 75.

30-і ХХ століття. Така ж ситуація простежувалась і в 60-і роки і в подальшому (навіть зважаючи на цілу низку талановитих літературознавчих досліджень, які з'явилися упродовж 60–80-их) аж до 90-х років. Так цілком прикметно, що 5-ий і 6-ий томи 8-томного академічного видання історії української літератури, які вийшли упродовж 1968–1970 р.р. і були присвячені дослідженню літературного процесу початку ХХ ст. виділяють два основних періоди — «Література початку ХХ ст.» — т. 5 та «Література періоду боротьби за утвердження соціалізму 1917–1932 роки». Як бачимо, межовим тут виділився саме 1917 рік як рік революції. Залишаючись у межах народницької методології, автори цієї академічної історії все ж прагнуть дещо реабілітувати засуджених на небуття 30-ми роками письменників. Так, скажімо, до канону знову повернулися молодомузівці, вилучені з літературного процесу після 17 року. Щоправда, ці цілком упередженими ярликами. У досить стриманій щодо естетичної цінності літературного доробку П. Карманського статті вказувалося, що в роки Великої Жовтневої соціалістичної революції поет «потрапляє в тенета політичного інтриг одного з найактивніших організаторів націоналістичної контрреволюції — митрополита графа А. Шептицького, стає урядовим чиновником ЗУНР і як її ємісар їде у 1918 р. до Бразилії. Багато років Карманський блукав націоналістичним бездоріжжям, будучи іграшкою в руках політичних спекулянтів»¹.

Стаття про творчість Б. Лепкого також закінчувалась подібним пасажом: «Завершенням еволюції Лепкого до повноцінного націоналізму стала його трилогія «Мазепа» 1926 року. Поява цього твору була чи не найяскравішим свідченням того, що Лепкий як художник вмер для української літератури»².

¹ Історія української літератури : у 8 томах. — Т. 5–6. — К. : — Наукова думка. — 1968–1970. — С. 430.

² Там само. — С. 443.

Боротьба з занепадницькими течіями за утвердження реалістичної поетики ставала визначальною в оцінці літературного процесу і упродовж наступних десятиліть. Трансформований у метод соціалістичного реалізму, реалістичний метод з його основними засадами партійності, народності та інтернаціоналізму визначався як єдиноможливий і вичерпний у своєму досконалому всебічному відображенні дійсності. Будучи органічним спадкоємцем критичного реалізму ХІХ ст., він лише оновлюється, ускладнюється, «включаючи ряд різних течій чи типів, форм реалізму»¹.

Подібні думки визначають і основні концепції 2-х томного академічного видання «Історії української літератури» 1987 року. Показовою є уже сама назва розділу з історії української літератури кін. ХІХ–поч. ХХ ст., який увійшов до першого тому: «Ідейно-естетичні засади літературної критики і журналістики. Оновлення реалізму»². Авторка статті Н. П. Калениченко продовжила думки, висловлені нею у відомих дослідженнях «Українська проза початку ХХ століття (1964) та. «Українська література кінця ХІХ–початку ХХ ст. Напрями, течії» (1983). Весь пафос цих думок в основному також зводився до ідеї «багатопланового реалізму» як основоположного для української літератури кінця ХІХ–початку ХХ ст. методу. Лише реалізм, на її думку, давав «глибше і правдивіше відображення життя, ніж будь-які інші художні методи»³. І усі зміни у літературному процесі межі століть дослідниця пов'язує лише з реалізмом: «Новітнє мистецтво, констатує вона, — вже не могло відмовитись від надбань

¹ Історія української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. / за ред. Н. П. Хропка. — К. : — Вища школа. — 1991. — С. 33.

² Історія української літератури : у 2-х томах. — К. : — Наукова думка. — 1987–1988. — С. 480–491.

³ Там само. — С. 245.

реалізму, якщо тільки хотіло правдиво відтворити дійсність, тому-то й термін «реалізм» увійшов складовою частиною в дійсно прогресивні напрями кінця ХІХ-початку ХХ ст., і, насамперед, у соціалістичний реалізм...¹.

Авторка активно заперечує усі історико-літературні пошуки 20-х років, кваліфікуючи їх як відверто «націоналістичні». І твердження авторів історій української літератури та культури про «кризу» реалізму на початку ХХ ст., які нібито змінився модернізмом, вважає дуже далекими від науки². Таким чином усі досягнення і зміни літератури, які ще з 90-х років ХІХ ст. та у 20-х роках ХХ ст. пов'язувались лише з модернізмом, Н. Л. Калениченко схильна розглядати у площині багатограних проявів різних напрямів і течій єдиного методу реалізму.

Оглядаючи прозу початку ХХ ст. у другому томі цього ж видання, М.Насенко, що, правда, зазначав «несабняку складність»³, в умовах якої розгорталося народження нової літератури: процес утруднювався ворожою діяльністю буржуазних націоналістів і повною активізацією в роки громадянської війни письменників різних заєпадницьких, модерністських, спрямувань⁴. Тут дослідник схильний визнати модернізм як, позначене неоднорідністю, міжнародне явище, яке, на його думку, кращі, талановитіші письменники згодом переросли.

Важливо констатувати, що основна відмінність між реалістичною та модерністичною літературами у цих «Історіях...» полягала у першу чергу не стільки у пошуках і відхи-

хдженнях відмінностей у сфері естетичній, скільки знову ж таки у сфері соціальній: пошуках соціально-активної особистості. Саме відсутність такої особистості ставала найчастіше головним чинником у розрізненні реалістичної та модерністичної літератур, у несприйнятті модерністичних трактувань дійсності. Стосовно ж художніх форм, то вони не розрізнялися як глибоко відмінні і кращі знахідки модерністичної літератури, розцінювались як повторські форми оновленого реалізму на кшталт «імпресіоністичний реалізм», «психологічний реалізм» тощо. Як зазначено у т.5 (1967), термін «модернізм» інколи сприймався як «синонім психологічного реалізму»¹.

Якщо в цілому порівняти загальну ідеологічну та естетичну настанови двох двотомних історій української літератури 1955–59 та 1987–88 років, то стає цілком очевидним, що різниця між ними (а це все ж таки більше ніж тридцятилітня відстань) аж ніяк не прочитується як різюча. І ця прикмета чи не найбільш характерна для означення того прощеного консервативного погляду на літературу, якого досягла радянська партійна ідеологія упродовж своїх багатолітніх прискіпливих ревізувань.

У написаному Л. Новиченком вступному підрозділі до Історії 1988 року «Основні риси радянської літератури» домінують ті ж, що і в 1959 році, гасла: комуністична партійність, народність, інтернаціоналізм, метод націоналістичного реалізму. На перший погляд, основна відмінність представлених історичних версій однієї від одної полягає лише у змісті пафосності. Так, в Історії 1959 року головним залишається пафос оскарження української буржуазно-націоналістичної літератури і декаденщини. Як харак-

¹ Там само. – С. 245.

² Там само. – С. 245.

³ Там само. – С. 53.

⁴ Там само. – С. 53.

Історія української літератури : у 8-и томах. – Т. 5–6. – К. : – Національна думка. – 1968–1970. – С. 29.

терні, можна привести рядки типу «зрадники Батьківщини — Грушевський, Скоропадський, Петлюра, Винниченко — не мали підтримки в українському народі», як «буржуазні націоналісти» вони прагнули ліквідувати Радянську владу, «спровокувати братовбивчу війну між українськими і російськими трудящими і встановити владу української націоналістичної буржуазії»¹. Разом із тим посилюється і пафос нахненної боротьби за гуманістичні ідеали соціалізму. В історії ж 1988 року пафосна риторика явно приглушується, хоча оптимістичні життєствердні риси літератури як могутнього інституту державної ідеології досить очевидні. Ця відмінність відчувається і у змісті заголовків, так останній розділ тому «Дожовтнева література» в обох виданнях, відповідно, такий:

1959	1988
Література доби імперіалізму і початку	Література кінця
	XIX-поч.XX ст.
пролетарської революції (кін. XIX-поч.XX ст.).	

(прикметно, що у виданні 1988 року позалітературна частина дефініції знята, можливо, знову ж таки, тому, що відповідна риторика уже відчувалась застарілою).

Заголовки вступних статей до 2-го тому «Радянська література» відповідно звучать так:

1959	1988
Розділ 1. «Основні риси	«Радянська література — новий
радянської літератури»	стап літератури» у розвитку
	вітчизняної і світової літера-
	тури»
Розділ 2. «Література пе-	«Література періоду станов-
ріоду Жовтневої Револю-	лення й утвердження соціалі-
ції та громадянської війни	зму в СРСР (1917-1940)
1917-1920 років»	

¹ Історія української літератури: у 2-х томах / за ред. О. Білецького. — Т. 1-2. — К. : — Вид-во АН УРСР. — 1959-1961. — С.47.

Ціком очевидно, що деякі різниці в дефініціях суті не змінили, інша справа, що тридцятилітня відстань між ними дещо послабила ідеологічну версію першої і актуалізувала механізми виписування у світовий контекст (явище інтернаціоналізації) та потреби більш масштабних узагальнень. Поруч із академічними версіями історії українського літературного процесу впродовж 80-90-і років активізуються і процеси підготовки університетських підручників, серед яких виділяються, насамперед, підручники, написані авторами Київського національного університету ім. Т. Шевченка та КНПУ ім.М. Драгоманова. Деякі слабкі спроби певної ревізії поглядів на літературний процес початку XX ст. помітилися в «Історії української літератури кінця XIX-початку XX ст.», виданої Київським державним університетом ім. Т. Шевченка¹. Тут дещо розширене коло письменників демократичного табору, в літературу перших десятиліть XX ст. введено письменників-робітників, які публікувалися частково у виданому 1914 року в Петербурзі з передмовою О. Горького «Сборнике пролетарских писателей», частково окремо (Т. Романченко, А. Бобенко тощо). Такий контекст був покликаний лише посилити атмосферу випробувань пролетарського мистецтва в умовах «кризи буржуазного світогляду, культури, моралі в епоху імперіалізму», коли «з'явилися революційські течії, з якими письменники-реалісти вели непримиренну боротьбу»². І все ж у цьому підручнику відчувається деяке прагнення якщо не реабілітувати модерністів, то бодай означити можливість іншого прочитання їх творчості. Особливо це відчутно в оцінці Франкової критики композиторів, яка уже явно, на відміну від більш ранніх оцінок, не постає однозначною. У Франковій рецепції авторів шуажають певну упередженість, яка згодом і дала не-

¹ Історія української літератури кінця XIX – початку XX ст. / за ред. П. Жук та В. Лесина. — К. : — Вища школа. — 1989. — 439 с.

² Там само. — С. 17.

бажані наслідки: «Програмні засади «Молодої музи» піддані щільній критиці І. Франко у статтях «Маніфест «Молодої Музи» і «Привезено зілля з трьох гір на весілля» (1907), що великою мірою вплинуло на оцінку всієї поезії «молодомузівців» радянськими літературознавцями»¹. Поруч із тим, як цілком позитивний, автори відзначають процес демократизації літератури, який уже з кінця 80-х років ХХ століття дозволив «обнародовати десятки забутих імен письменників дожиттєвої і радянської доби; реабілітувати безпідставно осуджених; змінити в оцінках спадщини окремих письменників акценти...»².

Видана за ред. П. П. Хропка «Історія української літератури кінця ХІХ–початку ХХ ст.» 1991 року, підготовлена до друку ще в радянську епоху, також, як основні, використовувала засади закладеної у передреволюційну епоху революційно-демократичної критики, яка «жанрове збагачення, невтомні пошуки в напрямі оновлення арсеналу художньо-стильових прийомів і засобів» пов'язувала лише з «дальшим розвитком і вдосконаленням реалістичного методу»³, який «продовжував залишатися головним, провідним напрямом розвитку української літератури»⁴. Відзначаючи розмежування в естетичній сфері початку ХХ ст. та пов'язуючи їх із суспільно-історичними тенденціями, автори підручника виділили три основні концепції літературного розвитку — революційно-аналітичну, протиставлену їй — особливо у сфері пошуку соціально-активної особистості — модерністську, та ліберально-буржуазну, яка між першою, революцій-

ною, та другою, зневірено-пасивістичною, зайняла середню революційну ланку, орієнтуючись на гуманістично-просвітницькі теорії¹. Однією з останніх спроб написання історії української літератури став 2-х томний підручник «Історія української літератури. Кінець ХІХ–початок ХХ ст.», за ред. О. Гнідан². Тут уже разюче простежуються цілковито інші акценти, особливо, якщо порівняти один із вступних розділів, написаний О. Єременко «Напрями і течії в українській літературі кінця ХІХ–початку ХХ ст.» із тим, що, відповідно, під подібним заголовком свого часу писала Н. Л. Каленіченко. «Досить довго вважалось, — пише О. Єременко, — що провідним методом на той час був критичний реалізм і течіями, виокремленими залежно від тематичної і художньої своєрідності творів, зокрема, етнографічно-побутова, соціально-психологічна з яскраво виявленими нахилами до імпресіоністичного стилю. Тож реалізм В. Стафаника, М. Коцюбинського, багатьох інших представників красного письменства, нібито є тим самим реалізмом, але позначений деякими відмінностями»³. Утверджуючи модернізм як провідне філософсько-естетичне явище, яке на межі століть охопило всю Західну Європу, авторка наголошує на суголовності екзистенціалістських світоглядів ряду українських письменників з ідеями Шопенгауера, Ніцше, Кафки тощо⁴. Інша річ, такі твердження стали результатом своєрідного методологічного перевороту, який стався в українському літературознавстві 90-х років ХХ ст., зокрема, з приходом

¹ Там само. — С. 19.

² Там само. — С. 19.

³ Історія української літератури кінця ХІХ — початку ХХ ст. / за ред. П. П. Хропка. — К. : — Вища школа. — 1991. — С. 28.

⁴ Там само. — С. 33.

Там само. — С. 30.

Історія української літератури. Кінець ХІХ — початок ХХ ст. : у 2 т. — К. 1 / за ред. О. Гнідан. — К. : — Либідь. — 2005. — 624 с.

Там само. — С. 73.

Там само. — С. 71.

нового покоління дослідників (В. Агєєва, Г. Грабович, Т. Гундорова, О. Забужко, М. Кодак, Ю. Кузнєцов, С. Павличко, В. Панченко, Я. Поліщук, Л. Скупейко, Н. Шумило тощо). Прикметно, що автори 2-томного підручника, як переломний, також виділяють 1914 рік. Таким чином на межі століть вони позначають два періоди — 1890–1913 та 1914–1920 років (15, 6–47). Тут, очевидно, є резон — і політичний, і естетичний, як ми вже констатували, і чисто людський, адже на цей час уже була вичерпаною життєва і творча сила усіх чільних українських класиків. Пишучи розділ про розвиток української поезії початку ХХ ст., В. Погребенник, як і свого часу С.Сфремов, не випадково знову вводить подєсятирічну періодизацію: адже на межі століть ще працюють народжені і в шістдесятих, і в сімдесятих, і у вісімдесятих — це вже «плеяда наймолодших». Оглянувши усі написані упродовж ХХ століття історико-літературні версії літературного процесу початку ХХ ст., специфіку їх упорядкування в цілому можна розрізнити за двома напрямками:

1. Соціально-історичний — тут вирізняються роки революцій — 1905, — коли в межах царської імперії легалізується українська преса, 1917 — рік Жовтневої соціалістичної революції, та початок Першої Світової війни — 1914. Так в «Історії української літератури кінця ХІХ — початку ХХ ст» за ред. П. П. Хропка, зокрема, вказується, що саме «революційна дійсність 1905–1907 років, а пізніше століпінська реакції різко розмежували демократичні й консервативно-реакційні суспільні сили. Це розмежування виявилось також у виникненні нових періодичних видань»¹ [12, 26]. Як прикметне явище називається київський журнал «Українська хата» (1910–1914), що згодом став осередком українського літературного модернізму.

¹ Історія української літератури кінця ХІХ — початку ХХ ст. / за ред. П. П. Хропка. — К. : — Вища школа. — 1991. — С. 26.

2. Естетичний — він позначає відлік нової естетичної епохи модернізму. Одні дослідники чітко датують її, пов'язуючи з проголошеною М. Вороним естетичною програмою 1903 року, інші — з виступом М. Семенка 1914 чи П. Винниченка. Враховуючи всі думки, і те, що в обох випадках фігурує спільна дата 1914 року, очевидно неспітально буде вважати, що, як у соціально-історичній так і в естетичній площині, основним видорозділом можна вважати рік 1914, тим більш, що у календарному полі цього року (від 1910 до 1917) в літературі знову заявило про себе нове покоління. Отож саме перше двадцятиріччя ХХ ст. і стало тим основним періодом, у межах якого відбувся остаточний перехід української літератури у нову естетичну якість. Відтак протягом перших двох десятиліть ХХ століття як результат складних іманентних соціокультурних процесів відбувається кардинальна зміна літературної свідомості, а, з другого боку, внаслідок обставин об'єктивних, відбувається остаточна зміна літературних поколінь.

2.2. САМОУСВІДОМЛЕННЯ МОДЕРНИХ ХУДОЖНІХ ЯВИЩ (внутрішньолітературний діалог)

На кінець XIX – поч. XX ст., етап становлення естетичної епохи, в українській літературі у стані функціонування (за домінантними ознаками) перебували два типи літературно-художньої свідомості: продовжував існувати реалістичний, що ґрунтувався на філософії позитивізму, та новітній, модерністський, зумовлений «філософією життя». Для точності характеристик слід зазначити, що традиційний реалізм також зазнавав трансформаційних змін. Опозиційний новітній тип художньої свідомості формувався на основі неоромантизму як великого гетерогенного стилю доби, що в літературі виізнявся за індивідуальністю право на суб'єктивний світ, а відтак, передбачав розвиток різних стильових тенденцій, як пізнього романтизму, котрий переходив у декаданс, так і неоромантизму, неореалізму, неонатуралізму, імпресіонізму, символізму, експресіонізму, неоготики та необароко. Навіть більше — дифузію названих стильових тенденцій, якщо така відбувалася, — не лише згідно з внутрішніми закономірностями національного літературного розвитку, але й під впливом зовнішніх інонаціональних джерел. Окрім стильового синтезу, новітнє художнє мислення позначалося естетизмом, міфологізмом, філософічністю, архетипністю, інтуїтивізмом, поглибленим психологізмом. Саме у таких ознаках визрівало явище раннього модернізму в Україні, яке мало адекватний і безпосередній зв'язок з культурою епохи Модерну. І додамо в період національного відродження.

Функціонування різних творчих інтенцій закономірно. Адже кожен новий етап розвитку художнього письма є продовженням попереднього й опозицією до нього. Але діалог

«старого» і «нового» на поч. XX ст. розгортався навколо низначальної та сталої для української літератури проблеми «естичне — естетичне» і мав особливе значення, бо взяв на себе функцію формування новітньої естетики, сприяв становленню концепції національного літературного розвитку в період вибору подальшого мистецького шляху.

Діалогічну розмову про новітню літературу розпочав М. Вороний 1901 р. листом-зверненням до потенційних авторів альманаху «З-над хмар і з долин» (Одеса, 1903), в якому наспівав сподіванку на твори «хоч з маленькою ціхою оригінальності, з незалежною свободною ідеєю, з сучасним змістом; бажалося б творів, — продовжував він, — де б було хоч трошки філософії, де б хоч клаптик яснів того блакитного неба, що від віків манить нас своєю несеяжною красою, своєю незгубною таємничістю... На естетичний бік творів має бути звернена найбільша увага»¹. Як альтернативне звернення упорядника було надіслане до альманаху та вміщене оповідання І. Нечуя-Левицького «Роковий український ярмарок (Лист до однієї пані)» — яскраву колоритну картинку. Цей факт можна пояснити пошаною до старішини української літератури, але не тільки. Зважаючи на соціальний статус селянина, хіба для простого народу ярмарок не був святом серед важких трудових буднів, не був «клаптиком блакитного неба»? У цьому випадку за єдиних національних італів проблема естетики стикається з вічно існуючою, а на початку XX ст. особливо загостреною, проблемою диференціації художніх смаків. Така літературна ситуація логічно вистає і у зв'язку з програмним листом упорядників альманаху «З потоку життя» (Херсон, 1905). М. Коцюбинський та М. Чернявський пропонували авторам «вийти поза тісні межі до сьогочасного літературного напрямку», звернутися

¹ Вороний М. «Український альманах» / Микола Вороний. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. — К., 1996. — С. 472.

безпосередньо до «живих джерел життя», особливо «життя нашої інтелігенції», привернути увагу до «тем філософічних, соціальних, історичних». Крім усього, упорядники сподівалися на оновлення «способів оброблювання сюжетів» з урахуванням досвіду нової європейської літератури. До цього альманаху цензура не «пустила» національно заангажований твір Лесі Українки «Одне слово», що мав первісну назву «Чужий» та оповідання М. Левицького «Пенсія». До речі, М. Вороний також був невдоволений своїм альманахом «З-над хмар і з долин» і знов-таки через цензуру, яка вилучила спогади Д. Мордовця про М. Драгоманова та фантазію І. Липи «Зелена сукня». Але, попри це, суттєвого оновлення не відбулося. З огляду на полеміку показово, що в альманасі М. Коцюбинського та М. Чернявського від співробітництва спершу категорично відмовився Панас Мирний, зрозумівши, що упорядники ігнорують селянську тематику та реалізм. Автор «Повії» вважав, що реалізм, котрий існував в українській літературі за незмінної наявності романтизму, далеко не вичерпав себе, як і тема села з усіма його проблемами. На його переконання, «кожна література, якщо вона хоче бути не мертвою, а живою, зможе подати тільки те, що дає само життя... Чи варто нам... тягти досі нашу живу літературу на дибі високих матерій і робити її не оригінальною творчою, а тільки описательною...?»¹. Внаслідок компромісу в альманасі «З потоку життя» були надруковані перекази Панаса Мирного з Г. Гейне («Коли я побачу тебе між другими...», «В душі моїй сльози, а в серденьку туга...», «Як зоря вечірня за місяцем ясним...», «Чи ти сердишся, серце на мене...», «Чого ти тікаєш від мене...»).

Якщо альманах «З-над хмар і з долин», а особливо звернення М. Вороного, привернули увагу літературної громадськості модерністськими запіканнями, то статті по-

етивіста С. Єфремова «В пошуках нової краси» (1902) і «На мертвій точці» (1904), що друкувалися на сторінках «Киевской старины», — нерозумінням творчості молодих, зокрема, О. Кобилянської, Н. Кобринської, В. Стефаника, М. Яцкова, Г. Хоткевича, А. Крушельницького, О. Авдиковича. Критика насторожувала індиферентність до завдань суспільно-політичного характеру і, як йому здавалося, надмірна цікавленість формою. І. Нечуй-Левицький як мораліст теж не сприймав Г. Хоткевича та В. Винниченка («Українська декадентщина», 1911). Швидше за все тими самими причинами можна пояснити наявність в українському літературному процесі кінця XIX — поч. XX ст. пародій на збірний «образ» «чужинецького» модернізму, точніше декадансу («Без пуття» І. Нечуя-Левицького, «Самовбивець» В. Леонтовича, «Люб мамута», «Русалкова вода, або поезія...» О. Маковця).

С. Єфремов, вихований українською літературою XIX ст., з огляду на політичне становище України відводив національній літературі «універсальну» роль із «громадським втручанням» на чолі, бо ж вона, на його думку, «повинна розкривати творчі основи духу народного на цілу його широчину і глибочину, служити показником, куди й чого простус дана порода людська, як вона на завдання людини виступає й як визначає свої стосунки до життя у всіх його сферах»¹. «Обрахування» та характеристика явищ літературного процесу велися, як бачимо, за культурологічним значенням мистецьких явищ. А за такої постановки питання естетичних принципів оцінювання художньої літератури зупинилося замало. Обмежуватися лише ними, як вважав Єфремов, означало б «зводити велике й серйозне з'явище до

¹ Мирний Панас. Листи до М. Коцюбинського : у 7 т. / Панас Мирний — К., Ніжин, 1971. — Т. 7. — С. 356–357.

Єфремов С. Історія українського письменства (фотопередрук зі збірки Олексія Горбача) / Сергій Єфремов. — Мюнхен, 1995. — С. 14.

мизерних наслідків»¹. «Обставини» і «характер» — ось ті основні, апробовані критиком на матеріалі художніх творів XIX ст., літературознавчі категорії, якими він оперував найактивніше, роблячи виходи до біографічної та психологічної методологічних шкіл.

І хоча до третього тому антології «Вік» (1902), окрім традиціоналістів, С. Єфремов як упорядник включив твори новітніх художників слова — А. Кримського, М. Коцюбинського, В. Стефаника, М. Черемшини, але звернення М. Вороного 1901 р. до письменників не сприйняв: «Модне-то воно, модне, — писав критик у статті «В пошуках нової краси», — та все ж якось ніби незручно: демократична, «мужицька» в кращому значенні цього слова література і раптом — символізм, декадентство... Ні, вже Бог з ним, з цим новим напрямом, хай оминє нас чаша сія!»².

Така позиція С. Єфремова пояснює причину його полеміки і з І. Степеном, який мав неосторожність у зв'язку з появою третього тому антології «Вік» надрукувати в московському «Научном обозренні» (1902, № 2) матеріал «Новітня українська поезія». Будучи прихильником теорії наслідування, І. Степешко дав загальний огляд української поезії (від давніших часів) тих письменників, хто найбільше завдяки переспівам та перекладам (порівняно з попередниками) стимулював розвиток національного літературного процесу. Це були, на його думку, передусім І. Котляревський, П. Гулак-Артемовський, І. Франко, М. Старицький, В. Самійленко, Л. Старицька-Черняхівська та наймолодші, що посилювали суб'єктивно-індивідуальне начало своєї лірики. На цю статтю позитивно відгукнувся І. Липа, а найбухливіше — сам

С. Єфремов. Останнього непокоїв ряд названих імен, що йшов у розріз із літературним канонем, який він обстоював.

Беручи участь у дискусії з приводу статті С. Єфремова «В пошуках нової краси», І. Франко у статті «Принципи і безпринципність» (1903) доводив, що одне з головних завдань нової літератури, — показати, «як факти громадського життя відбиваються в душі й свідомості одиниці, і, навпаки, як в душі тої одиниці зароджуються й виростають нові події соціальної категорії»³. Тут маємо прямий перегук із думкою автора статті «Старе й нове в сучасній українській літературі» (1904) про стан душі персонажа як визначальний об'єкт зображення, точніше — поглиблення психологізму.

Друге питання — це ототожнення символізму з «декадентством». С. Єфремов, як писав І. Франко, «мішає декадентизм (хоробливий стан суспільності, а далі й штуки) з символізмом, напрямком чи зв'язком ідей, що почасти належить до невідлучних прикмет штуки від самого початку її існування», а цим самим «закреслює для артистичної творчості далеко ширші межі, ніж би се виходило з його соціальних принципів»⁴. Цю думку І. Франка поділяла Леся Українка. Вона наголошувала на тому, що символізм і декадентство — це не одне і те саме, просто «символізм і декадентство де і чому случайно зійшлися». Поширюючи це міркування, Леся Українка зазначала, що в «чистому виді символізм — неможливість, і на ньому ні один не божевільний поет-символіст не втримався»⁵. Сьогодні вже цілком очевидно, що С. Єфремов несправомірно поширив сутність декадансу,

¹ Там само. — С. 17.

² Єфремов С. В поисках новой красоты / Сергей Ефремов // Киевская старина. — 1902. — ч. 10. — С. 114.

³ Франко І. Принципи і безпринципність // Франко І. Зібр. тв. у 12-ти томах — С. 364.

⁴ Там само. — С. 361–362.

⁵ Українка Леся. Лист до Олени Пчілки від 27 січня 1903 / Українка Леся. Твори : в 12-ти томах — Т. 12. — К., 1979. — С. 32.

на його думку, як занепадницького мистецтва на явище модернізму в цілому.

Пояснення В. Щурата у зв'язку із власною оцінкою Франкового «Зів'ялого листа» (мовляв, мав на увазі «декадентизм» в позитивному значенні) має той самий термінологічний характер.

Апологетируючи вихідні позиції натуралізму, стаття С. Єфремова «В пошуках нової краси», по суті, була спрямована проти неоромантизму в розумінні Лесі Українки, де діаметрально протилежно натуралізму розв'язувалася, зокрема, проблема «середовища і герой». Не випадково критик допустився випадку проти письменниці за те, що вона у статті «Малоруські письменники на Буковині» у зв'язку з О. Кобилянською вітала появу нового напрямку, ознаменованого особистістю, яка протестує проти середовища і незмінно поривається *ins Blaue*.

Г. Хоткевич, захищаючи передусім О. Кобилянську, написав у відповідь С. Єфремову «Листа в редакцію (З приводу «Нотаток читача»)», сподіваючись надрукувати його на сторінках «Киевской старины». Але цей матеріал там не був надрукований, як і в «Літературно-науковому віснику» (напевне, через войовничий тон), де і зберігався в архіві до 80-х років минулого століття.

«Лист в редакцію...» Г. Хоткевича цікавий передусім розумінням явища символізму та його значення для розвитку української літератури. Автор відзначав заслугу символістів (не розмежовуючи їх із неоромантиками, імпресіоністами та експресіоністами) у тому, що вони «хотят использовать все стороны, все тайны слова; они хотят раскрыть неизведанные существующие сокровища красоты и создать целое искусство из этих намеков на символы, которые употреблялись всеми писателями». Критик переконаний, що життя, сповнене таємниць лише завіса, за якою приховуються невідомі

нам, але вже існуючі на чуттєвому рівні сили, і погоджування з М. Метерлінком, який вважав, що людина володіє невичерпним «Я». «Каждый маленький наш шаг, — продовжував Г. Хоткевич, — каждое слово кроет за собой тысячи первопричин и также тысячи последствий; жизнь нашего духа необъятна и столь же необъятно количество факторов, влияющих на эту жизнь... Символизм в литературе именно и есть то направление, которое хочет исследовать надстройки ощущения над выражениями их путем слова и чувств; символисты хотят наблюдать самое движение ощущения, его тонкие, неуловимые черты, в которых, быть может, и заключается вся суть ощущения»¹. Вочевидь, цьому листові відповідала роль естетичного маніфесту, який мало взяти на обмірсовані молоді покоління письменників поч. ХХ ст.

За критику молодих С. Єфремов став, умовно кажучи, пірваном, що безумовно позначилося на негативній оцінці його «Історії українського письменства» (1911) модерністами. М.Свищан навіть звинуватив С. Єфремова у відсутності смілки і дав йому прізвисько «лицар темної ночі».

26 листопада 1908 р. Ф. Матушевський, критик газети «Рада», виступив в Українському київському клубі з рефератом «Модернізм в українській літературі». Приєднуючись до позиції С. Єфремова, він заявив, що модерністи (а називав О. Кобилянську, М. Яцкова, Г. Хоткевича, галицьку «Молоду музику», Х. Алчевську, М. Жука) за умови, що реалізм в українській літературі вмер, завдають лише шкоди. Насправді те, що доповідач вважав смертю реалізму, було оновленням, зокрема в прозі, не в останню чергу завдяки перенесенню фокусу нарації з автора на персонажа. Свої думки Ф. Матушевський аргументував на підставі «аналізу» збірки опові-

Цит за: Шумило Н. Гнат Хоткевич проти Сергія Єфремова (До невідомої полеміки / Наталя Шумило // Радянське літературознавство. — 1988. — № 10. — С. 45.

відань М. Яцкова «Казка про перстень» та передмови до поезій С. Твердохліба із збірки «В свічаді плеса». На захист молодих виступив О. Коваленко, редактор та упорядник поетичної антології «Українська муза» (1908), хоча його аргументи враження на загаль не справили. Описав цей факт літературного життя М. Бутенко у статті «Листи з Києва. Поход Матушевського на «модерністів», що друкувалася на сторінках журналу «Будучність» за 1909 р. (річ. I, ч. № 3, с. 43-46). Нерозуміння молодих він пояснював метою Ф. Матушевського ототожнювати модернізм, символізм, декаданс та містицизм. Хоча, модернізм, як він вважав, з'явився як реакція на традиційний реалізм та натуралізм, а декаданс — внаслідок зневіри в сили розуму, віри, любові, суспільно-політичних ідеалів. Уточнюючи цю інтуїтивно-спонтанну думку М. Бутенка з точки зору сучасної науки, слід, йдучи за Д. Наливайком, звернути увагу, що в основі декадансу як складової раннього модернізму лежить романтичний світогляд, але «перекинутий» догори дном, і загалом він є ніби зворотною тіньовою стороною, негативом романтизму¹. У стильовому відношенні він міг існувати у поєднанні, як і неореалізм, неонатуралізм, імпресіонізм, так і символізм.

Українофіли, що гуртувалися в основному навколо журналу «Киевская старина» та газети «Рада», не лише заперечували форму творів молодих з експериментуванням включено, а взагалі вважали модерністів «ворогами України». Для такого висновку доходить М. Сріблянський внаслідок аналізу сатиричної статті «Міліон геніїв», друкованої у «Раді» за 1910 р. (№ 218). У відповідь модерністський журнал «Українська хата» обстоював індивідуалізм в житті та літературі

як явище «культуральне». Саме воно мало «виготовити кадри нової інтелігенції, що покладе печать духа визволення на нашу творчість», як твердив М. Євшан у статті «Боротьба генерацій і українська література», з народу зробити націю. «Ми не жалкуємо за «традиціями», «стрічками», — писав М. Сріблянський, — вони нас кували в кайдани!»¹. У полемічному запалі М. Сріблянський пізніше навіть означить проблемі старовини для українського модернізму як «порожнє місце», — через «безпринципність, глухість і терпеливість нас», «безтямність колишніх проводирів», панування «мисленства лаврських ченців»². Сучасний дослідник С. Бабич, ґрунтовно дослідивши це питання, з'ясує причину категоричності декларативної заяви критика. Не дотримуючись історичного мислення, а виходячи із засадничих національно-історичних настанов модерністів, «хатини» персоніфікували історичну культурну спадщину з метою віднайти в ній джерело індивідуально творчих спонук. Саме тому критеріями оцінки старовини у них постали, як підсумовував С. Бабич, 1/ відкритість минулих поколінь до національного самовиреслення, 2/ здатність «предків» до вольових, індивідуально-естетичних устремлінь, 3/ готовність до естетичного мислення та опанування своїх пізнавальних рефлексій у найвищих виразах краси та мистецтва»³. Виняток було зроблено лише для І. Словороди, образ якого в інтерпретації А. Товкачевського, втілював «хатянам» і символізм зокрема.

Сріблянський М. На сучасні теми / Микита Сріблянський // Українська хата. — 1911. — № 2. — С. 185.

Сріблянський Микита (Шаповал). Порожнє місце / Микита Сріблянський // Українська хата. — 1913. — № 4-5. — С. 305.

Бабич С. Діалектика «порожнього місця»: рецепція культурної спадщини в українському модернізмі / С. В. Бабич // Слово і час. — 2002. — № 11. — С. 11.

¹ Наливайко Дмитро. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму» / Дмитро Наливайко // Слово і час. — 1999. — № 11-12. — С. 45.

Повертаючись до проблеми стилю як визначальної характеристики модернізму варто відзначити, що на сторінках «Української хати» друкувалася стаття француза К. Моклера «Сторінка з історії імпресіонізму у Франції» (1911, № 5-6), не сприймався декаданс за ослаблений вольовий інстинкт, а згадуваний М. Сріблянський обстоював імпресіонізм і як «манеру творчості і як спосіб співвідчування»¹, в той час, як А. Товкачевський — символізм, що міг поєднуватися і з неоромантизмом, і з необароковою тенденцією². Усвідомлюючи закономірний процес змінності стильових тенденцій, М. Євшан переконано вважав, що шлях літературного розвитку визначає творча індивідуальність, а не стильова тенденція: «Кожний новий напрям, — писав він, — є конечний. По романтизмові був позитивізм, був натуралізм, була неоромантика, було десятки всяких інших потоків і струй у європейській літературі, а кожда з тих струй прочищує атмосферу духовну у людей, запаморочених попередньою струєю, і т.д. аж прийде черга на кожний напрям! Як у житті! І тому не треба не лиш спинювати всього нового, але навіть помагати йому розростатися, очевидно, що після того, як узнаємо його за корисне. А далі піти покоління будуть знов боротися за нові ідеали, котрі будуть змінюватися відповідно до обставин життєвих і показувати все кращу будучину»³.

Навколо проблеми стичне — естетичне ледь не паралельно у зв'язку із програмною статтею О. Луцького «Молода муза» («Діло», 1907, № 249) розгортається полеміка І. Франка

¹ Сріблянський М. На сучасні теми / Микита Сріблянський // Українська хата. — 1911. — № 2. — С. 116.

² Товкачевський А. Григорій Савич Сковорода / Андрій Товкачевський // Українська хата. — 1913. — № 4-5. — С. 273.

³ Євшан М. Мих. Драгоманов як літературний критик // Микола Євшан Критика. Літературознавство. Естетика. — К., 1998. — С. 69.

та «молодомузівцями». У програмній статті молодих, зокрема, писалося: «В сучасній людській громаді чимраз частіше почав з'являтися тип людини, що втратила всяку віру, і цей пролом в душі сучасного людства найкраще здається спостерігувати і розібрати славний А. Франс в своїй невеликій, але дуже цінній студії «Чому ми сумні?». Коли вже відкинемо паразитів все царство сучасних сумнівів і перехресних кличів у напрямі першого пізнання, а обмежимося лише на обсяг людського чуття в сфері письменства і філософії, то вистає назвати лиш Ніцше, Ібсена та Метерлінка і давнішого Бодлера, щоб всім яро пригадалися нам всі приюти там, де би в облаках нового містичного неба — могло воно знайти спокій і тепло серед бурливих днів. Отця нова хвиля, що деінде давніше вже зашуміла понад греблями старих шкучих сумнівів і зірваних старих мостів, прийшла до нас щойно недавно». Невипадково молодомузівський журнал «Гігі» (1906) вміщує поезії Ф. Ніцше «Пісні ночі», «Упадком», «Мудрець мовить» у перекладі О. Луцького та С. Яришківського. У статті «Маніфест «Молодої Музи» І. Франко виступив проти орієнтації на запропонований «тип людини, що втратила всяку віру і надію», на філософію ідеалістів, «зрубаних письменників модерністів, на повний розрив із традиціями реалізму І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Карпенка-Карого, твори яких «молодомузівці» вважали занадто утилітарними. І. Франко невдоволено писав: «Громада не після того право і обов'язок запитати...: як же се, мої хлопці, ви вербусте до свого кружка молоді душі, себто наших дітей, наших молодих братів і сестер? Куди ж ви думаете вести їх? В яким «містичнім новім небі» ви обіцяєте їм тепло і спокій?»¹. Сповідуючи ідею національного літературного розвитку, І. Франко застерігав «молодомузівців» од

¹ Франко І. Маніфест «Молодої Музи» // Франко І. Зібр. тв. : у 10 т. — К., 1982. — Т. 37. — С. 411-413.

впливу західноєвропейського декадансу, бо розглядав його як «результат» кризового стану цивілізації¹, хоча орієнтації на західні чи східні літератури не заперечував, про що свідчить хоча б власна перекладацька діяльність. Відмінність українських молодих письменників від західноєвропейського модернізму І. Франко вбачав не в особливостях стилю, а в етичній позиції. Хоча з новітніх течій йому найбільше імпонували «символізм і всі роди неоромантизму»².

В обговоренні шляхів розвитку української літератури, що активно велося на поч. XX ст., М. Могилянський, учень М. Коцюбинського і перекладач його творів російською мовою, відстоював повноцінне українське мистецтво, бо саме воно потрібне було національній інтелігенції. У московському журналі «Украинская жизнь» критик надрукував статтю «Про культурну творчість. Українське питання» (1912), де висловив думку з приводу розвитку української літературної творчості у двох напрямках: освоєнні та «націоналізації» світової культури і, з другого боку, узгодженні національних потреб зі світовим поступом та самостійною культурною творчістю. Він був глибоко переконаний, що без національної інтелігенції немає нації, а є тільки «етнографічна маса», тобто «можливість нації». «Лише національна інтелігенція — писав М. Могилянський, — може перетворити статичну потенцію етнічної стихії на самоусвідомлювану та самоспрямовуючу динаміку національного життя»³.

З відповіддю на статтю М. Могилянського виступив у газеті «Рада» (1912, 12 травня) М. Григорович, назвавши

міркування її автора утопічними, продиктованими «чисто інтелігентською вірою в силу всяких гарних покликів», а саму статтю як привід для обґрунтування власної позиції. М. Григорович висловив серйозний сумнів у тому, чи морально, мовляв, узагалі, коли скрізь панує темрява, творити літературу для невеликої купки обраних. Перенесення центру українського руху зі сфери реальної у сферу фантастичну він вважав ледь не злочином перед народом.

Співробітникові «Дніпрових хвиль» (1912–1914) М. Новицькому, що став на захист простонародного читача у діалозі з аристократами духу, активно опонував І. Стещенко, відомий критик, а в майбутньому міністр освіти Української Народної Республіки. Він надрукував у «Літературно-науковому віснику» статтю «Українське письменство і читач». Це не був повтор полеміки з С. Єфремовим: на цей раз сумніву надавався не, умовно кажучи, містичний символізм, а наслідування як запозичення чужорідних зразків.

І. Стещенко глибоко обурило позиція журналіста, який, сподіваючись ідею псевдodemократизму, намагався повернути українську літературу в русло вузького провінціалізму. «Народ не є непомилний філософ, — писав він. — Народ не є баноманітна маса; тим паче не є ним «читач». І дивно було б приймати не до свідомости, а до керування, всі ухвали й бажання, які висловлює сей читач»¹. Не кажучи вже про те, що народність твору не може бути абсолютним критерієм художньої оцінки. Він був глибоко переконаний, що лише від «аристократизму» може розцвісти людина або нація»².

Періодом самобутнього розквіту української літератури, на думку М. Новицького, постали 60-і – 70-і роки XIX ст. і згодом як традиційним предметом зображення. Молоді ж

¹ Франко І. З нової чеської літератури // Франко І. Зіб. тв. : у 10-ти томах – К., – 1981. – С. 472.

² Франко І. Лисенкове свято в Австрії // Франко І. Зібр. тв. : у 10-ти томах – К., 1982. – С. 89.

³ Могилянський М. О культурном творчестве. Украинский вестник / Михайло Могилянський // Украинская жизнь. – 1912. – № 4. – С. 7.

Стещенко І. Українське письменство і читач // Літературно-науковий вісник. – 1913. – № 5. – С. 338.

Там само. – С. 335.

письменники поч. ХХ ст. внаслідок наслідування зразків європейського письменства, як він вважав, втрачали свою оригінальність і, що пайважливіше, читача. Не сприймався навіть «Камінний господар» Лесі Українки, драгувало, що українська письменниця пише «під Байрона і Гауптмана». О. Олесь перекладає Лонгфелло, Г. Чупринка, М. Філянський «наслідують» російського інтелігента. Все це змусило І. Степенка порушити питання про природу оригінальної творчості, зокрема, роль наслідування в розвитку національного письменства.

Виходячи з азбучної істини про поєднання у творчій індивідуальності оригінального та загальнолюдського, І. Степенко наголошував на сталій незмінності лише вроджених ознак таланту. І при цьому одразу зауважував, що художник слова навіть у своїй «специфічній частині» не зовсім оригінальний. Адже кожна індивідуальність, як відомо, — «се насамперед різна комбінація однакового психофізичного матеріалу, се тільки різне сполучення одного матеріалу — природи. І вже один сей факт нагадує про те, що від оригінального, особливого, дуже близько всім з'являється»¹. Через це цілком логічно, що джерелами національної творчості мають бути не лише реальна дійсність, історичне минуле, емоційний внутрішній стан письменника, мотиви художніх творів своїх попередників, а й уся світова література та мистецтво загалом.

Обігрунтовуючи думку про те, що всесвітні творчі мотиви виступають «головним чинником національного оживлення», І. Степенко наводить приклади мистецької залежності О. Пушкіна від В. Шекспіра, Ф. Ніцше від Ф. Достоєвського, М. Лермонтова від Дж. Байрона, а самого Дж. Байрона від Й.-В. Гете. «Факт наслідування є звичайна річ в європейській

і іншій культурі, — писав він, — кожна національна культура складається з сили чужого і в національному творі часом дуже трудно одрізнити, що є свого, а що чужого, виключивши, звичайно, сюжет або мову»¹. В орієнтації на світове мистецтво І. Степенко бачив шлях майбутнього українського літературного розвитку. Думки І. Степенка посилає М. Євшан, автор статей про слов'янських та багатьох західноєвропейських письменників, зокрема, М. Конопніцьку, З. Красінського, Б. Пруса, Я. Врхліцького, Ж.-Ж. Руссо, Г. Кляйста, Ф. Шпільгагена, А. Шніцлера, Р. Кішлінга, але водночас слушно застерігав від проминальних орієнтацій на масову інонаціональну культуру². Міркування М. Євшана про необхідність зарубіжного досвіду для українських письменників імпонували широкій естетичній програмі загальноукраїнського «Літературно-наукового вістника», на сторінках якого друкувалося багато перекладів (з А. Шніцлера, Г. Ібсена, Г. Гайне, Й. Гете, Ф. Ніцше, Дж. Лондона, Дж. Байрона, А. Франса, Гі де Мопассана, Е. Золя, В. Гюго, М. Метерлінка, Данте, Ф. Петрарки, К. Гамсуна, Ш. Петефі, Л. Андрєєва, А. Фета, Л. Толстого, І. Тургєнєва, А. Чехова, А. Міцкевича, П. Оркаша, Б. Пруса, Й. Махара, Я. Врхліцького, М. Богдановича, Я. Купали, П. Славейкова, І. Чавчавадзе, А. Ісаакяна тощо). На сторінках «Української хати» теж друкувалися переклади, але виключно з модерністів — К. Гамсуна, П. Альберта, Ш. Бодлера.

Самоусвідомлення новітніх художніх явищ та власне літературний процес кінця ХІХ — поч. ХХ ст. в Україні відбувався паралельно, але крапки в діалогічних дебатах з приводу

¹ Степенко І. Українське письменство і читач // Літературно-науковий вістник. — 1913. — № 5. — С. 322.

² Євшан М. Сучасна польська література і її вплив на нашу / Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — К, 1998. — С. 311.

¹ Там само. — С. 321.

проблеми етика-естетика, взаємозв'язку змісту та форми, вироблення новітньої концепції українського мистецького розвитку розставили художні твори найталановитіших, — І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Кобилянської, М. Черемшини, О. Олеся, Г. Чупринки, П. Карманського, М. Філянського, В. Винниченка.

2.3. ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ ПРОСТІР АВТОРЕФЛЕКСІЙ І. ФРАНКА У ПЕРЕДМОВАХ ДО ПОЕТИЧНИХ ЗБІРОК

У «Літературно-науковому віснику» (1900 р.) І. Франко, висловлюючи свої зауваги щодо українського перекладу твору Станіслава Пшибишевського «Із циклу вігілій», відмітив поразні ознаки «писання» Пшибишевського — божевілля, тяжка духовна хвороба, відчутні «в тім неспокійнім і прудкім многотінні образів його уяви, в наглих перескоках із п'ятого на десяте, і в тім наскрізь хворобливім затісненні духовного кругозору, що змушує автора в цілому світі бачити тільки своє власне «я», обожуване й нічим не зв'язане, незважаючи на всю його (змальовану у творі) мізерність — і жінку в одній тільки функції — самиці»¹.

Франко прямо заявив: «не можу зрозуміти, пощо і для чого потрібно було збагачувати нашу літературу перекладом цього твору»². І далі дещо іронічно зауважив: «А коли д. К. справді бачить у нім якісь високі літературні прикмети, то дуже жаль, що він не додав до свого перекладу передмови, не пояснив і нам, профанам, що він сам бачить»³.

І цей докір, як на наш погляд, не просто іронія, на думку І. Франка передмова потрібна для роз'яснення авторських (в даному разі А. Крушельницького, автора перекладу) поглядів на «мистецтво» невротиків, того, що йому в нім подобається, і що він хотів представити українській суспільності. Як перекладач, видавець і перекладознавець Франко міг собі дозволити іронію та докір на адресу А. Крушельницького,

Яцків М. Мої зустрічі з Каменярем // Спогади про Івана Франка / М. Яцків — Львів : Каменяр, 1997. — С. 308.

Там само. — С. 308.

Там само. — С. 308.

переклади українських текстів, що їх опублікував Франко зі своїми передмовами становлять цілу бібліотеку, а його власні переклади з рідкісних мов, переклади європейських і американських творів складають антологію поезії різних епох і народів. Воістину універсалізм Франка... і в сфері перекладацької діяльності. За його класичним визначенням: «Добрі переклади важних і впливових творів чужих літератур у кожного культурного народу, починаючи від старинних римлян, належали до підвалин власного письменства»¹.

Передмова, отже, необхідна для того, щоби полегшити читачке сприйняття і, головне, ініціювати спілкування з текстом. Про те, що Франко надавав великого значення передмовам, досліджував їх та інші білятекстові елементи, які коментують самий текст, свідчать численні його літературно-критичні розвідки.

У праці «Перше видання «Наських українських казок» Бодяньського» Франко, зважаючи на те, що книга О. Бодяньського «здавна належить до великих рідкостей української бібліографії»² перед тим, як її передрукувати новим виданням, подає її докладний опис, а саме — обкладинки (у Франка — «обложки») титулу, посвяти, епіграфів, передмови, «як передмова від нумерованої сторінки VII іде до ст. XX, на якій читаємо підпис автора О.Б. і дату: м. Варва. 1834».

Щодо передмови О. Бодяньського, то вона розглядається у співвідношенні з основним текстом книги (сучасними термінами кажучи, у плані транстекстуальності (взаємодії текстів), конкретніше — паратекстуальності — «відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, передмови, інших білятекстових елементів»³.

¹ Франко І. Твори. Харків. — Т. XXII. / І. Франко. — кн. 3. — 1927. — С. 7.

² Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 14. — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 446.

³ Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство / В. Будний, М. Ільницький. — К. : Києво-Могилянська академія. — 2008. — С. 249.

Франко спостеріг в передмові О. Бодяньського, як і в казках, значну кількість народних приказок, «бо взагалі говоріння притчами, вигадками та приказками належало до того стилю, якого він держався. До стилю належало й добирання рідких пластичних та ономато-поетичних слів, образових шоротів, на які особливо багата передмова О. Бодяньського»¹.

Вже в іншій праці «Національний колорит у казках Бодяньського» Франко відмічає й «певну ліричну нотку, що чується не лише в передмові, а і в віршуванні Бодяньського і надає йому декуди ту принаду, яку має кожний вияв нутра, ширшої людської душі»². Як дослідник поезики сугестивних текстів (зокрема Т. Шевченка), Франко підмічає, що писання Бодяньського (його передмови, казки) і «весь той інтерес, яким воно навіяне — се вплив його глибокої сердечної симпатії, тої самої любові до «матері рідненької, неньки старенької, коханої любої України», що зазначена вже в титулі»³ Бодяньський, отже, зі стану своєї душі, від того абсолютно органічного, природного почуття любові до України, до рідного, родинного містечка Варви переносить найтонші відтінки захоплення, зачаровання, подивованості в середовищі навколишнє, в свої віршовані казки; це, як би ми сказали, «сугестія від себе».

Цікаво вже в психоаналітичному плані осмислюється Франком автобіографічна деталь у передмові Бодяньського. Йдеться про спогад про свою довголітню науку в Переяславській бурсі, глузування Бодяньського з жонатого, якому наука, як «дурниця», що він її здобув за 12 літ «димом з козацької

Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 34. — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 454.

Там само. — С. 454.

Там само. — С. 455.

голови вийшла»¹. Можливо, як це допускає І. Франко, що «за тим кепкуванням справді ховалася у Бодянського нехоть до женячки, зроджена побоюванням, щоб жінка й сім'я не абсорбували його сили та не відтягли його від наукової праці, як знаємо, Бодянський весь вік так і лишився нежонатим»².

Тут уже зовсім недалеко до Фройдівських концепцій неусвідомленого, думки про те, що подібно до сну чи марення дотеп у закумуфльований спосіб виявляє неусвідомлений зміст (З. Фройд. «Дотеп і його стосунок до неусвідомлюваного»).

Це маленьке психоаналітичне відкриття, що його робить Франко, як на наш погляд, є досить промовистим і в аспекті Франкового самоаналізу. Інтерпретуючи цей випадок глузування над «жонатим», Франко не лише дешифрував закодовані в передмові помисли і бажання Бодянського, а й активізував власні фантазії, бо ж знаємо, як важко було Франкові утримувати велику сім'ю, і при цьому непосильно працювати. То ж може в глибині душі (письменники — тяжкі люди) він десь і позаздрив нежонатому Бодянському, адже ж катастрофічно не вистачало йому спокою, тиші, добрих обставин для праці, й — свободи. У кожному разі ноти туги за свободою (від родини, від громади) вчуваються навіть у філософській праці «Що таке поступ», в тій її частині, що присвячена анархізму: «...чоловік — громадський звір, він живе на світі не сам, а в родині, в громаді; для родини, для громади він мусить віддавати частину своєї свободи і своєї особистого права. Треба лише щоби він віддавав якнайменшу частину»³.

¹ Там само. — С. 455.

² Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 14. — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 455.

³ Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 41. — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 332.

Так само виважено, науково сумлінно студіює І. Франко і передмову до французьких оповідань з українського життя Семена Земляка («Французькі повісті Семена Земляка»). Тут вже автор вказує на певну дискретність, невідповідність між обіцянками й намірами, висловленими у передмові («показати як справді говорять і почувають русини») і реалізацією цих бажань у текстах. Франко не помітив в оповіданнях С. Земляка (псевдонім польської письменниці Гелени Жебровської) ні опису місцевості, локального колориту, ні характеристики способу мислення й почування русинів. Прешті промовистий висновок Франка — передмова і самі оповідання «підривають у нас віру в правдивість авторової обсервації та щирість його інтенцій»².

Отже, у Франка були свої вироблені погляди щодо призначення, функції передмов, в авторських передмовах йому інпонували: щирість авторських інтенцій, аргументоване пояснення задуму і мети твору, емоційне залучення читача до спілкування з текстом, а також вираження в ній щиро-людського й національного «я» особистості автора. Можемо відзначити, що деякі сучасники І. Франка спрощено розуміли надання передмови.

П. Куліш, випускаючи у світ друге видання збірки «Досвідки» (1876) у невеличкій передмові під назвою «Зазда-тегічне словце до другого типу» зазначив, що мав на меті встановити своє ставлення до старовини, викликати дух народний з давнини, показати духовну унікальність українського народу: «На передрук моїх співів... дивлюся я вже вже на пам'ятку давнишнього нашого зрозуміння старовини

Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 34. — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 395.

Там само. — С. 396.

української»¹. І далі про те «давніше розуміння» говориться у передмові мляво, розтягнуто, медитативно, так само приглушені емоції, мряковинні думки і у поезіях збірки, тим то «Досвітки» П. Куліша сучасним його читачам не сподобалися. (Костомарову, Кониському). Не сподобалися «Досвітки» й Франкові, як це засвідчують праці «М. Старицький» і «Хуторна поезія П. Куліша».

Наведемо приклад передмови ще одного сучасника І. Франка — П. А. Грабовського. Передмова до збірки «Пролісок» починається словами: «Убогенький мій «Пролісок», але від щирого серця... «Не шукайте в нім солодких пахощів, та й не барвистий він до того, звичайно... як усякий пролісок, що ледве-ледве пробився з-під снігу на мир... Той вибачте! Заманулось до божого світла — от і склалася збірка... вже чого варта, так нехай і вітають...»².

Далі повідомляється дата написання (1890), зміст збірки — самостійні оригінальні поезії. Невеличка ця передмова обсягом, незамисловата за змістом, але скільки в ній щирого, непідробного чуття, безпосередності й ліризму. Із передмови з епіграфа («Народ, покинутий на злидні, Народ, плазуючий у млі, Повинен стратити риси рідні, Безслідно стертися з землі»³ проглядає, з одного боку поет — громадянин, національно-свідома людина, а з другого — лірик з щирим серцем й вразливою душею.

Звісно, наведені нами передмови, так би мовити канонічні, такі що повністю підпадають словниковому визначенню «передмова — вступна стаття до книги, написана автором

упорядником чи літературознавцем з метою зорієнтувати читача у змісті видання»¹.

У літературному енциклопедичному словнику сказано, що «в передмові повідомляється, що становить твір за жанром, роз'яснюються принципи видання, критерії вибору матеріалів, наводяться відомості з історії створення книги»². Щодо Франкових авторських передмов, то і тут виявляється універсальність Каменяр: він міг писати канонічні передмови (як-от у передмовах до прозових творів, так і відхилитись від норми й правил (у передмовах до поетичних збірок), будучи певен, як він писав у «Слові про критику», — «ніякі правила та обмеження для нього не обов'язкові»³. Образно кажучи, Франко — сам собі закон, настільки, що йому не потрібний закон у жоднім жанрі, напрямі чи стилі. Пригадуються рядки з «Зів'ялого листя» про свободу волі й розуму: «Коли тишиш, що чиниш — Закон твій — ти сам; А не знаєш, що чиниш — Закон є твій пан»⁴. Розхитано усталені канони і в плані авторських передмов до поетичних збірок (ми це спробуємо довести далі на конкретних текстуальних прикладах). Але спершу (задля порівняння) розглянемо хоча б декілька передмов Франка до його прозових творів.

У передмові до збірки «Малий Мирон і інші оповідання» (1903) Франко зазначав, що більшість його оповідань мають автобіографічний характер, що матеріалом для них

¹ Куліш П. Твори: У 2-х томах, / П. Куліш. — К. : Дніпро, 1989. Т. 1. — С. 600.

² Грабовський П. Вибрані твори: в 2-х томах. / П. Грабовський. — К. : Дніпро. — С. 25.

³ Там само. — С. 25.

Літературознавчий словник-довідник. — К. : Академія, 1997. — С. 314.

Литературный энциклопедический словарь. — Москва, 1987. — С. 103.

Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 30. — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 218.

Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 2. — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 174.

послужили власні спогади, а оповідання «Отець гуморист» та «Гірчичне зерно» персходять майже зовсім у мемуари¹. Письменник однак застерігає, щоби читачі не сприймали ці оповідання як частини його автобіографії, адже крім автобіографічного елемента у них «маються також виразні артистичні змагання, що домагалися певного групування й освітлення автобіографічного матеріалу»². Далі в передмові автор дає нам ще одну підказку для пізнання стильової своєрідності його оповідань: «Вони показують у загальних нарисах хід виховання сільського хлопчини перед 40–30 роками, починаючи від перших пробісків власного думання, а кінчаючи найвищими ступенями середньої школи»³.

Отож, маленькі герої зображені в процесі їх духовного розвитку, формування характеру. Передмова до збірки «Малий Мирон» традиційно вміщує в собі відомості щодо матеріалу, праджерел оповідань, прояснює зміст оповідання «Борис Граб», котре є маленьким уривком повісті «Не спитавши броду».

У вступнім слові до творів циклу «Борислав» Франко зазначає, що довгі роки був свідком страшно́ї експлуатації робітників (в колишньому селян) в м. Борислав і має намір показати як «Борислав висисас вздовж і вшир всі сусідні села, — пожирає молоде покоління, ліси, час, здоров'я і моральність цілих громад, цілих мас»⁴. Отож, цікавить письменника суспільний процес і складні духовно-внутрішні моральні колізії, які в ньому виявляються.

¹ Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 11. — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 457.

² Там само. — С. 457.

³ Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 11. — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 457.

⁴ Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 11. — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 276.

Ознайомившись з творами Франка циклу «Борислав», неважко помітити, що всі вони написані мовою факту, гromaдять «картини життя підгірського народу»¹ (так сформульовано підзаголовок циклу «Борислав»). В розгортанні робітничої теми Франко-соціолог ніби змагається з Франком-художником. Це змагання помічене і підкреслене самим Франком в передмові циклу, де сказано, що Борислав «яко копальня нафти і земного воску... надається більше для студії — не так поетичних, як більше соціальних»². Кожне оповідання циклу «Борислав» правдиво, нерідко натуралістично підтверює певну грань капіталістичної дійсності Галичини. І назва циклу, й підзаголовок й передмова перебувають у внутрішньому діалозі і налаштовують читача на сприйняття трагічних наслідків роботи при ямі в м. Борислав — «западні», у котрій гине колись щасливе підгірське селянство³.

Отже, передмови у Франка — це завжди ключ до розуміння концепції художніх творів чи їх збірок. Вони розгортають перед читачем, за висловом Яусса, певний «горизонт очікування», пропонують читачеві можливий вектор рецепції «Це — «код порозуміння автора з читачем і дослідником, вказівка, де шукати генезу книжки, як розкривати її концепцію»⁴.

¹ Там само. — С. 275.

² Там само. — С. 275.

³ Абрагам Маслоу, представник гуманістичного напрямку сучасної психології, визначає самоактуалізацію як «неперсвну актуалізацію потенціалів, здібностей, талантів, як виконання місії (чи поклику, фатуму, долі чи покликання), як повніше визнання і прийняття людиною своєї «власної внутрішньої природи, як невинне прагнення до внутрішньої єдності, інтеграції чи синергії».

⁴ Денисюк І., Корнійчук В. Подвійне коло таємниць. Нові матеріали до історії «Зів'ялого листя» / І. Денисюк, В. Корнійчук // Дзвін. — 1990. № 8 — С. 126.

І водночас, як справедливо зазначила сучасна дослідниця Г. Попадинець (розглядаючи передмову до збірки «Мій Ізмарагд») — «це документ, який за своїм змістом виходить за межі передмови»¹.

Не дивлячись на те, що кількісно у спадщині І. Франка переважають передмови до прозових творів, особливий інтерес, на нашу думку, становлять передмови до збірок поетичних, оскільки саме в них цікаво заявляє про себе діалогічна настанова мислення Франка.

У передмові до кожної поетичної збірки Франко висловлює, окрім суто літературних, рефлексії з приводу питань ідеологічних, психологічних, загальнолюдських й екзистенційних, пов'язаних зі своїм внутрішнім існуванням, екзистенційним вибором на користь інтересів нації, жертвовного посвячення себе народові і служіння ідеалу «цілого чоловіка». Нагадаємо: «цілий чоловік» у Франковому розумінні — це цілісна, повна, зреалізована особистість, термінами сучасної персонології кажучи, це «самоактуалізована особистість».

У 1898 р., виступаючи на своєму двадцятип'ятилітньому ювілеї, Франко прояснював своє бажання бути цілим чоловіком: «І сам я в усій своїй діяльності бажав бути не поетом, не вченим, не публіцистом, а поперед усього чоловіком. Мені закидували, що я розстрілюю свою діяльність, перескакую від одного заняття до іншого. Се було власне впливом мого бажання бути чоловіком, освіченим чоловіком, не лишитися чужим у жаднім таким питанні, що складається на зміст людського життя»².

¹ Попадинець Г. Ізмарагдне автологічне слово (Паренетікон) Г. Попадинець // Вісник львівського університету. Франкознавство. Львів. — 2003. — Вип. — 32. — С. 81.

² Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 11. — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 308.

Прагнення до універсалізму засвідчує не тільки жанрово і тематично різноманітна творчість І. Франка, але і його передмови до поетичних збірок. Передмови Каменяра до поетичних творів, на перший погляд, досить химерні у жанровому плані. У програмній праці «Слово про критику» І. Франко зауважив, що літературне явище годі втиснути в ту чи іншу класифікаційну шухлядку. У літературі чистих форм не має, завжди існують численні перехідні форми, що стоять на межі жанрів. Жанрова дифузія з'являється в ліриці Франка, згадаймо збірку «Зів'яле листя» у підзаголовку котрої значиться — «лірична драма», «дві п'єски в «Ізмарагді»... п'єску «Тричі мені з'являлася любов»¹, яку, за словами Франка (у листі А. Кримського 1898 р.), він вмістив у збірку «Зів'яле листя».

Як бачимо, Франко доволі вільно поводився з жанровими дефініціями, а в «Слові про критику» навіть висловив відмову від будь-яких жанрових приписів (те, що нам донедавна (ба ще й досі) у школах подавано як правила та дефініції епосі, драми, балади і. т.і., — повна нісенітниця...)², тим самим Франко — критик проголосив свободу творчої особистості і читачького смаку. Подібні твердження Франка поза сумнівом висловлюють не стільки «анархізм» скільки, як це не дивно, дисципліну його думки, позначеної високою мірою діалогічності. Саме це і провокує народження своєрідних жанрових форм, що засвідчують постійну жанрову динаміку, творчий пошук Франка.

Скористаємось Франковою пропозицією і спробуємо визначити жанр передмов Каменяра до його поетичних збірок. Як відомо, Франко написав передмови до збірок: «З вершин і низин», «Зів'яле листя», «Мій Ізмарагд», «Давнє і нове», «Із мого життя».

Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 50. — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 115.

Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 30. — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 216.

З огляду на поліфонічність, психологізм, багатотематичність авторефлексій, передмови, як на нашу думку, можна кваліфікувати як есе, синтетичний жанр. Нагадаємо: «під жанровим синтезом мають на увазі творення складної структури, у якій різномірні елементи сплавлені в єдине ціле»¹. Щодо жанру есе, то маємо тут справу зі специфічним явищем — синтезом на межі мистецтв. Як зазначають В. Будний і М. Ільницький, «такий синтез, що є умовою існування драматургії, спричинив появу нових жанрів, як-от кіносценарій, кіноповість, кіноновела, а також розквіт художньої документалістики (зокрема біографічної і мемуарної літератури) та есеїстики (поєднання мистецького і філософського та наукового мовлення)»².

За словником літературознавчих термінів, есе — «невеликий за обсягом твір, що має довільну композицію і висловлює індивідуальні думки та враження з конкретного приводу чи питання і не претендує на вичерпне і визначальне трактування теми»³.

У підручнику «Теорія літератури» (2001) знаходимо більш лаконічне визначення: есе — «це жанр, який лежить на стику художньої та публіцистичної творчості...», «есе — це підкреслено вільне тлумачення життєвих понять»⁴.

¹ Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство / В. Будний, М. Ільницький. — К. : Кисво-Могилянська академія. — 2000. — С. 202.

² Там само. — С. 202.

³ Літературознавчий словник-довідник. — К. : Академія, 1997. — С. 249.

⁴ Там само. — С. 275.

Французький філософ М. Монтень (а саме з ним пов'язують появу цього жанру) в такому ж дусі пояснював сутність своєї праці під назвою «Есе»: «Я вільно викладаю свою думку про всі предмети, навіть ті, що виходять за межі розуміння і кругозору. Висловлюю її не задля того, аби дати поняття про речі, а для того, щоб дати поняття про мої переконання»¹. Достоту невідомо, чи був обізнаний Франко з «Есе» Монтеня (ми не знайшли з цього приводу відомостей), але бібліографічні покажчики до творів (вміщених у т.36; т.38; т.39; т.40) засвідчують досить вагомий інтерес Франка до творчості св.Августина, римсько-християнського філософа-богослова Августина Аврелія (Блаженного).

Сучасний літературознавець С. Квіт допускає, що родоначальником жанру есе був св. Августин, що можливо першим есеєм була «Сповідь» св. Августина². Вважаємо, що у працях Франкових передмов, як прототип, — саме есе св.Августина. У кожному разі як у св. Августина, так і в передмовах Франка на першому плані — особистість автора, автобіографізм, wypowiedання самого себе, критична саморефлексія. Як Августин сповідається й кається у своїх молодечих гріхах, так і Франко у передмовах до поетичних збірок мав мужність виходити на «розпутья велелюдні» з особистими, інтимними почуттями.

Ясно, що жанр есе (як і кожний жанр) в процесі історичного розвитку видозмінюється, набуває нових ознак, створюються різноманітні варіації, складні структури. І все ж, незважаючи на жанрові видозміни, певні спільні розпізнавальні ознаки залишаються. Йдеться про жанровий гено-

¹ Там само. — С. 275.

² Квіт С. Література вогняних меж в есеїстиці Дмитра Донцова / Сергій Квіт. Дмитро Донцов. Літературна есеїстика — Дрогобич : — Відродження. — 2010. — С. 4.

тип — «сукупність розрізнявальних ознак, які є спільними для творів певного жанру й тому залучають конкретний твір до цієї жанрової традиції (парадигми)»¹. І хоч якою не була б значною у часі віддаль від «Сповіді» Августина з його релігійними одкровеннями, дидактикою й сентенціями до Франкових передмов, все ж можемо говорити про їх спільні ознаки — емоційність викладу, діалог автора з читачем, елементи самокритики й самоаналізу, установка на розмовну мову й лексику. Франко не лише зберіг генотип жанру, але й наповнив старі, відносно стійкі жанрові форми новим змістом, започаткував українську есеїстичну традицію.

Мусимо зауважити, що С. Квіт, досліджуючи есеїстку Д. Донцова, на жаль, словом не обмовився про Франка. У передмові до книги «Д. Донцов. Літературна есеїстика» С. Квіт вважає есеїстку «втіленням модерністської визначеності як способу мислення»². Ця риса, мовляв, характеризує середовище вісниківів (Є. Маланюк, Ю. Клен, О. Теліга, Ю. Липа та інші) і завдяки Донцову в українському інтелектуальному житті поширюється мода на есеїстку³. Але ж хто, як не Франко ініціював цю моду, сприяв кристалізації жанру есея.

Франкові передмови-есе — це вільний роздум з приводу власної творчості, діалог автора з самим собою, самодослідження, самоствердження як особистості національно-свідомої й діяльної. Це яскравий зразок автокоментування і входження в творчу лабораторію митця.

¹ Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство / В. Будний, М. Ільницький — К. : Кисво-Могилянська академія. — 2008. — С. 204.

² Квіт С. Література вогняних меж в есеїстиці Дмитра Донцова // С. Квіт. Дмитро Донцов. Літературна есеїстика — Дрогобич : — Відродження. — 2010. — С. 4.

³ Там само. — С. 4.

У «Передньому слові» до збірки «З вершин і низин» І. Франко у 1893р. детально розповідає про роботу над виданням книги, як ретельно він відбирав поезії (деякі вміщував як документи «давніших його поглядів», а деякі давав в скороченому вигляді, були й відбраковані, ті, як він казав — «мишам на снідання»)»¹.

Надалі, як наступний етап роботи — осмислення композиції — «укладаючи матеріал для сеї книжки, я покинув думку про хронологічний порядок, зовсім не пригожий в книжці так різномастного змісту, котрій проте хотілось мені придати яку-таку артистичну суцільність»².

Маємо свідчення того, що свій задум нового, більшого за обсягом, аніж у 1887 р. видання «З вершин і низин» автор довго виношував («довго носився з думкою видати в світ обширнішу книгу»)»³. Для його втілення він мав осмислити, відкорегувати й скомпонувати підібраний матеріал. Цікаві моменти з творчої «робітні» І. Франка могли би прислужитися молодим початкуючим поетам, якими він завжди опікувався, щедро роздавав свої поради.

У передмові Франко згадує також літературну атмосферу Галичини, в якій він зростав: «На мні в мініатюрі повторилось те, що у великім розмірі бачимо на всій галицько-руській літературі: школа, граматики і спори язикові прибили і накаламутили чистоту народньої мови»⁴. Спогади про початки своєї творчості, вірші збірки «Балади і розкази», писані язичієм, зринають з глибин пам'яті поета і в передмові «Із літ моєї молодості». Ці спомины про мовні проблеми, про

¹ Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 20. — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 287.

² Там само. — С. 287.

³ Там само. — С. 285.

⁴ Там само. — С. 287.

спроби вийти з рамок застарілих канонів зворушують невимушеністю і щирістю. Слово, як це часто виявляється в жанрі есе, набуває тут характеру історико-біографічного.

З теплотою і вдячністю згадує Франко у передмові до збірки «З вершин і низин» своїх духовних вчителів В. Коцювського і І. Балея «котрих приязнь і щире співділання помагали... мені вироблювати мову і форму моїх поетичних складань, їх композицію і основні думки...»¹.

Цих друзів-учителів у Франка в ті роки було менше, ніж явних і таємних ворогів із середовища реакційної галицької інтелігенції. В своїх рефлексіях поет підкреслював як «аж надто часто стрічав болючі удари, цинічні насміхи, а найчастіше — тупий індиферентизм і грубе незнання»².

За словами О. Білецького, «Франко був і залишався для реакціонерів «хлопським сином», потрясателем основ суспільності, безбожником, матеріалістом, соціалістом»³.

Щодо ставлення до соціалізму, політичного контексту, (а його не можна вихолощувати з мисленнєвого комплексу І. Франка), інтелектуальна біографія Каменярка засвідчує світоглядну еволюцію, як на нашу думку, цілком закономірну для інтелектуальної особистості. У 80-их роках, в часи написання збірки «З вершин і низин» (перше видання здійснене у 1887 р.) молодий Франко, як і більша частина молоді України й Росії захоплювався соціалістичними ідеями. Власне «за соціалізм», пропаганду цього вчення, Франка заарештували й судили...

¹ Там само. — С. 286.

² Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 10. — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 286.

³ Білецький О. Українська література серед інших літератур світу / О. Білецький / Сучасна літературна компаративістика : стратегія і методи. — К. : Києво-Могилянська академія. — 2009. — С. 451.

Відзначимо, що навіть в часи симпатії до соціалізму Франко (як це засвідчує цикл «Україна») не відкидав національних ідей та ідеалів.

А вже у 90-900-их роках Франко відкрито підкреслює своє негативне ставлення до соціалізму, жорстко критикує соціал-демократичні доктрини. Причому, як влучно спостеріг В. Панченко, «його критика мала прогностичний ефект, адже йшлося про доктрини, які претендували на те, щоб у найближчому історичному часі стати сценаріями опщасливлення людства»¹. (Про проєкцію Франкових думок на історію, що відбулася, В. Панченко у праці «Елізіум чи казарма? Франко та його візії XX ст. // Журнал «Тиждень» №35 від 26 серпня — 1 вересня 2011 р.)

У передмові до збірки «Мій Ізмарагд» (1897 р.) Франко ясно і чітко зазначає свою неприналежність до соціалізму. Ця частина передмови не ввійшла в 50-ти томне зібрання, то ж зачитуємо її: «Жорстокі наші часи! Так багато недовір'я, ненависти, антагонізму намножилося серед людей, що недовго ждати, а будемо мати (а властиво вовежже й маємо!) формальну релігію, оснований на догмах ненависти та класової боротьби. Признаюся, я ніколи не належав до вірних тої релігії, і мав відвагу серед насміхів і наруги її adeptів нести сміло свій стяг старого, щиро-людського соціалізму, опертого на етичність, широко гуманним вихованню мас народніх, на поступі й щгальнім розповсюдженню освіти, науки, критики, людської та національної свободи, а не на партійнім догматизмі, не на деспотизмі проводирів, не на бюрократичній регламентації всієї людської будущини, не на парламентарнім шахрайстві, що має вести до тої «світлої» будущини»².

¹ Панченко В. Елізіум чи казарма. Франко та його візії XX ст. В. Панченко // Український тиждень. — № 35. — С. 45.

² Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 22. — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 9–10.

І ці свої думки про неприналежність до теорії класової боротьби (виголошені у 1897 р. у передмові до збірки «Мій Ізмарagd») Франко майже буквально повторив у передмові до збірки «Із літ моєї молодості» у 1913 р. (за три роки до смерті), цим ще раз підтвердивши своє ставлення до «Елізіуму, недалекого соціалістичного раю».

Наполягаючи на сталості своїх цінностей, Франко наголошував: «В своїй оце вже близько 40-літній літературній діяльності я переходив різні ступні розвою, займався дуже різномірною роботою, служив різним напрямам і навіть націям... Та скрізь і завжди у мене була одна провідна думка — служити інтересам мого рідного народу та загальнолюдським поступовим, гуманним ідеям. Тим двом провідним зорям я, здається, не споневірюся досі ніколи і не споневірюся, доки мого життя»¹.

У першій частині передмови до збірки «Мій Ізмарagd» (другу, пов'язану з ідеологією, ми вже розглядали) Франко розкриває нам «дещо із секретів» своєї поетичної творчості.

Асоціативні ланцюжки, що пов'язують авторські інтенції з іменами мудреців, великих учителів людства, афоризми, місткі метафори і порівняння, моральні і філософські максими вдало включені в структуру цієї передмови, утворюють своєрідну образну й тематичну мозаїку, нагадують вибагливий візерунок східного килима! Всі ці вказані особливості — характерні ознаки жанрового різновиду есе.

У цій частині передмови автор докладно описує свій творчий процес. Це, можна сказати, психоаналітичне самодослідження, самоспостереження й самовираження. У самоспостереженнях Франка сконденсовано його творчий досвід, його уявлення про основи психології поетичної творчості. Тут вчуваються роздуми Франка-теоретика, автора трактату

«Із секретів поетичної творчості», зокрема міркування про сугестію поета й вченого. Поета «сугестія мусить... «зворушити внутрішню істоту читача, вводячи в неї нове зерно життєвого досвіду, нове пережиття і рівночасно зціплюючи те нове з тим запасом виображень та досвідів, які є активні або які дремають в душі читачевій»¹.

В передмові Франко-митець вступає в діалог з Франком-теоретиком. Розповідаючи про «тяжку слабість», фізичні страждання, (вірші «писав у темній кімнаті, з зажмуреними, болючими очима»² проте, як в хворобі «його обхапує глибоке ніжне чуття, бажання любити, дякувати комусь, тулитися до когось з довір'ям, як дитина до батька»³ він уже в передмові прагне зворушити читача, навіяти йому чуття милосердя, любові, доброти. Передмова, отже, отримує певну художню природу, виконує художньо-естетичну функцію. Автор передмови чинить те, що поет, а саме (так як сказано в трактаті «Із секретів поетичної творчості»): «поет розширює зміст нашого внутрішнього «я», зворушуючи його до більшої або меншої глибини»⁴.

Зосереджений на собі й на тому, що його безпосередньо хвилювало (а це фізичний і моральний біль, за висловом В. Корнійчука — «біль існування») Франко вільно й невинувато висловлює свої погляди на мистецтво: «правдива

¹ Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 31. — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 46.

² Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 22. — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 8.

³ Там само. — С. 8.

⁴ Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 31. — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 46.

¹ Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 20. — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 291.

поезія мусить бути завжди моральною»¹. У передмові чітко зазначено авторський задум збірки «Мій Ізмарагд»: я бажав зробити її наскрізь моральною»².

Так само чітко визначено мету «зронити в душу читача хоч краплю доброти, лагідності, толеранції не тільки для відмінних поглядів і вірувань, але навіть для людських блудів і похибок, і прогріхів»³.

У передмові зазначено праджерела збірки — давньоруський збірник релігійно-повчальних афоризмів і притч «Ізмарагд», рукописні скарби давньої літератури. Франко повідомляє також про те, що матеріал до збірки він збирав упродовж 15 років. Спосіб його оформлення: «на чужу основу я накладав свої власні узори»⁴.

Тема «свого» й «чужого», міжтекстових співвідношень завжди цікавила І. Франка. Як відомо, ця проблема стала визначальною у Франковій літературно-критичній спадщині. Численні історико-літературні праці, рецензії, передмови Франка присвячені питанням запозиченого сюжету «міри оригінальності в оброблюванні «чужої» теми»⁵. Згадати б лише славнозвісну габілітаційну лекцію про Шевченкову поему «Наймичка», в якій Франко розмірковує про вибудовування митцем неповторних комбінацій, перетворення чужих, запозичених сюжетів, реінтерпретацію їх у новому контексті.

¹ Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 22. — Харків: Наукова думка, — 1981. — С. 8.

² Там само. — С. 8.

³ Там само. — С. 9.

⁴ Там само. — С. 9.

⁵ Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 29. — Харків: Наукова думка, — 1981. — С. 442.

Як представника порівняльно-історичної школи, теоретика й критика, Франка безумовно цікавили історія впливів і запозичень, рецептивні аспекти літературного процесу й структури художнього твору, по суті, закономірна діалогічність мистецтва слова. Слід зауважити досить послідовне, системне осмислення Франком цих проблем, тому закономірно, що його міркування стали не тільки пам'ятками своєї епохи, а водночас виявились співзвучними думкам модерних філософів вже XX ст.

Цікаво, що у Франкових висловлюваннях про ставлення до чужого тексту, в міркуваннях про генетичний підхід до розуміння художнього твору маємо дивовижний перебіг з думками й афоризмами М. Монтеня (родоначальника жанру есе) і його (Монтеня) улюбленого письменника Л. Сенеки. Порівняймо одкровення Монтеня: «... я запозичую у інших те, що не вмію висловити так само влучно чи через недостатню виразність моєї мови, чи через слабкість мого розуму»¹. У Сенеки імперативна формула: «... все ще з чужого черпаю... Все, що гарно сказане... також моє»².

У Франка знаходимо подібне зізнання у передмові до збірки «Мій Ізмарагд»: «Не показую при поодиноких віршах джерел, відки їх узято...»³. Франко міг би пояснити словами Сенеки «все, що гарно сказане... також моє». І далі Франко у передмові до збірки «Мій Ізмарагд» (в дусі Сенеки) розмірковує: «Обік оригінального є тут чимало й такого, де на чужу основу я накладав свої власні узори. А відки взято сю основу і кого й де «наслідуваного», се лишаю цікавості тих

¹ Сенека Л. А. Моральні листи до Луцілія / Л. А. Сенека — К., 1999. — С. 8.

² Там само. — С. 78.

³ Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 22. — Харків: Наукова думка, — 1981. — С. 9.

критиків свого і майбутнього віку, котрі не будуть мати і вміння, що кращого робити, як віднаходити «джерела», з яких котрий поет черпав своє вітхення. Гай, гай! Ті джерела сотки, тисячі літ створені і доступні кожному, і здоровому оку й шукати їх недалеко»¹. Знову ж пригадується фраза Сенеки: «Пошукай – знайдеш»². І хоча, як ми знаємо, Франко інколи не хотів вказувати джерел своїх творів (як-от у передмові до ліричної драми «Зів'яле листя»), мовляв, звідки взяв то взяв. головне — не матеріал, а вирізьблений рукою майстра виріб, художній твір, які почуття він викликає, яку інформацію доносить, які думки сугерує. У своїй же літературно-критичній діяльності Франко безперечно керувався тим же принципом, що й Сенека («Пошукай — знайдеш») й відшукував джерела, паралелі, генезис того чи іншого твору.

Зауважимо також, що дослідницька обдарованість Франка спрямована на реалізацію найфундаментальнішого зі стародавніх принципів — «Пізнай самого себе». В кожній передмові формули самопізнання, самоконтролю, критична саморефлексія кидають світло на особистість Франка, його творчий шлях і долю.

Основоположний вибір на користь інтересів нації зумовлював особливі стосунки Франка з оточенням, про що він не раз писав у своїх передмовах.

У передмові «Із літ моєї молодості» Франко згадував (як і в «Передньому слові» до збірки «З вершин і низин» своїх «противників», які щедро платили йому «глухою ненавистю, завзятими нападами та клеветами»³, і ніби роз'яснював

¹ Там само. — С. 8.

² Сенека Л. А. Моральні листи до Луцілія / Л. А. Сенека. — К., 1999. — С. 78.

³ Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 20 — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 290.

причини того цькування, подавав штрихи до свого психологічного портрета: «Занадто високо розуміючи покликання письменника, я не раз у критичних хвилях не вагався стати в перекір пануючим напрямом і ніколи не переставав виступати проти безтямности, тупоумія та заскорузлости не лише серед суспільности, але також і особливо тих, що беруться провадити та просвічувати її»¹.

Отже, мав мужність Франко говорити про прямолінійність, безкомпромісність своєї натури, вибухову енергію душі, максималістську позицію щодо свого покликання. Не можна не помітити, що в передмовах Франка досить відчутні переживання дискомфорту від того що мав непослідовні, мінливі, «непереварені» ідеї, «не міг удержатися на всь ані при галицько-руських народовцях, ані при галицько-руських радикалах, ані при польських демократах та поступовцях, ані при німецьких поміркованих соціалістах... і завжди виходив із їх рядів, коли побачив у них недобір чи то сумніння, чи то знання, чи то почуття обов'язку»².

Ідеологічні постулати, штампи, програми часом нівелювали, перетравлювали особисті переконання, а то й заважали письменницькому хисту. Очевидно, Франко це відчував, свідомо чи підсвідомо прагнув звільнення, висвободження себе, своєї індивідуальності, з того ідеологічного «полону». В одному з листів до Агатангела Кримського (1890) Франко з остерогою, делікатно радить літературному побратимові: «залишіть на якийсь час політику, поки докладніше не пізнаєте людей і обставини, поки не розчовпаєте того, що твориться поза кулісами, на котрих намальовані всякі «народні святощі». Пишу Вам се як чоловік, котрий на своїм

¹ Там само. — С. 290.

² Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 22. — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 291.

віку багато наробив дурниць і помилок власне через те, що, не спитавши броду, кидався в воду і тільки пізніше переконувався, що се не вода, а проста калюжа¹.

Пригадується розмірковування Михайлини Коцюбинської про щоденник своєї матері: «Самонавіювання і трагічне нерозуміння, страх і захоплення, віра, вірніше бажання віри, покірність ентузіазмові загалу і водночас сплески сумніву — все це складна гама, химерний, але історично зумовлений симбіоз»².

В передмовах Франка привергають увагу сумніви щодо адекватного сприйняття читачем його поезій. Зізнаючись, що «ізмарагдні» вірші виплили з його морального чуття, автор допускає ймовірну негативну читачку рецепцію. Ось що він пише з цього приводу: «Коли вони не зуміють досить ясно виявити того, що в мене було на душі при їх складанню, в таких разі, любий читачу, кинь оцю книжку на бік як недоладну, безталановиту мазанину. Не серце було порожнє та черстве при її складанню, а тільки снаги не стало вилити словами те, що було на серці»³.

Абрагам Маслоу стверджував, що самоактуалізовані люди не ангели. «Самоактуалізовані люди можуть проявляти безсердечність, що справляє шокуjące враження на інших. Самоактуалізовані особистості так само переживають почуття провини, тривоги, печалі, сумніваються в собі»⁴. Вони мають

здатність до продукування «патернів негативного мислення», зокрема применшення позитивного. За поясненням Бернса, «людина наполягає, що позитивний досвід з певної причини малозначний, і тим самим зберігає негативне уявлення, хоча все свідчить про протилежне»¹.

Принагідно відмітимо, що подібне мислення, оцінний стиль, у якому за твердженням психологів «суттєвими є аналіз, критика, вдосконалення підходів до вирішення проблеми характерний і для Франка — науковця, критика.

Гранично, самокритично, вочевидь каючись у тому, що в оцінках літературних явищ не був позбавлений суб'єктивності, інколи надмірно різких суджень, І. Франко у листі до Олени Пчілки писав: «Звісно, чоловік судить сяк і так, а найбільш, як власне чуття каже. А до критики треба мати не тільки чуття здорове і нормально розвите (моє далеко не є), а й розум освічений та нагострений як бритва аналітичний. А тут іменно, як кавалок артиста, себто синтетика, я чую свою найбільшу хибу, тут мені преділ положен, його же не перейду. Для того всі мої суди треба брати не як здобутки критичної мислі, а більш як прояви темпераменту, отже, як речі, зовсім не міродайні»². Отже, Франко щиро зізнається і у особистісному, психологічному чинникові, що впливав на формування його як критика й науковця.

Передмови Франка до поетичних збірок засвідчують, що автор строго критично й аналітично підходив до оцінки себе самого; у нього постійно виникала потреба осмислити результати пройденого шляху, зробити ревізію своєї поетичної продукції.

¹ Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 49. — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 269.

² Коцюбинська М. Вітер з України і наші екзистенційні зусилля / М. Коцюбинська. — К. : Києво-Могилянська академія. — 2006. — С. 15.

³ Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 22. — Харків : Наукова думка, — 1981. — С. 9.

⁴ Гордієнко В., Копець Л. Психологія особистості в біографіях подіях портретах / В. Гордієнко, Л. Копець. — К. : Києво-Могилянська академія. — 2007. — С. 257.

¹ Копець Л. Психологія особистості / Л. В. Копець. — К. : Києво-Могилянська академія. — 2008. — С. 203.

² Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 48. — Харків : Наукова думка, — 1981 — С. 597.

У «Переднім слові» до збірки «Давнє і нове» (1911) Франко зазначав, що має намір передрукувати цілий ряд віршів, писаних протягом 35 літ, які не ввійшли в попередні збірки. Традиційно повідомляється також про мету, особливості композиції збірки.

І знову ж таки (як у більшості передмов) у структури передмови проступає авторська суб'єктивність, яка усуває фактографічну, беземоційну описовість і істотно впливає на розповідь. Йдеться про рефлексію з приводу підсумків особистого і публічного життя за останні тридцять років: «Не можу нарікати на те, щоби при всій обмеженості моїх приватних відносин те життя було вбоге та монотонне. Навпаки, воно дало мені такі враження і такі життєві досвіди, особливо в трьох остатніх роках, якими не кождий може виказатися»¹.

Отже, у Франкових передмовах-есе виразно заявлені й психоаналітичне самодослідження і тонка інтелектуальна сповідь, й критичний аналіз своїх літературно-естетичних уподобань і свідчення про оточення, епоху, вписування самого себе в неповторний контекст буття.

¹ Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах / Іван Франко. — Т. 3. — Харків : Наукова думка, — 1981 — С. 186.

2.4. ЛІНА КОСТЕНКО

ТА ОЛЕКСАНДР БЛОК:

ДУХОВНІ ПЕРЕГУКИ І КОНТРОВЕРСІЇ

Порівняльний дискурс, присвячений двом загадковим творам української і російської словесності — «Скіфській одіссеї» Ліни Костенко і «Скіфам» Олександра Блока, — не перестав бути втаємничим від того, що поетеса привідкрила генезу своєї драматичної поеми як твору-виклику, ініційованого до життя бажанням художньо осмислити іншу версію скіфської історії, ніж ту, що набула резонансу в блоківській інтерпретації, як і в літературі Срібного Віку. Природно, це не єдина спонука до власного світоmodellювання у міжлітературному діалозі. Ліна Костенко піднялася на рівень паритетного спілкування з кращими зразками світового мистецтва своєю непересічністю українського духу, що дає їй право суперечатися (звісно, в естетичній формі!) з абсолютизацією якогось одного підходу, хай і найкращого чи найпереконливішого. Тим більше за нею давно закріплено статус митця-історика, який повертає українській нації її історію без спотворюючих напарувань і експансивних втручань у її перебіг і способи витлумачення. Недарма у своєму виступі на засіданні круглого столу з нагоди її 75-ліття у Києво-Могилянській Академії Ліна Костенко підтримала і розвинула думки Лариси Брюховецької, що «ми всі недооцінили версію історії, яку написала Ліна Костенко». «І вона має рацію, — продовжила поетеса, — бо відчула, що в мене є своя версія історії. І її ніхто не прочитав. «Маруся Чурай», «Берестечко»... У мене був цілий комплекс історичних романів, — лежать папки... Я хотіла дати всю українську історію в строфі. Ямб — то ямб. А спробуйте верлібром написати історичний роман! Хто його буде читати?! Я хочу це подати так, щоб це всі читали і не знали, власне, чому це все так западає в пам'ять? Був у

мене такий задум — дати всю українську історію — від початку до кінця. Через що є в мене «Древлянський триптих», через що «Скіфська одіссея»... XIX століття — хотілося це дати через Потебню одного, Потебню другого, — того, що в Польщі загинув. Я хотіла дати Розумовських. Я хотіла й XX століття дати... Так от: не жалійте мене, що мою версію не прочитали. Жодного історичного твору я не напишу більше! Жодного! Ні рядка! Через що? Скільки можна терпіти оцю зневагу до української історії, до українського слова?!... Я вже потрапила в «народниці». Мовляв, пише про українську історію. Скільки іронії читаю у пресі щодо отих, хто займається українською історією¹. Додамо від себе: ще й контрверсійною історією, як це постає у драматичній поемі «Скіфська одіссея».

Першим про дух заперечення, закладений у «Скіфській одісеей», дізнався американський учений українського походження Майкл Найдан від самої Ліни Костенко у приватних бесідах в Америці, смисл яких не тільки підказав, але й наптовхнув його на дослідницький сюжет «Інші поети в творчості Ліни Костенко». У даній публікації учений підкреслив роль духовних перегуків, які мають місце у творчому житті поетеси: «...Ліна Костенко якось підтвердила авторові цієї статті, — зазначив Майк Найдан, — свою давню прихильність до Блока: *«Блок — це мій поет»*; «З дитинства я люблю Блока. При цьому вона говорила також про свою глибоку неприязнь до блоківської поеми «Скіфи» й нарікала на те, що ніхто не звернув уваги на полеміку з Блоком у її власній поемі «Скіфська одіссея»².

¹ Костенко Ліна. «А може, й гординя — гординя великої гіркоти» / Ліна Костенко // Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних: Матеріали круглого столу. — К.: Вид. дім «Кисво-Могилянська академія», 2005. — С. 104–105.

² Найдан Майкл. Інші поети в творчості Ліни Костенко / Майкл Найдан // Сучасність. — 1994. — № 10. — С. 155–156.

Від часу, коли з'явилося друком це зізнання поетеси, процитоване в статті Майкла Найдана (1994 рік у журналі «Сучасність»), до появи ще одного дослідницького сюжету під назвою «Поема Ліни Костенко «Скіфська одіссея»: полеміка з Олександром Блоком» вітчизняного професора Володимира Панченка (2005 рік)¹, пройшло 12 літ, але не відкрилася загадковість блоківського твору, якому щонайменше пощастило в інтерпретаційному дискурсі, тим більше у типологічному зіставленні, що прояснив би хоч деякі особливості українсько-російського діалогу, по-перше. А по-друге, у площині поглибленого аналізу скрижалей полемічності, закладених в українській версії прадавньої історії, що до цього часу є об'єктом серйозних дискусій науковців, не позбавлених і аберацій та суб'єктивності. Що ж до художнього прочитання затертих сторінок скіфської історії, то й подавно.

Знаючи про полемічність настанови авторки «Скіфської одісеей» щодо «Скіфів», про задум і його вдалу реалізацію створити твір-виклик, що проблему, як здається, слід розглядати ширше — як блоківські рефлексії на теми стародавньої історії, що мають дотичність до багатьох народів. Це по-перше. А по-друге, — як глибший аналіз питань розвитку модернізму і неомодернізму (термін Валерія Шевчука) на українському ґрунті у контекстуальному вимірі, у масштабі не тільки східноєвропейському. Тим більше, що приклад такого типологічного підходу в українському літературознавстві є. Це монографія Наталі Кузякіної «Леся Українка и Александр Блок» (Київ, 1980).

Залишається тільки розвинути pro- і contra-думки з приводу корисності зіставлення віддалених у часі і просторі митців початку і кінця XX століття, якщо їхні твори ще й надають матеріал для відповідних паралелей і розгляду не

¹ Панченко Володимир. Поема Ліни Костенко «Скіфська одіссея»: полеміка з Олександром Блоком / Володимир Панченко // Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних. — К.: Вид. дім «Кисво-Могилянська академія», 2005. — С. 17–22.

лишень у ключі привабливих чи опозиційно дражливих частковостей літературного життя різних народів, але передусім — закономірностей динаміки культурно-стилістичних епох.

Отже, закон «довгих хвиль» культури, що його можна і слід тлумачити і як механізм дії продуктивних моделей активних художніх центрів, унаслідок якого актуалізуються невідомі і неочікувані смислові і формальні акценти в «старих» текстах, і вони знову оживають та стають сучасними в сприйнятті нових поколінь читачів, спрацьовує бездоганно у паралелі «Ліна Костенко й Олександр Блок».

Та спершу про духовні перегуки поетів, їх творчу близькість і органічну властивість таланту бути універсальним, своєрідним культуртрегером у світі мистецтва. Свідченням естетичного ліно-костенківського сприйняття Олександра Блока, сконцентрованого у словах «це мій поет», є ключова поезія «Учора в дощ зайшов до мене Блок» з циклу «Силуети».

На відміну від інших складників циклу як цілісної поетичної системи, в якій представлено найяскравіші грані — чи то життєві, чи то художні — світочів культури, отже, їх естетично оформлені портрети, вірш «Учора в дощ зайшов до мене Блок» — це поезія-візія, віртуальний образ, написаний імпресіоністичними мазками, що передають дивність очей ліричного героя, його тихість од думок, блідість обличчя від смутку, а за цими деталями портретованого відкриваються особливості, хоч і уявного, але близького спілкування з митцем, далеким за часово-просторовими параметрами, але рідним до болю, до сліз:

Учора в дощ зайшов до мене Блок.
Волосся мокре, на щоках росинки.
Блідий од смутку, тихий од думок,
близький до сліз, реальний до ворсинки.

Постояв трохи, слів не говорив,
поусміхався дивними очима.
І ніч у зламах врубелівських крил
стояла довго в нього за плечима...

(Курсив мій. — В.С.)¹.

Інтимність сприйняття (у нього включено й авторську позицію) ліричною героїнею нічного гостя підкреслена у поетичній мініатюрі синестезійним образом ночі, що унаочнює картину напівсну, напівз'яви за допомогою живописної аллюзії — врубелівських крил — як символу вселенської печалі, як символу поетового серця, що вбирає в себе людський біль від недосконалості світу і страждає від земної юдолі.

Характеризуючи духовні перегуки й контрверсії поезії Ліни Костенко і російських поетів (Анни Ахматової, Марини Цветаєвої), Майкл Найдан у статті «Інші поети в творчості Ліни Костенко» спеціально зупиняється на побудові зразків любовної лірики за аналогічним взірцем: «...тонкий зсув від щойно пригаданого до віддаленого, але все ще смодійно насиченого минулого. Дедалі менше конкретних деталей, але дедалі більше пронизливої емоційності»². При цьому йдеться про той тип інтертекстуальності, який означають як стилістичний чи інтонаційний. Цілеспрямовано зупинившись на найпомітніших аллюзіях до Олександра Блока («другого (після Анни Ахматової. — В.С.) значного джерела інтертекстуальних впливів на лірику Ліни Костенко»), автор статті «Інші поети...» продемонстрував діалогічні взаємоперегини, не тільки залучивши до аналізу вірші з книжок «Над

¹ Костенко Ліна. Вибране / Ліна Костенко. — К. : Дніпро, 1989. — С. 249.

² Найдан Майкл. Інші поети в творчості Ліни Костенко / Майкл Найдан // Сучасність. — 1994. — № 10. — С. 154.

берегами вічної ріки» і «Неповторність», але й те, як поетеса у поезії «Учора в дощ зайшов до мене Блок» «викликає тінь Блока у власному сні чи видінні»¹.

З'ява цього образу пояснюється прикметно: «Фактично, це метапоема, в якій авторка витворює ефемерний, уявний образ своєї музи в чоловічій іпостасі. Як і в любовних віршах, деталей тут обмаль. Образ реконструюється метонімічно, за допомогою найзагальніших, добре знаних рис Блока: запалі щокни, кучеряве волосся, дивні очі, сумний вигляд. *Викликаючи тінь Блока, поетеса здобуває натхнення для власних віршів — дар музи передається через цю уявну зустріч*»² (Підкреслення і курсив мій. — В.С.).

Отже, виходить, що, апелюючи до світочів вітчизняної (Максим Рильський, наприклад, постає у сонеті «Пейзаж із пам'яті» у формі «сповидної» зустрічі) і світової культури, Ліна Костенко «шукає натхнення» (М. Найдан), піднімається на вищу сходинку поетичного ремесла, «свідомо чи підсвідомо звертаючись до старших колег за натхненням чи за діалогом»³.

Прикметно і те, що діалог цей не завжди панегіричний, часто-густо він має терапевтичний ефект, бо пам'ять використовується як «лік від психологічних травм»⁴.

І хоч поезію «Учора в дощ зайшов до мене Блок» у циклі «Силуети» відділяють два твори — «Балада про дим. Пам'яті австрійської письменниці Інгеборг Бахман» і «Скрипка Страдіварі», — але вона тісно пов'язана з віршем «Гілочка

печалі на могилу Пастернака», і сполученість ця помітна не лише на рівні згадки імені Блока у «гарному товаристві» — поряд із Шекспіром і Лермонтовим. Передусім вона дається взнаки через трагічну тональність, яку переживає по-стефаніківськи гостро кожен справжній митець, виразом якої є тичинівська максима «За всіх скажу, за всіх переболію».

Та щоб зрозуміти, як це трактує Ліна Костенко, варто навести у контексті з блоківською ще одну поезію — про Бориса Пастернака.

Паркан тут щільний, наче почерк,
коли паперу вже в обріз.
Стоїть казковий теремочок
у білих привидах беріз.

А тиша! — Нестеров, Саврасов.
Ні трас, ні диму, ні машин.
Перелилася на терасу
молочна піна черемшин.

Милуюсь обрисами хмарок.
Плекаю свій маленький сад.
Живу. Звірю від помарок,
як і півсотні літ назад.

В печалі обривів пастельних,
прорвавши славі сто тенет, —
я не відлюдник, не пустельник,
я просто-напросто поет.

В землі копаюсь — діло чисте.
Я ж не самотній тут, як вовк,
У мене гарне товариство —
Шекспір, і Лермонтов, і Блок.

¹ Найдан Майкл. Інші поети в творчості Ліни Костенко / Майкл Найдан // Сучасність. — 1994. — № 10. — С. 157.

² Там само. — С. 157.

³ Там само. — С. 160.

⁴ Там само. — С. 161.

Ота в печі моїй жарина,
і пам'ять — досвіду вдова.
Давно повісилась Марина,
але мені вона жива.

Це вже навіки. Це той вимір —
поверх бар'єрів і епох.
Приходить зрідка Володимир.
А що, посидимо удвох.
Що громовержцю? Що, Юпітере?
Насперсчалися уцурть.
Тепер у нас вже є арбітри —
моє життя і твоя смерть.

Мій розпач давній, загужавів.
Ну, я за вами, що було б?
Мій спір із часом, із державою
не вирішить і куля в лоб.

Хай краще вб'ють мене опричники.
Ліси... Ліси... Ліси... Ліси...
Лише далеких електричок
передвечірні голоси.

Лужечок з травами нежатию,
Останні промені навскіє.
І цвинтарик, де я лежатиму,
обнявши корені беріз...¹.

Як бачимо, розуміння Ліною Костенко блоківського культурного ряду було глибоким, бо пафосом і смыслом своєї долі російський поет є духовно близьким сучасній українській поетесі. І не дарма у поезії «Гілочка на могилу Пастернака» фігурують чи не всі герої Срібного Віку — Марина Цветаєва, Олександр Блок, Володимир Маяковський. І серед них Борис Пастернак, який уникнув їхньої долі рішучого ескапізму аж

до зведення рахунків із життям. У нього вистачило снаги пройти через усі випробування долі, подолавши «спір із часом, із державою», якого «не вирішить і куля в лоб».

Тим часом, як талановитий культуролог, як знавець письменницької психології, Ліна Костенко, ведучи паритетний діалог з російською літературою, віднаходить як точки дотику з українською мистецькою практикою, так і точки відштовхування, що цілком нормально для усвідомлення себе в світі, для досягнення гуманітарної атури нації у планетарному вимірі.

І саме це понадзавдання визначає ліно-костенківський курс на подальшу європеїзацію української культури, про розбудову якої так системно дбає поетеса, перейнявши естафету від українських і європейських неокласиків 20-х років ХХ століття і від усієї класичної літератури, що орієнтувалася на золотий вік мистецтва.

Але чому ж тоді Ліну Костенко не задовольнила історіософія Олександра Блока у сегменті його художньої версії ролі скіфів і позиції Росії між Сходом і Заходом, з поглядом її месіанської ролі, між різними цивілізаційними пластами? Чому свою драматичну поему «Скіфська одіссея» поетеса не тільки співвіднесла, але й протиставила «Скіфам» О. Блока? Чим зумовлена «глибока неприязнь», за словами Ліни Костенко, до блоківської поеми «Скіфи»?

Передусім позиції двох митців не збігалися, розходилися по лінії національних патріотизмів і вираження світовідчуттів народу колоніального й імперського. Тим більше «Скіфи» О. Блока були написані (30 січня 1918 р.) у ситуації глобального для Росії політичного стресу — результатів брестських переговорів, де вирішувалися питання війни і миру, але ціною втрат земель, престижу країни. І робилося це під девізом порятунку російської революції, в ідеалі якої Олександр Блок за 3,5 роки до своєї смерті рішуче повірив. І віру цю своєрідно задокументував у поемі «Дванад-

¹ Костенко Ліна. Вибране / Ліна Костенко. — К. : Дніпро, 1989. — С. 244–245.

цять» і «великому вірші», як називають деякі дослідники, — «Скіфи». Для романтичного світогляду поета це була «музика революції», на честь якої він і створив дві «монументальні революційно-патріотичні оди» (В. Орлов). Та й сам О. Блок пріоритетне місце у контексті «Дванадцяти» і «Скіфів» відводив першому творові, записавши у «Щоденнику»: «Я «Скифов» не так люблю: в одной линии с поэтическими манифестами, — скучно!¹. Отже, й автор сам тверезо оцінював певну декларативність мотивів твору, які узагальнено визначаються як цивілізаційний конфлікт між Євразією та Європою. Революційна стихія, яка заповонила Блока на гребені свого розвороту і піднесення, поразка Росії під час брестських переговорів, підігріті настрої ненависті до буржуїв, особливо з Антанти — німецьких, англійських, французьких, — вилилися не тільки в душі поета, але й тональності «Скіфів» вибухом войовничих ритмів ходи Сходу, що мав виконати свою історичну місію — перемогти Захід. У щоденниковому записі жорсткість висловлювання на адресу «рвани немецкой» разюча: «Если вы хоть «демократическим миром» не смосте позор военного патриотизма, если нашу революцию погубите, значит, вы уже не арийцы больше. И мы широко откроем ворота на Восток. Мы на вас смотрели глазами арийцев, пока у вас было лицо. А на морду вашу мы взглянем нашим *косящим*, лукавым, быстрым взглядом: *мы скинемся азиатами*, и на вас прольётся Восток. Ваши шкуры пойдут на китайские тамбурины. Опозоривший себя, так изолгавшийся — уже не ариец. Мы — варвары? Хорошо же. Мы и покажем вам, что такое варвары. И наш жестокий ответ, страшный ответ — будет единственно достойным человека»² (Курсив О. Блока. — В.С.).

¹ Блок Александр. Собрание сочинений в 8-ми томах / Александр Блок. — Москва-Ленинград : Гослитиздат, 1960–1963. — Т. 7. — С. 322.

² Блок Александр. Собрание сочинений в 8-ми томах / Александр Блок. — Москва-Ленинград : Гослитиздат, 1960–1963. — Т. 7. — С. 317.

Отже, роздратований, агресивний тон, викликаний поразкою Росії після I світової війни, вилився на сторінки «Скіфів». У творі явний протест проти «старого світу», що уособлювала буржуазна Європа. Для Ліни Костенко була неприйнятна форма ультиматуму, якою у «Скіфах» заговорив Блок, співець «вічної жіночності», «Прекрасної Дами»: «А если нет, — нам нечего терять. / И нам доступно вероломство!.. / Виновны ль мы, коль хруснет ваш скелет / В тяжёлых, нежных наших лапах?»¹.

Але саме така войовнича тональність, властива «Скіфам» і передана через риторичні оклики і запитання, оксиморонні психоемоційні стани ліричного героя, карбовані ритми, викликає полемічний тонус «Скіфської одиссеї» як у абсолютно іншій версії прадавньої історії, в тім числі і її праукраїнського інваріанту, так і у формі його художнього втілення.

У даному творі Ліна Костенко не тільки явила блискучі історичні знання, закорінені в античних (недарма Геродот є одним із позакадрових героїв поеми), але й сучасних теоріях про етногенезис українства і його давнє походження й існування саме на правічних наших землях, де сформувався феномен осідлості й закоріненості власного національного буття у контексті і толерантному співжитті з різними етносами і культурами між Сходом і Заходом, без категоричного заперечення Іншого, але у виробленні органічної сприйнятливості всього, що посилює власну духовність і самобутність.

І хоча ця полеміка вельми гостра за змістом, але виважена, грамотна і толерантна за формою художнього осмислення предмета дискусії, що виводить на шлях далекогоглядних висновків про тривання у часі українського народу, що не піддався корозії забуття власного історичного родоводу й історично вагомих святинь, хоч як їх важко було зберегти від неминучих втрат і потоптання.

¹ Там само. — С. 361.

Полемічна інтеракція щодо «Скіфів» О. Блока посилена у «Скіфській одісееї» палімпсестністю, їй притаманною, як і всій творчості Ліни Костенко, до якого б її зразка не звернулися. Маю на увазі вихідну точку Блоківської «поеми», яка зосереджена в епіграфі, взятому з поезії Володимира Соловйова: *«Панмонголизм! Хоть имя дико, / Но мне ласкает слух оно»*. І хоч О. Блок помилився, написавши «имя» замість «слово», але він чи не повністю солідаризувався з концепцією скіфської теми, розгорнутої як у творі В. Соловйова, так і втіленої у відомій російській ідеї другої половини XIX-початку XX століття про походження праслов'янського етносу, яка, окрім наукового поширення, активно вплинула на художню словесність. У вірші, що має промовисту назву «Панмонголизм», читаємо:

Пантоголизм! Хоть слово дико,
Но мне ласкает слух оно,
Как бы предвестием великой
Судбины божией полно.

Когда в растленной Византии
Остыл божественный алтарь
И отреклись от Мессии
Исрей и князь, народ и царь, —

Тогда он поднял от Востока
Народ безвестный и чужой,
И под орудьем тяжким рока
Во прах склонился Рим второй.

Судьбою павшей Византии
Мы научиться не хотим,
И все твердят льстецы России:
Ты — третий Рим, ты — третий Рим.
Пусть так! Орудий Божьей кары
Запас ещё не истощён,
Готовит новые удары
Рой пробудившихся племён.

От вод малайских до Алтая
Вожди с восточных островов
У степи поникшего Китая
Собрали тьмы своих полков.

Как саранча, неисчислимы
И ненасытны, как она,
Нездепней силою хранимы,
Идут на север племена.

О Русь! забудь былую славу:
Орёл двухглавый сокрушён,
И жёлтым детям на забаву
Даны клочки твоих знамён.

Смирится в трепете и страхе,
Кто мог завет любви забыть...
И Третий Рим лежит во прахе,
А уж четвёртому не быть¹.

Всупереч підкресленій самим його продуцентом «дикості» слова «панмонголизм», введенням у термінологічний обіг 1900 року завдяки однойменній поезії Володимира Соловйова, воно набуло історіософського наповнення у його ж праці під заголовком «Коротка повість про антихриста», що послужила теоретичним підґрунтям не тільки ідеї східної небезпеки, історичної помсти тій Європі, котра вичерпала потенції свого розвитку. Ця ж ідея знайшла продовження у російській словесності. Чи не одним із перших платформу панмонголізму як протистояння панславізму, активізував Олександр Блок, при цьому змістивши акценти В. Соловйова, який говорив про панмонголізм як про загрозу страшного зіткнення двох світів і тим самим прагнув «наочно пояснити рішучу необхідність миру й щирої дружби між європей-

¹ Соловьёв Владимир. Панмонголизм / Владимир Соловьёв // Иностранное. — М. : Диамант, 1998. — С. 125.

ськими націями»¹. І тут він солідаризувався з філософськими роздумами про вичерпаність Європи в теорії Шпенглера «Присмерк Європи».

Висуваючи ідею панмонголізму, В. Соловйов міркував і про азіатську складову в російському національному характері, отже, про ментальність у широкому значенні слова; і про культурну місію Росії щодо варварських народів. Сакраментальними, але слушними для сучасного сприйняття є висновки: «Гони природу в двері, вона влетить у вікно. А природа тут в тому, що ніякого самотнього греко-слов'янського культурно-історичного типу аж ніяк не існує, а була, є і буде Росія як велика окраїна Європи в бік Азії. За такого свого окраїнного становища вітчизна наша, природно, значно більше за інші європейські країни відчуває вплив азіатського елемента, у чому і полягає вся наша мнима самотність. Адже і Візантія не чимось своїм, а теж лише домішками азіатського побуту оригінальна, ну а в нас спочатку, особливо ж з часу Батия, азіатський елемент у природу увійшов, другою душею зробився...»² (Переклад з російської мій. — В. С.).

Прагнучи по-філософськи згармонізувати дві душі російської нації — європейську й азіатську, — щоб у такій колізії не розірватися на частини, Володимир Соловйов у своєму трактаті підсумовує так: «Насправді ми *безповоротні європейці*, тільки з азіатським осадом на дні душі (Курсив

¹ Соловьёв Владимир. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением повести об антихристе / Владимир Соловьёв. Сочинения в двух томах. — М. : Мысль, 1988. — Т. 2. — С. 642.

² Соловьёв Владимир. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением повести об антихристе / Владимир Соловьёв. Сочинения в двух томах. — М. : Мысль, 1988. — Т. 2. — С. 695–696.

автора. — В. С.)¹. І хоч про ментальні недоліки своєї нації філософ і поет прямо не говорив, але у підтексті його полілогу трьох носіїв різних точок зору — політика, генерала, князя, — зосереджених у трактаті «Три розговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории с включением краткой повести об антихристе и с приложениями», це було виразно акцентовано.

Багато в чому філософська концепція Володимира Соловйова виявилася пророчою, а втілена поетичною мовою здобула широкий резонанс у культурному просторі. Чи не першим глибоким адептом її став Олександр Блок, який метафорично відтворив дві душі своєї нації і ніби поставив точку в одвічній полеміці, чого більше в російській натурі — європейського чи азіатського — і як це проявляється в бутті нації-Сфінкса, за його власним виразом.

Саме тому діалогічними за своєю суттю є твори «Скіфи» і «Панмонголізм», як і прямі вказівки на першоджерело цієї теми у власній творчості молодшого поета — захоплення оригінальною особистістю і духовністю, притаманною Володимирові Соловйову і його мистецьким та філософським пошукам. Про це прямо сказано у статті «Лицар-монах», в якій за допомогою оксиморонного заголовка і логіки викладу висловлено кредо О. Блока у ставленні до набутку В. Соловйова, якого російське суспільство сприймало неоднозначно, скоріше — негативно, ніж позитивно, — як показує О. Блок у статті, присвяченій десятиліттю по смерті філософа. З цього виступу прекрасно видно, що автор побачив у попередника і сучасника два наріжних начала духовності — лицарське і монаше. Перше О. Блок пояснює як місію «чес-

¹ Там само. — С. 696.

ного воїна Христа»¹, що золотим мечем долає зло, через що і зрадив духу свого часу: «Вл. Соловьєв слишком хорошо знал это ласковое чудовище — льстивое и страшное время (межа XIX і XX століть. — В.С.). Он воспитал в себе две силы, два качества, необходимые для того, чтобы нападать на врага разом, с двух сторон. Один Соловьєв — здешний — разил врага его же оружием; он научился *забывать* время; он только умирал его, набрасывая на косматую шерсть чудовища лёгкую серебристую фату смеха; вот почему этот смех был иногда и странен и страшен. Если бы существовал только этот Вл. Соловьєв, — мы отдали бы холодную дань уважения метафизическому маккиавелизму — и только; но мы хотим помнить, что этот был лишь умным слугою другого. Другой — нездешний — не презирал и не умирал. Этот был «честный воин Христов»².

Як бачимо, О. Блок не тільки розумом і серцем сприйняв ідеї В. Соловйова, але своїми «Скіфами» вступив у мистецький і науковий діалог, спираючись на принцип палімпсестності. І фактів, які підтверджують різноманітні форми інтертекстуальності у російській словесності Срібного Віку, відправною точкою зору яких є теорія і практика В. Соловйова, чимало і не тільки в Блоківському дискурсі. Тут варто навести витяг з «Автобіографії» поета: «Семейные традиции и моя замкнутая жизнь способствовали тому, что ни строки так называемой «новой поэзии» я не знал до первых курсов университета. Здесь, в связи с острыми мистическими и романическими переживаниями, *всем существом моим овладела поэзия Владимира Соловьёва*. До сих пор

¹ Блок Александр. Собрание сочинений в 8-ми томах / Александр Блок. — Москва-Ленинград : Гослитиздат, 1960–1963. — Т. 1. — С. 450.

² Блок Александр. Собрание сочинений в 8-ми томах / Александр Блок. — Москва-Ленинград : Гослитиздат, 1960–1963. — Т. 5. — С. 450.

мистика, которой был насыщен воздух последних лет старого и первых лет нового века, была мне непонятна; меня тревожили знаки, которые я видел в природе, но всё это я считал «субъективным» и бережно оберегал от всех» [Курсив мій. — В.С.].

Прикметна ще одна паралель, яка незримо пролягла між дискурсом митців Срібного Віку й українського неомодернізму (В. Шевчук) — шістдесятництва. Так, спільне бачиться між статтею «Рыцарь-монах» О. Блока і фундаментальною працею Василя Стуса «Феномен доби. Сходження на Голгофу слави». Типологічно подібне постає не тільки в пістетному ставленні до постаті В. Соловйова у Блока й аналогічному до Павла Тичини у Василя Стуса, що дається взнаки у меморіальному вступі до праць обох авторів, в якому має місце захоплення, виражене через візуальну зустріч, і постає як автобіографічний факт короточасного безсловесного, але вагомого спілкування в інтимному особистісному вимірі, коли флюїди великого авторитету і таланту переливалися в митців іншої генерації, автоматично успадковувалися, оновлювалися й по-іншому трактувалися, хоч старт був започаткований на основі імпульсів, який ішов від їх творчості і вельми неординарної особистості, що *volens-nolens* опонувала суспільній стандартності і нормі.

Не тільки прямі висловлювання про вплив В. Соловйова, зокрема його ідеї «панмонголізму», на символізм як підтечу модернізму, на ідейний зміст і поетику, теорію і практику Срібного Віку, але логіка розвитку російської літератури початку XX ст. видають, наскільки глибокою була борозда, прокладена філософською концепцією цього «лицаря-монаха». Через те дана тема стала плідним літературознавчим напрямком у сучасній русистичі, що вивчає паралелі між творчістю митців цієї генерації і слідом, залишеним В. Соловйовим у російській культурі.

Як аргумент — праці професора Степана Ільйова, в яких художній код Блока реконструюється через діалого-полілогічні взаємозв'язки з феноменом і пророчим талантом попередника і взірця історіософської розробки питання про витоки цивілізації і культури Росії.

Так, у статті «Куликовская битва как «символическое событие» (Цикл «На поле Куликовом» Блока и роман «Петербург» Андрея Белого)» з приводу осягнення істини у широкоформатному осмисленні теми Росії, зокрема такого її аспекту, як панмонголізм, С. П. Ільйов писав: «Разгул «диких страстей» Андрей Белый был склонен толковать в духе соловьевской концепции «панмонголизма», но только в духе, поскольку как художник он истолковал антитезу «Запад-Восток» расширительно, включая в неё все проявления индивидуальной и общественной анархии и политической реакции на Востоке, в России и на Западе. Таким образом в романной диалогии («Петербург» і «Серебряный голубь». — В. С.) создавалась художественная концепция «турянской» сущности Востока и Запада и вместе с тем строилась антитеза «Восток-Запад» как дихотомия культуры и цивилизации, духовности и бездуховности. Так понимал Андрей Белый цикл «На поле Куликовом», считая свой роман развитием тех же идей, мотивов и настроений. В берлинской редакции «Начала века» он по-новому изложил художественную трансформацию концепции «панмонголизма» в блоковском цикле и в «Петербурге»: «Угрозу России В. С. Соловьёв видел в монгольском востоке; *«панмонголизм»* — символ тьмы, азиатчины, внутренне заливающей сознание наше, но тьма есть и в западе...; *«татарские очи»* у Блока суть символы самодержавия, или востока; и символы социалдержавия, запада; здесь, как и там, *одинаково* (курсив С. П. Ільйова. — В. С.) «очи татарские» угрожают России»¹.

¹ Ильёв С. П. Куликовская битва как «символическое событие» (Цикл «На поле Куликовом» Блока и роман «Петербург» Андрея Белого) / Степан Ильёв / Александр Блок : Исследования и материалы. — Л. : Наука, 1991. — С. 39.

Отже, ідеї, що носилися у повітрі на початку ХХ ст. про шляхи — цивілізаційні і культурні — людства, коли «гряде неосоцінізм» (Ліна Костенко), активно трансформувалися у художні тексти, котрі вступали у діалог між собою не тільки під знаком повного сприйняття, дзеркального повторення, але й заперечення, а тому накреслення іншого бачення прогресу / регресу життя і культурного розвитку в епоху розгулу диких пристрастей в індивідуальній свідомості, коли відбувається «підміна духовної і творчої революції темною реакцією, нумерацією, механізацією...»¹.

В аспекті прочитання панмонголізму як суспільного і культурного застою склався цілий тематичний блок в російській літературі Срібного Віку. Так, у циклі «Скіфські» Марини Цветаєвої Скіфія постає «метафоричним образом Росії як дикого поля, що найяскравіше виражено в поемі О. Блока «Скіфи». Особливо продуктивним скіфський міф виявився у самосвідомості, постигці і творчій поведінці футуристів»². М. Цветаєва включає в свою модель світу «основні параметри скіфського міфу — войовничий і жертвний дух, духовний максималізм, що подекуди доходив до екстремізму; стихія, котра змїтала всі культурні обмеження в ім'я нового творчого очищення»³.

Приклади розробки скіфської теми в російській літературі ХХ ст., її діалогічної структури і характеру можна множити і множити, бо це-таки вагомий пласт, самодостатній

¹ Там само. — С. 39.

² Зубова Л. В. Цикл Марины Цветаевой «Скифские» — послание Борису Пастернаку (Электронный ресурс) / Л. В. Зубова. — Режим доступа: <http://www.ipmce.su/~tsvet/WINNN/zubova/skf.html>.

³ Фокина С. А. Влияние авангардной эстетики на коммуникативные стратегии в цикле М. Цветаевой «Скифские» / Светлана Фокина // IV Международные севастопольские кирилло-мфодиевские чтения : Сб. научных статей. — Т. II. — Севастополь : Гит пак, 2010. — С. 595.

і повноважний у мистецькому тлумаченні долі цивілізації і культури між Сходом і Заходом, що виходили з напрацьованих філософом, які ставали художніми концептами у письменників Срібного Віку.

Як бачимо, метафора Скіфії нуртувала в надрах художнього дискурсу ХХ століття вельми активно, щоразу наповнюючись старим / новим змістом, актуалізуючи самоствердження національної ідентичності народів Російської імперії, що знаходилася на перехресті між східними і західними імпульсами, в постійному коливанні то в один, то в інший бік терезів.

Блоківський варіант відповіді на це ментальне питання, як показує екскурс у скіфську тему та її філософське підґрунтя (цивілізація / культура між Сходом і Заходом) в російській літературі, вельми красномовний з погляду ідейного спрямування твору «Скіфи» і формального його втілення. Передусім впадає в око полемічність, з якою, ставлячи знак рівності між скіфами й азіатами, російський поет підкреслює антитетичність позицій і особливу роль Росії у захисті Європи від монгольської навали:

Мильоны – вас. Нас – тьмы, и тьмы, и тьмы.
Попробуйте, сразитесь с нами!
Да, скифы – мы! Да, азиаты – мы,
С раскосыми и жадными очами!
Для вас – века, для нас – единый час.
Мы, как послушные холопы,
Держали щит меж двух враждебных рас
Монголов и Европы [1, т. 3, 260-262]

(Курсив мій. – В.С.)

Застосувавши поєднання антитетичного і градаційного принципів ліричної композиції, включивши у власний текст низку історичних і літературних аналогій (запозичення в разі зі «Слова о полку Ігоревім»; події у Пестумі, Ліссабоні і Мессіні), Олександр Блок доводить до логічного кінця

ідею Росії — Сфінкса, в якій особлива гордовита роль, месіанське покликання захищати європейські цінності від «монгольської дикої орди»:

Мы любим всё — и жар холодных числ,
И дар божественных видений,
Нам внято всё — и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений...
Мы помним всё — парижских улиц ад,
И венецианские прохлады,
Лимонных рощ далёкий аромат,
И Кёльна дымные громады!

Як бачимо, «Скіфи» будуються діалектично: автор рішуче змінює реєстри звучання твору, перходячи від інвектив на адресу старої присмеркової Європи до примирливого тону і закликів до співпраці, а потім — до погроз («*А если нет, — нам нечего терять, / И нам доступно вероломство!*»).

Ультимативні інтонації «Скіфів» видають публіцистичний характер твору, хоча саме його жанрова специфіка в сучасному блокознавстві залишається мало розробленою, а тим часом є вельми цікавим аспектом дослідження. Та не про це зараз мова. Куди важливіші тематологічний і поетикальний підходи до інтерпретації прадавньої сторінки скіфської історії, що призвела до інтенсивного діалогу двох культур — української і російської — на рівні полеміки.

«Скіфська одісея» Ліни Костенко постала на ґрунті різних вимірів, у тім числі і на основі наукової традиції, сформованої працями Віктора Петрова («Скіфи. Мова і етнос»), археолога і поета Бориса Мозолецького («Скіфський степ»), О. Тереножкіна, які досліджували етногенез Скіфії і його території, що сягала південноукраїнського степу.

Блок Александр. Собрание сочинений в 8-ми томах / Александр Блок. — Москва-Ленинград: Гослитиздат, 1960-1963. — Т. 3. — С. 261.

Прикметно те, що драматична поема Ліни Костенко, якою відкривається другий розділ збірки «Сад нетанучих скульптур» під промовистою назвою «Душа тисячоліть шукає себе в слові», перегукується з першим розділом «Невидимі причали» *ідеєю повернення до витоків, до рідного дому*. Центром даного цілісного образу є ідея руху, пошуку, що орієнтує на епічне сюжетне розгортання подій і посилюється інтертекстуальною подібністю до відомого епосу Гомера.

Поема Гомера «Одіссея» присвячена поверненню додому після закінчення Троянської війни царя острова Ітака. Назва твору Ліни Костенко є чи не єдиною прямою вказівкою на подібність до цієї героїчної поеми. В основі — відантропонімічний іменник, що вказує на сукупність, збірність певних подій, учинків, пов'язаних з головним героєм — Одіссеєм. Однак ані героїчних панорамних сцен, ані розгорнутого драматичного полотна у «Скіфській одиссеї» не представлено. Назва є засобом травестійного переінтонування, а стилістика твору асоціативно продовжує «Енеїду» І. П. Котляревського. В основі зовнішнього сюжетного розгортання — подорож пересічного грецького купця (*«він був живий, не древній, не міфічний»*)¹ в невідомі йому країни, які для нього є цікавими передусім з точки зору вигідного продажу товарів:

І як для нас цікаві ті галактики,
звідкіль сигнал ніхто не передав,
так і йому — землі тієї клаптики,
де він іще нічого не продав?²

.....

Грек чув, що десь на північ від Гілеї
є вільний торг, де грекам привілеї.

На ті базари і на ті привози
Ще фінікійці шастали, проноси.

.....
Звичайно, є надморські торги, ближче.
Та тільки ж тут всевітнє торговище.
Куди поткнешся зі своїм товаром?
Тут фінікійських плечиків навалом.

Тож грек пливе на північ і на північ,
все вище й вище, в землі праслов'ян.
А ще ж ні карт, ні компаса, й кризь Гринвіч
не пролягав іще меридіан¹.

Але ця цілком прагматична подорож ольвійського грека є своєрідним зануренням у праслов'янський край, який живе за своїми звичаями і культурою, традиціями і віруваннями. Саме через ці часово-просторові константи у формі мандрів чужинця по Дніпру розкривається праслов'янська одиссея, але передусім — буття автохтонів, які здавна жили у причорноморських степах і виробили власний погляд на світ і себе в ньому, зважаючи на ландшафт землі, на кліматичні умови і ремесла, особливо на хліборобське покликання і співочу душу.

Для авторки драматичної поеми повернення до власного Дому в широкому значенні слова — це відновлення праукраїнських коренів, порятунком історичної пам'яті про давні джерела українства від аберацій і спотворення внаслідок державницького спрямування Росії опертися на духовні опори і велич Київської Русі, щоб обґрунтувати свою месіянську роль не тільки на Сході, але й на Заході.

¹ Костенко Ліна. Сад нетанучих скульптур / Ліна Костенко. — К. : Радянський письменник, 1987. — С. 61.

² Там само. — С. 62.

¹ Костенко Ліна. Сад нетанучих скульптур / Ліна Костенко. — К. : Радянський письменник, 1987. — С. 61–63.

І саме по цій лінії ідейного змісту концептуально розходяться «Скіфи» і «Скіфська одіссея». «Це спір у площині історичних візій. Якщо погодитися з тим, що Блок створював «міф і метафору», то в такому разі «Скіфська одіссея» — це деміфологізація блоківської версії історії ... «приватизації» дохристиянської історії Русі російською свідомістю»¹.

Естетично заперечуючи цей підхід, який у творі О. Блока здобув якнайповніше вираження, Ліна Костенко досягла успіху в осягненні історіософії глибоко національного звучання, кодом якого є заголовкове слово «одіссея», наділене й іронічним підтекстом, що має сенс вітчизняного блукання України серед історичних лабіринтів і пасток, розставлених на шляху до усвідомлення істини про незапозичену ідентичність і давню закоріненість у власний ґрунт.

Ліна Костенко не даремно використала образ національної одісеї, покладаючись на грецький міф як альтернативну реальність, що активно пульсував у літературі ХХ століття (як наприклад, у творчості Джойса). На думку Марії Моклиці, мандри Одисея є «універсальною формою життєвого шляху: навіть, коли ти не покидаєш меж рідного Дубліна, ти все одно Уліс, твоє життя — це завжди мандри, пороги й перешкоди на шляху повернення назад, до рідного берега, до витоків. Життя кожної людини — то безкінечний рух по колу, але часом по спіралі, повернення до самого себе з іншим усвідомленням його»². Простежимо, якими виглядають ці мотиви, інтерпретовані Ліною Костенко, в системі

сучасних та міфологічних світоглядних проєкцій, що яскраво проявляють себе у площині відмінних жанрових форм.

У «Скіфській Одиссеї» принципова притягальність Дому і закорінення в ньому постають через міфологеми Часу і Кола, виражаючи індивідуальне буття в системі об'єктивної картини світу:

Все квапимось із «ніколи» в ніколи»
Для грека час не мчався. Навпаки.
Час був циклічний. Він ішов по колу.
І повертався знов через віки.
Грек слухав море. Він не був юрбою.
А коли вмер чи хтось його убив, —
грек знову міг зустрітись з собою.
Що він тепер, до речі, і зробив¹.

У «Скіфській одиссеї» мотив зустрічі з собою перетворюється на ментальний конфлікт, закорінений у глибинах національної свідомості і перегукується з трагічним питанням: хто ми? звідки? Це питання на різних витках історичного розвитку набувало різного історіософського значення, вирішувалося по-різному.

У «Скіфській одиссеї» естетичним пляхом Ліні Костенко вдалося підібрати вагомі контраргументи, які спростовують відому російську ідею, зосереджену у трактаті В. Соловйова і поетично розвинуту О. Блоком про походження праслов'янського стносу і про Росію як щит проти Золотої Орди. А де ж тоді була Україна? Чи не саме в Карпатах давні русичі-українці зупинили полчища ординців, не давши перекотитися їм через гори в Європу? І про це історична повість Івана Франка «Захар Беркут», що трактує героїчний подвиг українського народу, який, боронячи власну землю, захистив і Європу від татаро-монгольської навали.

¹ Панченко Володимир. Поема Ліни Костенко «Скіфська одіссея» — полеміка з Олександром Блоком / Володимир Панченко // Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних. — К. : Вид. дім «Кисво-Могилянська академія», 2005. — С. 20.

² Моклиця Марія. Міф як альтернативна реальність в літературі ХХ століття / Марія Моклиця // Українська мова і література. — 2001. — № 1. — С. 65.

¹ Костенко Ліна. Сад нетанучих скульптур / Ліна Костенко. — К. : Радянський письменник, 1987. — С. 118.

Неприхована полеміка з відомими рядками О. Блока «*Да, скифы мы, да, азиаты мы!*» має місце у таких строфах із «Скіфської одиссеї»:

Понад Дніпром жили все хлібороби,
що звав їх Геродот — борисфеніти.
Були людьми *не східної подоби*,
Лишили голос у віках дзвеніти.

Хліб на Побужжі сяяли на продаж,
тих скіфів називали орачами.
І далі теж була б цікава подорож —
там, де Волинь, Поділля, галичани.

Але чому на землях цих, де Київ,
іще до літописних лихоліть,
Так наче нам хто чорну дірку виїв
у історичній пам'яті століть?
Що тут було, сам Геродот не знає.
Він тільки твердить, що за тих часів
кордон ішов від Дону до Дунаю,
від моря аж до прип'ятських лісів.

Чи все це разом — Скіфія і скіфи,
І кочові, й осілі, й паралати?
Крізь домисли, і вимисли, і міфи.
О, як її нелегко угадати!¹

Прикметно те, що авторка драматичної поеми через посередництво топонімів і гідронімів, щедро уведених у текст, посилаючись на Геродота, прямо вказуючи на хліборобську професію, властиву скіфам (у її інтерпретації), підкреслюючи їх співочий талант, орієнтує читачів на сприйняття прадавньої історії України, прямо і завуальовано вказуючи на її витoki й у скіфських степах. І цим заперечує блокін-

ську версію. І доводиться ця ідея по-справжньому коректно, у доладному співвідношенні наукових даних і гіпотез, викликаних геніальним прозрінням через товщу віків і замулених джерел. Але головне — у блискучій художній формі, що спонукає читати і перечитувати твір на одному подиху, щоразу відкриваючи нові смислові варіації, занурюючись у красу тексту, знаходити естетичну насолоду.

Зробити це художньо переконливо допомагає жанрова форма твору, авторське визначення якого не далеке від наукового. Порівняння «Скіфів» і «Скіфської одиссеї» у цій царині дає підстави побачити полемічну спрямованість твору Ліни Костенко, активно застосований принцип контрверсії. Якщо жанрова природа «Скіфів» розмита (твір називають і «маленькою поемою», і «довгим віршем», сам О. Блок називав «поетичним маніфестом»), то в другому випадку все чітко означено, хоч складників цього феномену як типу творів об'єднано чимало.

Інтертекстуальні зіставлення допомагають зрозуміти жанрову специфіку аналізованого тексту, який, за авторським визначенням, є *поемою-баладою*. «Хоч авторка твердить, — зауважує Іван Фізер, — *«що зробився той гречин баладою»*, манера розповіді далеко не баладна. Щось на зразок меніппійської сатири, «Скіфська одиссея», в залежності від сюжетної ситуації, поєднує різноманітні стилізові риси, починаючи від святково-підвищених до бурлескно-комічних»¹.

Окрім уже зазначених поетикальних ознак, які вимагають детальнішого простеження, у «Скіфській одиссеї» згадується ще одна архаїчна для сучасної літератури жанрова

¹ Костенко Ліна. Сад нетанучих скульптур / Ліна Костенко. — К. : Радянський письменник, 1987. — С. 71.

¹ Фізер Іван. Шедеври поетичної мітоїсторії Ліни Костенко / Іван Фізер // Сучасність. — 1988. — № 7/8. — С. 293.

модель — діатриба¹ вплив якої відчувається у тексті поеми на рівні інтертекстуальної полеміки з поемою Олександра Блока «Скіфи» та Володимира Соловйова «Панмонголізм».

За визначенням літературознавчого словника «Nota bene», слово «діатриба» в перекладі з грецької означає «філософська бесіда, розмова», «це жанр античної літератури, створений філософами-кініками (III ст. до н.е.), власне, *невелика за обсягом проповідь на популярну морально-етичну тему, подеколи у формі дискусії з уявним опонентом*. Діатрибі притаманна простота та жвавість викладу думок, яскрава образність, застосування риторичних прийомів»² (Курсив мій. — В.С.).

Прикметно те, що Ліна Костенко не тільки ввела у художній текст теоретичний термін «діатриба», але жваво й естетично переконливо його застосувала для виокремлення й індивідуалізації одного з представників скіфського племені з числа собі подібних у побутових клопотах і різних за соціальним статусом. Цьому другорядному героєві авторка поеми не тільки дала ім'я, але й нарекла його «засновником жанру діатриби»:

Варили бринзу. Ждали паші.
По сіль ходили в той же Крим.
А хто з одної випив чаші,
той був навіки побратим.

Щоб з'ясувати справи всі ці дальні,
символіці належне віддамо.
Поглибивши контрасти соціальні,
ім з неба впало також і ярмо.

¹ Костенко Ліна. Сад нетанучих скульптур / Ліна Костенко. — К. : Радянський письменник, 1987. — С. 75.

² Літературознавчий словник-довідник / Р. Г. Гром'як, Ю. І. Конієв та ін. — К. : Академія, 1997. — С. 206.

Хто мав худоби тисячу голів,
а хто плуганився парєю волів.

Були й раби. Рабами торгували.
І серед них філософи бували.
Наприклад, Біон був Бористеніт,
котрий любив на площі гомоніть.
І він був раб, і батько був рабом,
І довелось нелегко їм обом.

В порту почавши із соління риби,
він був засновник жанру діатриби¹

(Підкреслення моє. — В.С.).

Саме цим формальним ознакам відповідає «Скіфська одіссея», в якій виклад історіософської концепції логічно продуманий, структурно виважений, всебічно підготовлений: із залученням науково перевірених фактів та полеміки з уявним опонентом, як і прямими опонентами — О. Блоком і В. Соловйовим. Так, уводяться мовні звороти, прикметні для наукового стилю, реферативно викладається максимальна кількість вірогідних версій: «окрім легенд, є дані наукові, / теорії складніші теорем»², «*анари культур і древня топонімія / гіпотетично свідчать...*»³ тощо.

Однак серйозність поставленої мети, на позір, спростовується «легковажною» манерою відображення, що, окрім усього, не відповідає заявленому авторкою жанру балади з властивим їй героїчним пафосом. «Балада» у «Скіфській одіссеї» з жанру ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного або соціально-побутового ґатунку з драма-

¹ Костенко Ліна. Сад нетанучих скульптур / Ліна Костенко. — К. : Радянський письменник, 1987. — С. 75.

² Там само. — С. 67.

³ Там само. — С. 67.

тичним сюжетом перетворюється на інтелектуальну бесіду та спосіб інтертекстуального зіставлення. Змістове начало у «Скіфській одіссеї» вимагало від авторки адекватного у лексичному та стилістичному плані підбору способів зображення й вираження, оскільки подія в основі твору історіософськи важлива, за словами Ліни Костенко, «*віконце в правду*».

Поєднання різностильових ознак, прикметне для наступного розвитку подій, здійснено за принципом зміни розповідної манери, що передусім залежить від *образу наратора*, активного в сюжетному розвитку «Скіфської одіссеї» суб'єкта, який відповідно до ситуацій виконує різні функції:

1. В експозиційній частині виражає ставлення до події; виступає як сторонній спостерігач, цікавий до неординарного явища, однак людина пересічна, далека від науково-історичних узагальнень.

2. Поступово він стає сучасником «баладного гречина», переслідуючи мету представити цей персонаж «*живим, не древнім, не древнім, не міфічним*».

3. Потім перевтілюється в образ незнайомого супровідника на загадковій дорозі історії від античності до сучасності — філософа, етнографа, лінгвіста, історика.

Лексично неоднорідною є також презентація текстуального матеріалу. Вражаючий ефект досягається змішуванням стилістично неоднорідних номінативних та маркованих слів, як і введенням відверто прозаїчних, «неліричних» образів. Так, у початкових рядках поеми-балади такі словесні комбінації, що створюють образні ряди, якнайприкметніше демонструють парадоксальне змішування трагічного, ідилічного та побутово-заземленого, почасти вульгарного. У першому катрені подається психологічно інтригуюча деталь: «*латаття жовте світиться, як свічки! / то на чийсь*

біді, то на чийсь біді...»¹; образ водяника додає пейзажеві містичного відтінку. Однак відразу після того тональність та ритміка змінюється. Катрени з перехресним римуванням змінюють дистихи. Інтонація прискорюється, зникає символічний підтекст образу латаття; у візуальний пейзажний ряд вводяться «качки», «корови», а очікувана містична інтрига розв'язується несподівано повідомленням про те, що «*в торфі під корчами, / лежав скелет з коштовними речами. / Античний посуд, амфори, лутерії. / Соми, що наковтались біжутерії. / Великий дзбан з Афіною Палладою*» / Відтак зробився той гречин баладою»².

Надалі манера оповіді нагадує анекдот із властивими для цього жанру просторіччями та фразеологізмами: ненормативне «гречин» замість «грек», «ужити добрячого напою». Задля сцени прощання добираються такі лексеми і словосполучення, що складаються у короткий, але виразний діалог: шаблонне «*слізьми заплакавши гіркими*», реакцією на що стало «*чого ревети?*». Темп розповіді доволі швидкий, речення короткі, переважно прості. Інформація лаконічна, візуальні образи змінюються швидко, але подієвість таким чином не презентується, бо у такій своєрідній лексично-мовній подачі центральним залишається сам оповідач, іронічний і саркастичний. У «Скіфській одіссеї» образ автора, ліричного героя, оповідача має більше відмінностей, аніж спільних рис. Ці образи різко протиставлені: від рафінованого інтелектуала-історика, далекого від земних поневірянь нещасного грека, до диктора популяризованих версій. Для першого властиво вживати специфічні терміни, вузько спеціальні назви, для другого — задля комічного ефекту вво-

¹ Костенко Ліна. Сад нетанучих скульптур / Ліна Костенко. — К. : Радянський письменник, 1987. — С. 60.

² Там само. — С. 60.

дити неологізми, стилізувати давноминулий час лексикою ХХ століття. У такій меніптейній поліфонії образ автора не зникає, його голос чутно якнайпрозоріше, без менторства і дидактики. Він не прихований за персонажами і не розщеплений у пейзажах та художніх деталях. Зникає безособовість, з'являється Я:

О музи геліконів степових!
О жириці вогнищ, вже давно погаслих!
Вода джерел, од спеки неживих,
Була не вельми щедра для Пегасів.

Я чую ваші дивні голоси.
Зап'ястя рук не звикли до мережок.
Чаклунський чар космічної коси
І золоті півмісяці сережок.

О музи, музи кам'яні!
Де грім душі, народжений з любові?
Ви мовчите. Ви плачете в мені.
Душа тисячоліть шукає себе в слові¹.

І хоч баладне начало, задеклароване в авторському жанровому визначенні, зовні притлумлене, воно все ж оживається героїчним пафосом, що супроводжує багатовікове тривання України в часах перехідних і вічних. І супроводжується воно меніппейністю, що наділена таким формальним принципом, як *суміш*, якій властива «пряма двомовність» (М. Бахтін), жанрова маргінальність. У «Скіфській одіссії» дається взнаки типологічна ознака меніппей – усунення епічної чи трагічної дистанції в зображенні серйозних предметів; глибоке критичне переосмислення історії та міфології; навмисна відмова від стилістичної єдності; змішування ви-

сокого й низького; пародійне цитування; змішування типів мовлення, дискурсів; наявність у ній відкритої чи прихованої полеміки з різними «володарями дум», алюзій, ремінісценцій. Унаслідок цього драматична поема Ліни Костенко є гетерогенною сумішшю естетичних прийомів і законів, а тому твір вельми складний як з погляду досконалого, хоч і простого, трактування академічних і екзистенційних філософських ідей, так і з точки зору художньої форми.

Отже, діалог української і російської культур, здійснений у площині скіфської теми, доводить не тільки паритетність духовних перегуків, але й вагомість контрверсій, що призводить до оригінальності творчих досягнень.

Спеціальне вивчення «Скіфської одіссії» Ліни Костенко і «Скіфів» Олександра Блока, сутності діалогу між ними спростовує полемічний закид на адресу неповноти української літератури та її провінційності.

Завдання полягає тепер у тому, щоб діалогічність культур вийшла ще на один рівень — літературознавчий, — щоб російські дослідники прочитали визначні твори українських майстрів Слова і знайшли точки сходження і відштовхування, що є предметом і метою компаративної аналітики, необхідної наукової стратегії у глобалізованому і все ж роз'єднаному світі.

¹ Костенко Ліна. Сад нетанучих скульптур / Ліна Костенко. – К. : Радянський письменник, 1987. – С. 91.

**III. МІЖТЕКСТОВА
ДІАЛОГІЧНІСТЬ
ЯК ЗАСАДНИЧИЙ ПРИНЦИП
ЖАНРОВОГО СПРИЙНЯТТЯ
ТВОРІВ**

3.1. ДІАЛОГ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ (новели М. Коцюбинського «Цвіт яблуні» та М. Хвильового «Я (Романтика)»)

У новітніх літературознавчих теоріях інтертекстуальна природа художнього письма визнається одним із засадничих його чинників. Настанова на процесуальну незавершеність, на діалогічне сприйняття твору, на відкритість смислових асоціацій трактована нині як одна з органічних властивостей художньої літератури. Априорно літературний текст містить у собі здатність до нескінченної множинності смислів, із якої — залежно від часу, умов та особливостей рецепції — обираються ті або інші, що видаються найбільш актуальними й адекватними.

У поглядах на діалогічну природу художнього слова новітня літературознавча думка зазнала істотної еволюції. Так, у ранніх працях Михайла Бахтіна наголос клався не на самому феномені діалогічності, а на морально-етичному його чиннику. Учений вважав, що атмосфера сприйняття твору читачем характеризується певною взаємною відповідальністю, що й визначає характер діалогу. Художнє слово налаштовує сприймача на відповідальне ставлення до себе, а це, своєю чергою, постулює увагу до закладених у творі смислових інтенцій. М. Бахтін зокрема писав: «Для слова (а отже, й для людини) немає нічого страшнішого, ніж безвідповідальність. Почутість як така — вже діалогічне відношення. Слово хоче бути почутим, мати відповідь і знову відповідати на відповідь, і так *ad finitum*»¹.

Слід наголосити, що у вітчизняній теоретичній думці наголос на відповідальності слова є одним зі стійких, часто повторюваних аргументів у з'ясуванні сутності відносин лі-

тератури й читача. Можливо, через те, що ця думка постійно й неухильно перебувала під впливом соціологічної критики, марксистських ідеологічних схем, у рамках яких суспільний ефект творчості вважався чи не ключовою її ознакою. Так чи інакше, але морально-етичний аспект взаємин твору й читача випадає визнати однією з характерних ознак вітчизняного підходу до розуміння художнього слова.

У контексті сказаного оцінюємо й судження одеського літературознавця проф. Василя Фащенко (1929–1999). Він послідовно твердив про пов'язаність смислу літературного твору з морально-етичними категоріями, вживаючи звичних для того часу термінів «психологізму» та «художньої правди». Так, у праці «У глибинах людського буття» (1981) В. Фащенко дещо модифікує бахтінську тезу відповідальності, наголошуючи на близькому до неї понятті взаємного довір'я, що породжується твором у процесі його рецепції читачем. Учений зауважує: «Без психологізму не мислиться і художня правда. Кожне мовлене геросом слово, жест, порух душі, вчинок мають викликати довір'я навіть тоді, коли вони неадекватні, а зміщені, перероблені уявою, особливо в умовних формах мистецтва»¹.

На ґрунті зарубіжного літературознавства категорії референції та інтертекстуальності набули відмінного трактування, оскільки там послідовно наголошували на автономності художнього тексту. У зарубіжній думці на перший план виходить власне літературний колообіг, в якому функціонують окремі твори, а не їхнє суспільне та політичне оточення чи, тим більше, заангажованість. Через те акценти кореспонденції текстів зміщено таким чином, щоб постулювати їхній внутрішній зв'язок, а не зовнішні узалежнення. Такий під-

¹ Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. — Львів : Літопис, 2002. — С. 421.

¹ Фащенко В. В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури / Василь Фащенко. — К. : Дніпро, 1981. — С. 5.

хід дозволяє ідентифікувати взаємини окремих текстів, що породжені їхніми іманентними властивостями (саме такий випадок буде описано нижче). Звернемося принаймні до дефініції Ролана Барта. «Кожен текст є одночасно й інтертекстом, — писав французький учений. — Інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти культури сучасної. Кожен текст — це нова тканина, зіткана зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагментів соціальних ідіом і так далі — всі вони поглинуті текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту і довкола нього існує мова»¹.

Сучасний західний теоретик Дерек Еттридж (Derek Attridge) взагалі віддає перевагу поняттю «літературність» над «література», оскільки вважає перше більше влучним щодо дефініювання специфіки художньої творчості. «Література може бути твором культури, але культура її ніколи початково в собі не містить», — зауважує він². Відтак втягування літератури в суспільні контексти учений вважає небажаним, адже саме всередині системи текстів слід шукати розгадки своєрідності цього естетичного явища.

Свого часу Гарольд Блум розвинув теорію інтертексту, трактуючи взаємозв'язки текстів як прихований чи несвідомий вплив, що складається на своєрідний творчий діалог поміж різними літературами й поколіннями. Г. Блум розглядав різні варіанти текстових відносин, як-от: відхилення від напряму, обраного попередниками (1), протиставлення його доповнення (2), цілковите руйнування зв'язків з ним (3), очи-

щення (4), перелом з непередбачуваними наслідками (5) чи парадоксальне повернення до втраченого первинного смислу¹. Множинність цих зв'язків засвідчує велику варіативність у межах інтертекстуальних реляцій, які можуть набувати найрізноманітніших форм та модифікацій, залежно від мети та міри впливу, а також намірів автора.

Серед численних версій кореспонденції художніх текстів привертає увагу явище міжтекстового діалогу. Завважимо, що мається на увазі вужче розуміння цього терміну, адже широкіше, по суті, синонімом інтертекстуальності (за Ю. Кристевою, інтертекстуальність є нічим іншим, як «міжтекстовим діалогом»), а принцип «діалогу текстів» загалом покладено в основу сучасних західних теорій письма². У вужчому розумінні діалога передбачено спрощену інтертекстуальну схему, яка складає два базові компоненти (*прототекст* і власне *текст*). Проте взаємини цих компонентів аж ніяк не зводяться до прямолінійної матриці впливу, як можна було б гадати. Вони включають елементи різних відносин, які, за логікою міркувань Г. Блума, можна розглядати як протетичні, засновані на розвитку, вдосконаленні вже існуючої моделі, чи антитетичні, що полягають у запереченні, оспоруванні, ревізуванні наявної норми.

За доречну ілюстрацією бінарної схеми текстового діалогу може правити зіставлення двох новелістичних творів повітньої української літератури, що проявляють безумовну спорідненість у багатьох смислах. Мається на увазі новела Михайла Коцюбинського «Цвіт яблуні» (1902) та Миколи Хвильового «Я (Романтика)» (1924). Нагадаємо, що другий зі

¹ Западное литературоведение XX века. Энциклопедия / гл. ред. Е. А. Цурганова. — М. : Интрада, 2004. — С. 164.

² Attridge D. Jednostkowość literatury / Przekład z ang. P. Mościcki / Derek Attridge. — Kraków : Universitas, 2007. — S. 19.

¹ Bloom H. A Map of Misreading / H. Bloom. — New York, 1975. — S. 84.

² Плеханова Т. Ф. Текст как диалог : монография / Т. Ф. Плеханова. — Минск : МІЛУ, 2002. — 253 с.

згаданих письменників присвятив свій твір «Цвітові яблуні» попередника, вказуючи тим самим на ймовірний художній код інтерпретації власної новели. У літературі рідко трапляються випадки, коли автор дає присвяту творові, а не іншому авторові чи знайомій особі. Взаємини цих двох новел настільки багатогранні, що нам навряд чи вдасться їх вичерпати в межах невеликої статті. Проте наголосимо на основних аспектах цього діалогу, що означають його багатовимірність. Відповідно до Блумової схеми, їх можна представити як розвиток, заперечення та ревізію.

Твір Михайла Коцюбинського, що належить до шедеврів української модерної новелістики, знаковий у багатьох сенсах. Передусім цей текст характерний своєю багатозначністю та відкритістю: він проектує численні теми й мотиви, котрі стають предметом поглибленої рефлексії в новітній літературі. Саме цим він приваблював увагу як читачів, так і колеги-письменників, зокрема молодших поколінь. Важливо, що принцип внутрішнього діалогізму закладений у композиції новели М. Коцюбинського. Цей твір ґрунтується на «дихотоміях смислів, що нагадують ефект дзеркала або відлуння»¹. Таким чином, якість тексту Коцюбинського спонукає до розвитку діалогічного начала, закладеного в новелі. Цей виклик, власне кажучи, й сприйняв М. Хвильовий.

Новела Миколи Хвильового вперше була опублікована в альманасі «Гарт» (Харків, 1924). Вона увійшла до збірки оповідань «Осінь» (1924), а також до двох багатотомників цього автора 1928 та 1929 років². З усього видно, що сам

¹ Поліщук Я. І ката, і героя він любив... : Михайло Коцюбинський літературний портрет / Ярослав Поліщук. — К. : ВЦ «Академія», 2010. — С. 92.

² Хвильовий М. Сині етюди : новели, оповідання, етюди / упор. та передм. І. Драча; прим. та коментарі П. Майданченка / Микола Хвильовий. — К. : Рад. письменник, 1989. — С. 416.

письменник надавав їй програмового значення, оскільки в новелі заковано актуальні для його переломного часу рефлексії людини на ідеологічно-екзистенційному роздоріжжі. Однак перегук текстів Коцюбинського й Хвильового проектується не тільки на їхній змістовий рівень; рівною мірою він відобразився в формальній майстерності, якій в обох випадках надавалося принципове значення. У передмові до видання 1929 року, яку вважають своєрідним заповітом М. Хвильового, наводиться цитата з німецькомовного відгуку на збірку його оповідань. У цьому відгуку звертає на себе увагу місце, де оцінюється якісний бік малої прози українського автора: «... Кожне поодинокі оповідання становить маленький шедевр, якому з письменницького боку мало чого можна закинути»¹. Формальна досконалість та відточеність стилю — ті ознаки, якими автор «Вальдшнепів» ставив себе на рівень віртуозної прози М. Коцюбинського, що, очевидно, було дуже важливим для його творчого самоусвідомлення та розуміння літературної переємності.

Новела Хвильового — своєрідний *текст-палімпсест*, надбудований на підставі класичної новели М. Коцюбинського. Варто усвідомлювати, що він не лише обернений у минуле й спрямований на діалог із уже доціненим критикою «Цвітом яблуні». «У Хвильового, — зазначає В. Агєєва, — знаходимо безліч інтертекстуальних перегуків, алюзій саме з Коцюбинським, причому йдеться не про пародіювання манери старшого майстра, а про спроби синтезувати його постигу з іншими стильовими елементами»².

¹ Хвильовий М. Сині етюди : новели, оповідання, етюди / упор. та передм. І. Драча; прим. та коментарі П. Майданченка / Микола Хвильовий. — К. : Рад. письменник, 1989. — С. 418.

² Агєєва В. Апологія модерну : обрис ХХ віку : статті та есеї / Віра Агєєва. — К. : Грані-Т, 2011. — С. 23–24.

З іншого боку, текст Хвильового, написаний на початку нової пореволюційної епохи, апелював до майбутнього національної літератури, задаючи йому певні параметри інтелектуальної рефлексії та експресивного стилю. Словом, ідентифікація твору Миколи Хвильового цілком відповідає формулі М. Бахтіна: це Слово, що «хоче мати відповідь і знову відповідати на відповідь»¹.

У цьому випадку цікаві не лише точки збігання, а й — не менш прикметні, зрештою, відступи від прототексту або зумисні провокації щодо його смислових акцентів, які, поставлені в інший контекст (епохи, соціуму, психотипу), оновлюються, зазнають специфічного перекодування. В обох новелах оповідь ведеться від першої особи («я» оповідача накладається на «я» героя, що постулює форму властивої сповіді). Обидва твори тяжіють до тематики життя і смерті, дарма що тема розглядається тут у різних контекстах (родинно-побудовому та соціально-екзистенційному) і з різними пріоритетами. У творі М. Коцюбинського, попри безумовний трагізм, наголошується оптимістичне сприйняття життя, відображене в символі «цвіту яблуні», що винесений у назву твору. Як слушно зазначає В. Агєєва, «у вітчизняному модернізмі важливою була настанова на вольового, діяльного, стоїчного неоромантичного героя. Преваловало не відчуття втоми культури, а швидше культуртрегерська зосередженість на розбудові культурного простору»².

Свідомість героя М. Хвильового радше тяжіє до Танатосу, ніж до Еросу, якщо скористатися з категорій З. Фрейда³: вона зламана й заражена смертю. М. Коцюбинський зображує ко-

лізію роздвоєності (таку характерну для його епохи й спроб «чистого мистецтва»), яку зумовлює моральна заангажованість батька, з одного боку, та незаангажованість і відстороненість художника, з іншого. М. Хвильовий натомість більше акцентує на роздвоєності, що викликана тиском соціально-політичних обставин, тобто революцією, яка змушує його героя-інтелігента до однозначного й категоричного позиціонування. Рефлексія персонажа М. Коцюбинського спрямована на сприйняття смерті як неодмінного переживання людини й погодженості з нею. Протагоніст М. Хвильового, навпаки, сам стає інквізитором, катом, завдаючи іншим смерть, хоча внутрішнє єство його бунтує проти цього. У першому випадку бачимо тяжіння до синтезу, до поєднання непоєднуваного; у другому ж — шлях до цілковитої кризи й втрати ідентичності героя, що добре передано в подвійній назві новели, яка виявляє абсолютно протилежні засади його свідомості (внутрішня самість, «я» та зовнішня «романтика»).

Обидва твори — автотематичні. У першому автотематизм відкритий: головний герой позиціонує себе як письменник, а наведені його рефлексії включають формування задуму майбутнього твору, художнє осмислення дійсних вражень. У випадку новели Хвильового автотематичний пласт змісту прихований: про письменницьке покликання головного героя можна судити хіба що з аллюзій; про це найвиразніше свідчить його надзвичайна вразливість, а також яскравість та колоритність у змалюванні окремих епізодів, у яких вгадується погляд художника.

Спільність героїв проявляється в їхньому щирому й проникливому самоспостереженні внутрішніх станів власного «я». Викликані певними асоціаціями з дійсністю, вони нерідко набувають несподіваних форм, заходять на поле ризикованих визнань, що зраджують внутрішню дезорієнтацію та розкол свідомості героїв. Порівняймо:

¹ Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. — Львів : Літопис, 2002. — С. 421.

² Агєєва В. Аполонія модерну: обрис ХХ віку : статті та есеї / Віри Агєєва. — К. : Грані-Т, 2011. — С. 44.

³ Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : монографія. Вид. 2-е, доп. і перероб. / Ярослав Поліщук. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. — С. 105.

«Голова снує думки. Про що я думаю? Я думаю про щось чуже, стороннє, неважне, а проте тямлю, що я не забув свого горя. Якись голоси говорять у мені [...]. «Гідрохінон... гідрохінон... гідрохінон...» Чогось се слово мені вподобалося, і я повторяю його з кожним кроком і боюсь пропустити в йому якийсь склад. Воно якусь дивну полегкість робить моїм гарячим очам; вони спочивають, солодко спочивають, і перед ними починають простягатися довгі зелені луки з такою свіжою травою... Не чую свисту, загикло калатало...»¹.

«Все воно здається мені... колись... як матеріал... я се чую, я розумію, хтось мені говорить про се, хтось другий, що сидить у мені... Я знаю, що то він дивиться моїми очима, що то він ненажерливою пам'яттю письменника всичує в себе всю картину смерті на світанні життя...»².

«Моя мати — найвіність, тиха жура й добрість безмежна. (Це я добре пам'ятаю!). І мій неможливий біль, і моя незносна мука тепліють у лампаді фанатизму перед цим прекрасним печальним образом»³.

Ключовим елементом текстової стратегії обох авторів є внутрішнє роздвоєння персонажа. У Коцюбинського воно логічно формується на вісі зіставлення двох якостей героя (батька й письменника), коли «ланцюжок дихотомій [...] веде до внутрішнього конфлікту двох іпостасей особистості»⁴. У

¹ Коцюбинський М. М. Твори. В 7 томах [ред. колегія: О. Засенко та ін.] / Михайло Коцюбинський. — Т. 2. — К. : Наукова думка, 1974. — С. 171.

² Там само. — С. 172.

³ Хвильовий М. Сині етюди : новели, оповідання, етюди / упор. та передм. І. Драча; прим. та коментарі П. Майданченка / Микола Хвильовий. — К. : Рад. письменник, 1989. — С. 216.

⁴ Поліщук Я. І ката, і героя він любив...: Михайло Коцюбинський Літературний портрет / Ярослав Поліщук. — К. : ВЦ «Академія», 2010. — С. 93.

трактуванні Хвильового дезорієнтацію протагоніста складніше ідентифікувати, оскільки вона прописана досить-таки непослідовно, фрагментарно й суперечливо. У кожному разі, ситуацію героя «Я (Романтики)» випадає визнати радше розщепленням свідомості, ніж її роздвоєністю. Адже персонаж приміряє до себе різні ідентичності, котрі принципово не можуть бути поєднувані в одній особі. Як і в новелі Коцюбинського, вони скрануються на певні зовнішні образи, точніше втілюються у психотипі інших персонажів. Таким чином, рефлексія головного героя, романтика-інсургента губиться поміж кількома ідентичностями, кожна з яких притаманна йому (різною, щоправда, мірою) — доктора Тагабата, дегенерата, матері:

1. «Цей доктор із широким лобом і білою лисиною, з холодним розумом і з каменем замість серця, — це ж він і мій безвихідний хазяїн, *мій звірячий інстинкт* (курсив наш — Я. П.). І я, главоверх чорного трибуналу комуни, — нікчема в його руках, яка віддалася на волю хижої стихії»¹.

2. «...Коли доктор — злий геній, зла моя воля, тоді дегенерат є палац із гільйотини»².

3. «Тут, у тихій кімнаті, моя мати не фантом, а *частина мого власного злочинного «я»* (курсив наш — Я. П.), якому я даю волю. Тут, у глухому закутку на краю города, я ховаю від гільйотини один кінець своєї душі»³.

Ознака героя, за якою істотно відрізняються дві новели, — дуже прикметна характеристика, яка унаочнює відмінність першої хвили модернізму (з помешів'я сторіч) від

¹ Хвильовий М. Сині етюди : новели, оповідання, етюди / упор. та передм. І. Драча; прим. та коментарі П. Майданченка / Микола Хвильовий. — К. : Рад. письменник, 1989. — С. 219.

² Там само. — С. 219.

³ Там само. — С. 220.

другої, що розгорнулася у 1920-х роках. Якщо в ранньому модернізмі домінував тип рефлектуючого героя-інтелігента, втомленого, схильного до психічних хвороб та зараженого бацилою упадку, декадентства, то в 20-х роках кондиція героя істотно змінюється, що переконливо ілюструє новела «Я (Романтика)». Щоправда, герой Хвильового має чимало спільного з героєм Коцюбинського, однак він не просто роздумує над таємницею життя й смерті, не просто відчуває свою причетність до магічних перетворень буття. Цей протагоніст здатен на вчинок, який забурює природний порядок речей, він провокує розв'язання одвічного конфлікту Еросу й Танатосу власною поведінкою.

Багато цікавих зіставлень можна зробити, відстежуючи часопросторове моделювання в обох новелах. Спільним є те, що в обох творах дія відбувається в темну частину доби й завершується на світанку: це символізує драматизм внутрішніх переживань героя, межовий стан, боротьбу янгольського та демонського в людській душі. Просторові характеристики (котрі розщеплюються на зовнішній, атрибутивний, та внутрішній, емоційно-ліричний простір твору) органічно пов'язані з часовими вказівками. Так, про невблаганний відлік часу в новелі «Цвіт яблуні» рефреноно нагадує калатало сторожа, а в «Я (Романтика)» — бій годинника на міській вежі. Властивий хронотоп обох творів подібний, він не випадково асоціюється з містичним елементом, містерійною силою Танагоса, котра прямо не вказана, зате присутня на алюзійному рівні: «...Знову на далекій міській багті за перевалом дзвенить мідь: то б'є годинник. Північна тьма. В шляхетний дім ледве доноситься глуха канонада»¹.

¹ Хвильовий М. Сині етюди : новели, оповідання, етюди / упор. та передм. І. Драча; прим. та коментарі П. Майданченка / Микола Хвильовий. — К. : Рад. письменник, 1989. — С. 218.

Персонаж М. Коцюбинського, розчулений спогляданням яблуневого цвіту, приходить до усвідомлення минулості як неосмінної властивості життя. Природа повертає його до життя від роздумів про смерть:

«Цвітуть яблуні. Сонце вже встало і золотить повітря. Так тепло, так радісно. Птахи щебсчуть під блакитним небом. Я машинально зриваю цвіт яблуні і прикладаю холодну од роси квітку до лиця. Рожеві платочки од грубого дотику руки обсипаються і тихо падають додолу. Хіба не так сталося з життям моєї дитини?

А проте природа радіє. І чого не змогла зробити картини горя, те викликала радість природи. Я плачу. Сльози легкості капають услід за платочками, а я з жалем дивлюсь на не потрібну мені зелену чашечку, що лишилась у руках...»¹.

Навпаки в новелі М. Хвильового. Її фінал однозначно вказує на неперодоланість внутрішнього конфлікту героя. Холодний тривожний світанок та картина «мертвої» природи після бурі виразно вказують на бентежну загубленість персонажа, невміння відпайти власне «я»:

«... Ішла гроза. Десь пробивалися досвітні плями. Тихо вмирав місяць у пронизаному зеніті. З заходу насувалися хмари [...]. ...Я зупинився серед мертвого степу»².

Аналогії викликає також зображення обома письменниками моменту усвідомлення смерті (доньки героя в першому випадку та матері в другому). Це важливий, переломний

¹ Коцюбинський М. М. Твори. В 7 томах [ред. колегія : О. Засенко та ін.] / Михайло Коцюбинський. — Т. 2. — К. : Наукова думка, 1974. — С. 172.

² Хвильовий М. Сині етюди : новели, оповідання, етюди / упор. та передм. І. Драча; прим. та коментарі П. Майданченка / Микола Хвильовий. — К. : Рад. письменник, 1989. — С. 230.

момент у рефлексіях персонажів. Якщо у «Цвіті яблуні» стан катарсису викликає враження природи, то в новелі М. Хвильового подібний стан виражається через символічний поцілунок з покійником. Можна трактувати цей епізод подвійно (згідно з християнською традицією, такий поцілунок означає прощання в померлим, примирення з ним), проте письменник не випадково наголошує на понурих, демонічних деталях сцени, що дозволяють сприймати протагоніста як потенційного мерця:

«Я здригнув і побіг до труна матері.

Я став перед ним на коліна й пильно вдивлявся в обличчя. Але воно було мертве. По щоці, пам'ятаю, текла темним струменем кров.

Тоді я звів цю безвихідну голову й пожадливо впився устами в білий лоб. — Тьма»¹.

Замилування життям усупереч смерті утверджує новела М. Коцюбинського. Хвильовий перекладає цей мотив таким чином, що в його творі має місце замилування смертю, а герой-інсургент гостро відчуває фатальну силу смерті, поступово підпорядковуючи їй власне «я».

Діалог двох класичних новел новітньої української літератури добре ілюструє значну (попри невеликий розрив у часі) художньо-естетичну дистанцію поміж ними. «Зіставлення цих текстів, особливо фіналів, дозволяє говорити про належність письменників до різних художніх традицій, про свідому настанову молодшого продемонструвати свій розрив з імпресіонізмом. Більше того, саме тут добре видно, що імпресіонізм, цей останній «великий» стиль XIX віку, все ж не був цілковито належним модернізмові, він, за елегант-

ною формулою Юрія Шереха, лише виконував в українській літературі роль модерного стилю, був моментом переходу, розриву з реалізмом. Натомість Хвильовий від «корифеїв» реалістичної доби вже цілковито дистанційований, його модерністські експерименти ґрунтуються на інших ціннісних установках і пріоритетах»¹.

За парадоксальною логікою, твір Миколи Хвильового, характерний ідеологічною заангажованістю, засвідчує неможливість поєднання художньої якості, на яку поставив прозаїк за прикладом попередника, з політичною кон'юктурою пореволюційної епохи. У цьому сенсі невдача Хвильового обернулася його успіхом, не в останню чергу завдяки орієнтації на класичний взірець М. Коцюбинського. Література як форма, настанова на художню досконалість виявляються несумісними зі спробами прив'язування тем та мотивів до актуальності сьогодення. Саме так трапилося у випадку М. Хвильового. Можна для порівняння навести слова Б. Пастернака, котрий, коментуючи новаторську якість свого знаменитого роману «Доктор Живаго», завважував зокрема:

«Потрібне було ціле життя, потрачене на те, що називалось модернізмом, на фрагментаризм, на форми: політичні, естетичні, світоглядні форми, на напрями, ліві і праві, на суперечки напрямів [...]. Слід було саме перестати брати до уваги звичне, усталене і в своєму значенні всуціль таке фальшиве, слід було душі з її совістю, здібностями пізнання, пристрасстю, любов'ю і нелюбов'ю дати право на повний, давно визрілий переверот, котрий перевів би її з незручної, вимушеної згорбленості в більш властиве їй, вільне, природне положення»².

¹ Агєсєва В. Апологія модерну : обрис XX віку : статті та есеї / Віра Агєсєва. — К. : Грані-Т, 2011. — С. 25.

² Пастернак Б. Доктор Живаго : роман / Борис Пастернак. — М. : Книжная палата, 1989. — С. 429.

¹ Хвильовий М. Сині етюди : новели, оповідання, етюди / упорядкована передм. І. Драча; прим. та коментарі П. Майданченка / Микола Хвильовий. — К. : Рад. письменник, 1989. — С. 230.

В описаному вище текстовому діалозі виразно присутні кілька чинників, які успішно співдіють поміж собою. У звичайному, пересічному інтертекстовому віднесенні ми могли б сказати, що новела «Цвіт яблуні» для другого автора слугує за «текст культури», оскільки твір М. Коцюбинського у 20-х роках уже сприймався як класика української новітньої прози. Однак у конкретному випадку, який був предметом нашого розгляду, кореспонденція текстів значно глибша й багатовимірна, через що заслуговує на особливу увагу.

Випадає виділити, як мінімум, три рівні, на яких ведеться своєрідний міжетекстовий діалог. По-перше, прототекст, за який правив Миколі Хвильовому «Цвіт яблуні» — *текст-еталон*. Це означає, що другий автор ставить собі за взірць естетичний, формальний, стильовий вимір прототексту. По-друге, автор новели «Я (Романтика)» сприймає твір свого попередника як своєрідний *виклик*: це не лише спонукає до досконалості форми, а й до перегуку тем та мотивів обох текстів. Умовно кажучи, матриця М. Коцюбинського знаєс у творі М. Хвильового специфічного зміщення, як було показано вище (у трактуванні мотиву смерті, в типі героя, в характері колізії тощо). По-третє, відносини двох текстів проєктуються на поле *сміслової гри*. Беручи прототекст за предмет гри, Хвильовий перекодовує його за власними правилами, що стає очевидним у постикальному ключі (експресіоністський стиль замість імпресіоністського). Через стиль можемо виявити також зміни в ідейно-світоглядних пріоритетах, що закладені в обох новелістичних текстах.

Таким чином, перегук двох класичних новел української літератури виявляється вдячним для читачького сприйняття та критичного інтерпретування кожної з них. Багатоваріантні текстові відносини (доповнення, заперечення, уточнення, нерекодування тощо, докладніше — за класифікацією Г. Блума) своєрідно поєдналися в акті творчого діалогу двох новелістів, чим зумовили розширення інтерпретаційного потенціалу кожного з аналізованих вище текстів.

Основні параметри текстового діалогу (на прикладі новел «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського та «Я (Романтика)» М. Хвильового)

Художні ознаки	«Цвіт яблуні» М. Коцюбинського	«Я (Романтика)» М. Хвильового
Тема	Життя, смерть, проминальність	Револуція, терор, романтика
Фабула	Фрагментарна	Фрагментарна
Тип оповіді	Безпосередня (від першої особи), оповідач= герой	Я-оповідь, оповідач=герой
Тип героя	Рефлектуючий інтелігент,оптиміст	Бунтар-інсургент, скептик
Характер конфлікту: внутрішній, розкол свідомості героя	Роздвоєння внутрішнього «я» героя, конфлікт почуттів батька-мораліста й письменника-дослідника	Розшарування внутрішнього «я» героя, конфлікт безжального революціонера, ката й людини-гуманіста
Назва твору	Інтригуюче-символічна	Подвійна, символічна
Моделювання часу	Ніч: агонія та смерть доньки героя, що стає приводом до рефлексій про минуле й нетлінне	Вечір, ніч: трибунал та страта засуджених, що викликають емоційні переживання й стан дезорієнтованості героя
Моделювання простору	Закритий простір дому (смерть); відкритий простір природи (сад, життя)	Закритий простір панського палацу (трибунал, смерть); простір міста та відкритий простір природи («мертвий степ»)

Паралелізм, опис природи	Пейзажні описи вплетені в оповідь і відтінюють емоційний стан героя	Пейзажні описи представлені фрагментарно, вони есенційно репрезентують внутрішню тривогу героя
Фінал:	Світанок: цвіт яблуні, що символізує минулість людини	Грозовий світанок, «мертвий степ», що символізує криваву сутність революційної доби
Стиль	Імпресіоністський: акцент на змінності емоцій та переживань (дійсні та уявлені відчуття)	Експресіоністський: наголос на граничній напруженості переживань (галюцинації, марення)
Спорідненість текстів	Універсальна проблематика (життя і смерті)	Універсальна проблематика (життя і смерті), спеціальний епіграф- посвята творові М. Коцюбинського

3.2. ТЕКСТУАЛЬНЕ БАГАТОГОЛОССЯ СМИСЛІВ В ДРАМАТУРГІЇ

**В. ВИННИЧЕНКА, Я. МАМОНТОВА,
Є. КРОТЕВИЧА 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

Багатоголося української літератури першої третини ХХ ст. традиційно розглядалося дослідниками з позицій діалогізму, який розуміли розширювально, залучаючи різні методологічні перспективи. Спираючись на працю М. Бахтіна («До методології літературознавства»), В. Фащенко наголошував на діалогізмі особистісних позицій у цей позначений прагненням до художнього синтезу період, на діалогічному переплетенні в межах однієї творчої системи «різних творчих методів, напрямів, стильових течій і тенденцій, які то змагалися між собою, то доповнювали одне одного, діалогічно перегукуючись у творчій сволоті талановитих митців, які часто виступали як естетичні кентаври: неореаліст В. Стефаник ставав експресіоністом, неоромантик М. Хвилювий – імпресіоністом...»¹.

Саме на 10–20-ті роки ХХ ст., за спостереженнями В. Фащенко, припало «зародження і розвиток полісемії творчих методів і стилів»². Не обмежуючись лише таким баченням, дослідник заявив про багатоаспектність проблеми діалогізму, що охоплює всі постикальні елементи структури твору («Навіть окрема фраза – своєрідний діалог»³), а також сфе-

¹ Фащенко В. В. Про діалогічне дослідження літератури / Василь Фащенко // Проблеми сучасного літературознавства. – Одеса, 1999. – Вип. 3. – С. 20.

² Там само. – С. 23.

³ Фащенко В. В. Діалог як момент істини / В. В. Фащенко // Історико-літературний журнал. – 1997. – № 3. – С. 34.

ри, типи, складові культур тощо: «Діалогізують між собою типи культур та ідейно-естетичні напрями, творчі методи і стилі, твори різних митців і одного і того ж автора»¹.

Цілком зрозуміло, що у поліфонії смислів, оприявлених драматургією 20-х років ХХ ст., літературознавці передусім виявляли ідеологічні контексти, вступаючи крізь них у діалог зі словом Автора. Так, у статті «Діалог, як момент істини» В. Фащенко наводить деякі «крамольні» фрази з першої редакції «Народного Малахія» і з «Маклени Граси» М. Куліша (наприклад, «...знаю, що соціалізм — це буде лише друга після християнства ілюзія...»), заявляючи про несправомірність ототожнення їх з позицією Автора. Такий спрощений підхід, на його думку, заперечував засади художньої діалогічності, а разом із нею й істини². Таким чином В. Фащенко скеровував дослідницьку увагу на проблему поліконтекстності слова у драмі, яка, так чи інакше, закорінена у концепцію діалогізму художнього слова М. Бахтіна.

Теорія внутрішньої діалогічності слова М. Бахтіна скерована до розуміння інтенціональних засад мови (слова) і різномірних контекстів («різних перспектив бачення, горизонтів пізнання, систем експресивного наголошування чи акцентування...»), які породжуються у суб'єкта мовлення у віднесенні до читача (глядача). Дослідник переконливо довів, що діалогізація у настанові слова на предмет і у сфері аперцепції тексту виявляє, у кожному випадку, відмінні стилістичні ефекти, але, як зазначено у праці «Слово в поезії і слово в повісті», ці плани можуть так тісно сплітатись між собою, що різниця між ними в процесі стилістичного аналі-

зу стає майже непомітною¹. Історично і соціально окреслене висловлювання, за метафоричним виразом М. Бахтіна, має зачепити тисячі живих ниток діалогу, які суспільно-ідеологічна свідомість «сплітає» навкруги даного предмету висловлювання².

Специфіка поетичного слова полягає, за думкою дослідника, в потенційній потребі, особливо виразній в поезії символістів, уникнути самої можливості множення контекстів, досягти інтенційної єдності мови, стилю. Якщо це не досягається, виникають різні форми стилізації, іронії, пародії.

Голографічна панорама контекстів стає натомість засадничою ознакою прозаїчного слова. Прозайк-повістяр не усуває чужих інтенцій з диференційовано сприйнятої мови своїх творів, не знищує тих суспільно-ідеологічних горизонтів (світів і мікросвітів), що породжуються прозовим висловлюванням. Наголошується, що суспільний діалог відчувається як у змістових, так і у формальних сферах смислопородження.

Концепцію М. Бахтіна не з меншою продуктивністю можна застосовувати і до слова у драматичному тексті, але у кожному випадку маємо диференційовано підходити до тих чи інших текстів драми з огляду на її особливості як художнього тексту, так і сценічного явища. Очевидно, що характер віднесення і адресація слова у драмі значно ускладнюються, навіть через те, що репліка проголошується для драматичного персонажа (в тексті), для актора (на сцені), для глядача (чи читача). Слово в драмі, позірною відірване від авторської

¹ Фащенко В. В. Діалог як момент істини / В. В. Фащенко // Історико-літературний журнал. — 1997. — № 3. — С. 30.

² Там само. — С. 32.

Бахтин М. Слово в поэзии и слово в повести. Проблемы литературы и эстетики / М. М. Бахтин // — М. : Художественная литература, 1975. — С. 119.

Там само. — С. 120.

суб'єктивності, несе у собі не лише його голос, але і багатовікову традицію виголошення, включно з видовими, жанровими, стильовими інтенціями. Важко собі уявити драматичний текст (навіть, у випадку метерлінківських п'єс), який не формує в уяві реципієнта різні, в тому числі і суспільно-історичні, контексти. Не менш складно припустити, що драматичне висловлювання не містить у собі автореферентності: не відсилає до багатовікової традиції світової драматургії. З огляду на це драматичне слово – така собі «річ у собі», яка випромінює контекстні значення, які можуть, звичайно ж, редукуватися у ліричній драмі, драматичній поемі з їхньою засадничою установкою на монологічне слово.

Найменше суперечок в цьому сенсі викличе, безумовно, епічна драма, слово в якій неодмінно буде виявляти епічну множинність контекстів, що можуть зливатися в окремих випадках як феномен художньої єдності значень тропа, але можуть і помітно дистанціювати, створюючи в уяві глядача своєрідні лакуни, які заповнюються кожним по-своєму. Така дисоціація смислів притаманна, очевидно, епічній авангардній драмі і проявляє себе за принципом дистанціювання контекстів від орієнтованого на предмет (чи явище) слова, що з найбільшою виразністю спостерігаємо в драмі Б. Брехта.

Засадничим принципом брехтівської естетики, яка значною мірою формувалася наприкінці 20-х – 30-х рр. XX ст., безумовно, вважається художній прийом одивнення (близький до того функціонального значення прийому «остранення», яке обґрунтували представники російського формалізму і художньо-естетична природа якого визначила концептуальні параметри мистецтва авангарду).

Думаємо, що естетичні вимоги одивнення художнього тексту драми, спрямовані Б. Брехтом у ряді його праць до акторів та глядачів («Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый «эффект отчуж-

дения» (1940), «Эффект отчуждения» в китайском сценическом искусстве» (1937), «Малый органон для театра» (1948) та ін.) можна перевести з площини психології сприйняття на рівень літературознавчого аналізу, коли текст драми сам у своїй поєтиці містить засоби одивнення, які викликають в уяві реципієнта ті чи інші контексти. Ми передусім думаємо про одивнення позиції автора, про одивнення тої чи іншої літературної (чи театральної) традиції і, навіть, про одивнення семантичної структури сюжету через нарощування метафізично-умовного надтексту чи підтексту, внаслідок чого до певної міри пригнічується фабула (або навпаки). Не важко виявити у цьому аналогію до заявлених у брехтівських вимогах до одивнення тексту драми позицій завдяки використанню форми третьої особи, минулого часу, завдяки актуалізації ремарок та коментарів¹.

Бертольт Брехт вважав, що метою «ефекта одивнення» є дистанційоване представлення «соціального жесту», тобто, соціальних стосунків у певну епоху. Так, авторові вдається передати історичність подій, які можуть критично оцінюватися з погляду наступної епохи². Таке одивнення історії містить у собі авторську оцінку, виразну і переконливу саме в епічному театрі. Історизм нового мислення в брехтівському театрі був зумовлений, зокрема, розумінням людини як «змінної величини середовища», а середовища — «як змінної величини людини»³.

Послугуючись думкою Хайзена-Льове Оге А. про акт одивнення як акт «деконтекстуалізації», який, вихоплюючи предмет з його звичного оточення, тим самим викликає ува-

¹ Брехт Б. О театре / Бертольд Брехт. — М. : Изд-во иностр. лит-ры, 1960. — С. 146.

² Там само. — С.149.

³ Там само. — С.238.

гу до самого предмету і до оточення¹ хочемо наголосити, що в структурі художнього тексту драми цей акт «деконтекстуалізації» неодмінно спрямовує глядацьку увагу на контекст літературної традиції (представленої у вигляді знаків-тропів, топосів, мотивів, жанрових віднесень тощо), а також на контекст історичної дійсності, реальності, причому, не завжди тої реальності, яка відповідає історичному часу дії в драмі, а, швидше за все, реальності сценічної інтерпретації. Відмітимо, що цей контекст створюється в процесі співдії акторів, режисера, тексту, глядачів і тої атмосфери гри, аури сценічної дії, яка створюється завжди як відповідне містичне дійство (акт Великої Містерії, ім'я якої — Театр).

Знов же таки, спрямовуючи цю тезу в сферу літературознавчої рецепції, яка по-своєму завдає параметри театрального сприйняття, зосередимось на тих ефектах одивнення, які були характерні для української драматургії 20-х років ХХ ст., передусім для драматургії Я. Мамонтова, В. Вишніченка, Є. Кротевича. Вибір персоналій драматургів вмотивовано можливістю різночитань тих чи інших драматичних текстів з огляду на діалог сфер масової і елітарної культури.

Характерною особливістю української і світової драми 20-х років ХХ ст. є те, що прийомом одивнення глядацької рецепції була зазвичай метафора у риторично оформленій назві п'єси: троп, покладений за основу назви, слугував конструктивним принципом тексту, що, по суті, реалізував у собі ту метафору, яка слугувала засобом одивнення традиції, а також історії. Йдеться про інтерпретацію п'єси як «розгорнутої метафори». Послуговуючись влучним спостереженням І. Калініна над прийомами одивнення історії в метафікційному творі Б. Шкловського, ми хочемо наголосити, що метатекст (в даному випадку втілений у назві-тро-

пі) «... не лише надбудовується над текстом, але і вмонтовує його в зовнішній по відношенню до нього історичний ряд»¹. Аналізуючи принципи метафікції В. Шкловського в його книзі «Зоо, або Листи не про любов» (1923), завдяки яким в тексті створюється ілюзія романної традиції в автобіографічно-літературознавчому субстраті, І. Калінін звернув увагу на одну характерну ознаку одивнення, яка дозволяє відкрити механізми «зробленості», штучності самої історії, або дійсності (в тому сенсі, в якому Аристотель протиставляв історію і вигадку)². Йдеться, очевидно, про неодноразово заявлену формалістами белетризацию історії, історичного контексту дослідження, як і про белетризацию літературної традиції історико-літературного дослідження, згадаємо, знов-таки, що «Листи не про любов», означені одивнюючою зоологічною метафорою-назвою «Зоо» — це, за спостереженнями Г. С. Морсона, — «...звіринище літературних видів і жанрів, кожен з яких «одивнюється» через розміщення в новому контексті в несподіваному сусідстві»³.

Популярні в 20-ті роки ХХ ст. п'єси Я. Мамонтова «Республіка на колесах», «Великий Хам», «Батальйон мертвих» містили гротескно-оксюморонну назву, яка сигналізувала про принципи художньої організації дії всіх текстових рівнях твору.

Загалом, у авангардній драмі заявлена у назві гротескна візія світу сприяє деформації бачення світу, причому вона впливає на жанрово-естетичні параметри сприйняття, заго-

¹ Калинин И. История как остранение теории (метафикция В. Б. Шкловского и антиутопия Е. И. Замятина) / И. Калинин // Русская теория 1920 – 1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений. Москва, декабрь 2002 г. – М. : Из-во РГГУ, 2004. – С. 196.

² Там само. – С. 196.

³ Там само. – С. 209.

¹ Брехт Б. Три епічні драми / за ред. О. С. Чиркова. – Житомир: Полісся, 2010. – С. 13.

струючи такі модуси художності, які ми визначаємо вслід за В. Тюпою: сатиричність, трагікомізм, іронія, пародія, антиутопія¹.

Видається показовим аспект іронічного одивнення штучності традиції, історії, виразно артикульований в п'єсі Я. Мамонтова «Республіка на колесах». Метафора «колеса» не лише завдає композиційний принцип дії в п'єсі: гіпертрофована картина революційного руху бузанівської республіки по колу набуває форм гротескно-пародійного узагальнення. Багаторазово повторюваний на рівні внутрішньої форми слова мотив руху колеса створює ефект увиразнення історичного контексту, дійсності 20-х років ХХ ст., яка очевидно і нагадувала такий собі нескерований і невпинний рух колеса по колу. Промовистою видається в цьому сенсі репліка прапорщика Дудки, що заявлений автором Великим лицедієм, і у цьому розпізнається легко прочитувана пародія образу Леніна.

Дудка. Дурниці! Ось я їх... (Сходить на трибуну). Товариші! Революція під загрозою!.. На нашу народну республіку насувається з Таранівки більшовицька банда... Товариші! Ми — революційний авангард. Ми докотили революцію до Бузанівки! Тепер покотимо до Таранівки!.. Наш революційний обов'язок — битись до кінця...².

Увиразнений і одивнений у постіці цієї трагікомедії Я. Мамонтова штучний абсурдний рух колеса історії, яке котиться по колу (і це підтверджує промовиста репліка одного з героїв, що набуває фарсової інтонації: «Революція

котиться! Дивись — під колесо попадеш! Їх ти, портатурський герой!»¹) вказує й на ряд літературних контекстів, які втягуються в сферу рецепції п'єси. Це передусім контекст драматургії І. Тобілевича (Карпенка-Карого), яка може вважатися каноном українського авторського театру з його переорієнтацією на авторську суб'єктивність, внутрішню дію, авторефлексивність, метатеатральність як властивість художнього слова до перевтілень, до театральної гри. Однією з домінант поетики п'єси є, безумовно, метафора колеса, якій підкорена вся психологічна дія трагікомедії «Хазяїн»: механістичний рух життя за принципом колеса вбиває не лише другорядного персонажа — Зозулю, але і самого Терентія Пузиря. Запущений ним механізм дії господарства (у поетиці він набуває масштабів філософських рушіїв життя) вбиває самого господаря. Втрачається одновекторність руху суб'єкта дії (Пузиря), який стає об'єктом ініційованої ним руйнуючої сили Колеса історії. Зрозуміло, що накладання ще одного контексту, а саме: візії вбиваючого колеса життя з п'єси «Хазяїн» на художню постіку «Республіки на колесах» Я. Мамонтова ще рельєфніше увиразнює дистанцію між авангардним баченням історії і передмодерністським, а також виявляє гротескні параметри сприйняття історичної реальності 20-х років ХХ ст. Метафора руху колеса, яке підкорює життя, загалом видається надзвичайно плідною для драматургії ХХ ст. Варто згадати віддалений у часі на десятирок років образ брехтівської матінки Кураж, яка «... колесить Польщею в обозі шведського війська»². Або образ колеса фортуни з Пісні про недосяжність людських прагнень Пічема («Тригрошова опера»):

Там само. — С. 225.

Брехт Б. Три епічні драми Бертольд Брехт / за ред. О. С. Чиркова. Житомир : Полісся, 2010. — С. 120.

¹ Тюпа В. Художественный дискурс : (введение в теорию литературы) / Валерий Тюпа. — Тверь : ТГУ, 2002. — 80 с. [Литературный текст: проблемы и методы исследования; приложение, серия «Лекции в Твери»]

² Мамонтов Я. Твори / Яків Мамонтов // упор. Л. Костюк — К. Дніпро, 1988. — С. ?

Крути фортуни колесо,
Та сильно не крути:
Бо крутять всі це колесо,
А щастя не знайти¹.

Завдяки оголошенню художніх прийомів (гротеску, театралізації, утопії, пародії) одивнюються не лише жанрові вимоги драми, але і вдається уникнути автоматизованого сприйняття світу.

Поскілки метафора встановлює віртуальний зв'язок між реальним світом і уявним, історична дійсність (в даному випадку, постреволуційна дійсність першої половини 20-х р. XX ст.) також сприймається як імітація театрального мистецтва. Як зазначає І. Калінін, «... виникає новий утопічний вимір, який, за його думкою, можна назвати «утопією сприйняття»². З огляду на це варто взяти до уваги, що «захоплення реальності» (послугуючись влучним висловлюванням польського дослідника Я. Скучинського) в авангардній драмі відбувалось шляхом відтворення театралізованої дійсності, в якій розігрується певна гра за нормами театральної дії³.

Модель театралізованої поведінки, як це довів Ю. Лотман, перетворювала особистість на маску, персонаж, діючу особу, звільняла її від автоматизму колективної поведінки. Подібна театралізованість поведінки персонажа спостері-

¹ Там само. – С. 92.

² Калинин И. История как остранение теории (метафизика) В. Б. Шкловского и антиутопия Е. И. Замятиной / И. Калинин // Русская теория 1920–1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений. Москва, декабрь 2002 г. – М. : Изд.-во РГГУ, 2004. – С. 202

³ Skuczynski J. «Anektowanie realności» w dramacie / J. Skuczynski // Problemy teorii dramatu i teatru. – T. 1. – Dramat. Wybór i opracowanie J. Degler. – Wrocław : WUW, 2003. – S. 193–221.

гається у п'єсах позірно міметичних, які пібито передають картини тогочасної дійсності, одивненої внаслідок відвертої театралізації. Прикладом можуть слугувати такі не схожі одна на одну п'єси як комедія «Рожеве павутиння» Я. Мамонтова (1926), драма Є. Кротевича «Секретар прем'єр-міністра» (1923), комедія В. Винниченка «Великий секрет» (1928). У драмі Є. Кротевича «Секретар прем'єр-міністра» позірно розігрується колізія переслідування революціонерів агентом поліції, яка впродовж розвитку дії театралізується: розв'язка доводить, що секретар прем'єр-міністра Григорій Райський, що у минулому був революційно налаштованою людиною, сам став об'єктом успішного полювання революціонерки Неллі Лідстон (Нагалки Лозинської). Принцип «добре зробленої п'єси» в даному і інших випадках одивнюються завдяки надмірній гротескній театралізації дії, причому художній прийом виступає якби в оголошеному вигляді, Прийом, пересфразовуючи заувагу Ханзена-Льове Оге А. щодо супрематичного квадрату Малевича, підноситься до рангу предмета (в нашому випадку — ще одного контексту), який перетворюється на самодостатній «... об'єкт конструктивного сприйняття»¹. Так, в комедії В. Винниченка «Великий секрет» (1928) формальна структура «добре зробленої п'єси», яка до того ж має сильне водевільно-мелодраматичне навантаження, завдяки прийому одивнення, дозволяє вивести принцип театралізації дії на смислотворчий рівень: завдяки добре продуманій інтризі, не дуже успішному і щасливому герою з промовистим ім'ям Гайяр, що з французької означає театральну маску веселуна (фр. gaillard — веселий, грайливий, вільний) вдається подібно Хлестакову настільки переконати всіх учасників дії в тому, що саме він є спадкоємцем багатого дядечка Дюрандо, що

¹ Хайзен-Льове Оге А. Русский формализм / А. Хайзен-Льове Оге. – М. : Языки русской культуры, 2001. – С. 72.

всі вони, його кузен, наречена кузена Жакелін, її батьки, потрапляють під владу принципа театральності, п'єси в п'єсі, поставленої виправною рукою Гайяра, якому завдяки цьому вдається отримати і спадщину, і додаткові хабарі за викриття таємниці, і наречену Жакелін, яка стала його дружиною. Нагромадження неочікуваних подій, позбавлених глибокої психологічної мотивації, як-от: любовної інтриги з фарсовим одивненням внаслідок пародійного увиразнення в репліках нареченої стереотипів споживацького ставлення до шлюбу («шлюб поза коханням»), підслуханих розмов, фіктивних листів,.. змінює логіку очікуваної дії, і це виявляє активність Авторської позиції — з її відвертою іронією. Постать Автора завдяки одивненню прийомів «добре зробленої пєси» проявляє себе все помітніше. Автор, за влучним спостереженням Е. Удальської, стає «квазі-інсценізатором видовища», і це знов-таки змушує згадати принципи брехтівської естетики¹. Автор постає як маніпулятор сценічними техніками, він створює своєрідну партитуру для актора². Містичне коло, скероване на принципом театралізації дії, змушує всю дію рухатися за таким сценарієм і дозволяє завдяки сценому спіритичного сеансу, листів небіжчика тощо одивнити сприйняття фабули «добре зробленої п'єси», а також історичного контексту, візьмемо до уваги, що театралізація буття, вирвавшись за межі дозволеного, нормативного, керованого, провокувала до аналогії історичної дійсності кінця 20-х р. ХХ ст. з трагікомічним рухом колеса, яке до того ж рухається по колу.

Цікавим аспектом дослідження проблеми множення контекстів в епічній драмі можна вважати історичну зумовленість інтерпретації і самого сприйняття слова драми. Якшо

ми адресуємось до праць Н. Кузякіної, зокрема до її «Нарисів української радянської драматургії» (1958), то означені нею контексти, що розпізнавалися в п'єсах В. Винниченка, Я. Мамонтова, Я. Кротевича, вбирали переважно ідеологічно-соціальні реалії. Так, основну проблему п'єси Я. Мамонтова «Веселый Хам» дослідниця інтерпретувала як проблему громадського й особистісного, визнавала її зв'язок з «мережковщиною» (так повставав план «чужого слова» у сприйнятті п'єси) і наголошувала на помітній орієнтації Я. Мамонтова на п'єси В. Винниченка: «Хоча драматург очевидно мав намір скерувати свою п'єсу проти Винниченка і його принципу «чесності з собою», принципу, який в умовах класової боротьби обертався відвертою зрадою революції, але вибратись з лабетів «винниченківщини» йому тоді ще не вдалося»¹.

У п'єсі Є. Кротевича «Секретар прем'єр-міністра» дослідниця виявила філософсько-історичні контексти, пов'язані «з дореволюційним російським життям»: «Секретар прем'єр-міністра Райський поданий як прихильник теорій Карлейля про те, що історію творять не маси, а вибрані особи»². Смерть Райського у розв'язці мала, на її думку, довести приреченість на поразку боротьби одиниці з масою (і в цьому вона спостерігала аналогію з п'єсою Я. Мамонтова «Веселый Хам»)³.

Поряд з тим Н. Кузякіна справедливо вказувала і на контекст тогочасних ідейно-естетичних поглядів, які проявилися у мистецьких дискусіях 20-х років. Так, у побутовій комедії Я. Мамонтова «Рожеве павутиння» вона виявила сатиру

¹ Брехт Б. О театре / Бертольд Брехт. — М. : Изд-во иностр. лит-ры, 1960. — С. 34.

² Там само. — С. 35.

¹ Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії / Наталя Кузякіна. — К. : Радянський письменник, 1958. — С. 49.

² Там само. — С. 54.

³ Там само. — С. 54.

на міщанський спосіб життя і, поряд з тим, «...міщанські, дрібнобуржуазні погляди на комедію і комедійне»¹. Цілком зрозуміло, що в цій комедії дослідниця передусім розглядає міметичний план, наголошуючи на тому, що «...в основу розважальності було принесене реалістично-правдиве змалювання життя»². Віддаючи належне поглядам Н. Кузякіної, спробуємо з позицій діалогізму виявити історичні і літературні контексти цієї п'єси, орієнтуючись на сучасне наукове розуміння тенденцій модерної авторської культури і масової популярної культури 20-х років ХХ ст.

Візьмемо до уваги тезу А. Стригалева щодо автономності власного ігрового простору твору, не адекватного реальному, який має властивості створювати просторові образи тих чи інших явищ, як реальних, так і нереальних³. Наголосимо, що художній простір п'єси — це рухлива данність, яка залежить від сценічної інтерпретації, і тому безпосередньо говорити про прив'язку до конкретної історичної реальності не випадає. Тим і приваблює драматичний твір, що внаслідок інтерпретації здійснюється сприйняття уявлених просторових образів, а відтак і контекстів. У п'єсі Я. Мамонтова «Рожеві павутиння» (1926) відомі театральні прийоми мелодрами, «добре зробленої п'єси» помітно транспонуються в моделі кітч, завдяки чому і створюється враження реалістично-побутової комедії. Авторські нотатки до п'єси передають намір Автора вступити у гру, учасниками якої є сам Автор як фікційна постать, його дев'ять персонажів і «сучасні режисери». Н неодноразово зустрічаємо у нотатках іронію щодо

¹ Там само. — С. 120.

² Там само. — С. 121.

³ Стригалев А. Интерпретация исторического времени как художественного пространства («ностальгия» и «хронология») / А. Стригалев // Диалог истории и искусства. — СПб. : Дмитрий Буланин, 1999. — С. 11

принципів конструктивізму тогочасної авангардної режисури. Так, характеристика прислужниці Гей-Гуківських, баби Тетяни, супроводжується авторським натяком на традиційності персонажа, і це обігрується у той спосіб, що Автор заявляє про відмову героїні потрапити до його п'єси. Створюється імітований ігровий діалог, який опосередковано проектується на мистецькі дискусії того часу: «А все-таки була мені морока з цією бабою: нізащо не хотіла йти до моєї п'єси! «Ще, — каже, — ненароком попадемо до «Березоля» та на конструкцію потарабанять!» Насилу я заспокоїв її: не бійтеся, кажу, бабусю, в такому натуральному вигляді вас у «Березолі» і на поріг не пустять!»¹. У нотатках постають іронічно одивнені кітчеві образи: традиційного дідича Івана Гей-Гуківського, роль якого автор пропонує актору «широ українського походження, з традиційними українофільськими вусами...»; його дочки, панянки Ліни (такої собі новоспеченої інститутки, яка «ніжками тупотить, не своїм голосом кричить, аж губи піною беруться»); її наперсниці, капітанші Бабулькіної, що нагадує мадам Грицацуєву, «мрію поста»; їхнього сусіда, рибалку і стрільця Архипа Гудимуку, типаж якого створено за принципом огрубленої ідеалізації постаті видатного корифея П. К. Саксаганського. Образи трьох молодих людей (потенційних наречених) представлені знов-таки не без участі театральних стереотипів: молодий поет Юрко Макушенко — «перший любовник» або «ліричний тенор», маляр Микола Нелапаний, наївний силач, Савка Рубчик — типаж примітивного агітатора-кар'єриста, а по суті — «барахольщика», за його прізвиськом. Ще один персонаж п'єси — Галька, дочка Тетяни, супроводжується авторською іронією: «Ця не боїться конструкцій. Куди там: через голову перекидається! Комсомолка! От тільки боїться

¹ Мамонтов Я. Твори / Яків Мамонтов / упор. Ю. Костюк. — К. : Дніпро, 1988. — С. 162.

вона, щоб не обернутися на кону в «позитивний тип», бо чула вона, що ці «типи» фатально нудні і в театрі, і в житті. Так ото ж і ви стережіться!»¹. Такі зауваження викликають контекст мистецької дискусії про позитивного героя того часу, огрублений і спрощений до агітки.

У відомій фабулі «добре зробленої п'єси» одивнюються, з одного боку, прийоми мелодраматичної дії, розрахованої на смаки масового глядача, а, з іншого, способи кітчевого бачення світу, відкриті сполохом авангарду. Згадаємо міркування Т. Гундорової про використання кітчу авангардним мистецтвом і їхній внутрішній зв'язок: «Авангардистське мистецтво використовує кітч, іронізуючи над ним і за допомогою нього. Митці авангардисти включають кітч як формальний елемент, тобто вони цитують кітчеві образи — чи це будуть образки буржуазної міщанської культури (наприклад, знаки фешенебельності — мода, магазини, перукарні, ресторани), чи революційні плакати»².

Дія комедії розгортається згідно з фабулою захоплення сільськими обивателями у полон «рожевого павутиння» потенційних наречених, які втікають разом з «ідейно сформованою» Галькою до простору міста, втраченого «істинного світу» справжніх цінностей, де Галька вступить на робфак і у такий спосіб «виб'ється у люди». Одивнюються і, навіть, доводяться до фарсового знижування прийоми парного зізнання героїв в коханні, оскільки середовище їх сприймає за бандитів, здійснюється галас, в них стріляє з рушниці Савка, який на себе взяв функцію нічного сторожа.

¹ Мамонтов Я. Твори / Я. Мамонтов / упор. Ю. Костюк. — К.: Дніпро, 1988. — С. 163.

² Гундорова Т. Замість передмови, або Соцреалізм між модерном і авангардом / Т. Гундорова // Свєрбілова Т., Скорина Л. Українська драма 30-х рр. XX ст. як модель масової культури та історія драматургії у постанях. — Черкаси, 2007. — С. 8.

Образи прислужниці Тетяни і її дочки Гальки з їхніми протилежними життєвими позиціями виявляють авторську іронію над кітчевими стереотипами мислення кінця 20-х років, що закріпилися в соцреалістичній масовій культурі. Одивнюються розхожі гасла, наприклад, дідич Іван Тарасович Гей-Гуківський іронізує над старомодними поглядами кухарки Тетяни, і в такий спосіб пародіюється відома лєнінська теза про те, що кожна кухарка повинна вміти управляти державою.

Іван Тарасович. Ну, от поговоріть ви з нею! А вона ж мусить державою правити!

Тетяна. На біса мені ваша держава! Я як держала рогац у руках, так і держатиму. А тільки не люблю, коли шило в мішку ховають¹.

Простір кітчевого бачення формується у цій п'єсі на основі одивнення романтично-сентиментальної пафосності та ідеалізації, з яких, власне, за спостереженнями Т. Гундорової, і «...виростає соцреалістичний кітч»².

У репліках презрілої панночки Ліни розпізнається жага кохання, пафос якої містить авторську іронію щодо імітованих цінностей. Не менш іронічними є й адорації трьох друзів — «митців» на захист революційного мистецтва. Аргументи Савки на доказ того, що Микита — «реаліст з екстрапірамідальним ухилом», містять кітчеві ознаки естетизованого ідеалу, за яким, звичайно ж, постає контекст тогочасних мистецьких дискусій про напрями у сучасному мистецтві, до яких активно залучався і Я. Мамонтов.

¹ Мамонтов Я. Твори / Яків Мамонтов / упор. Ю. Костюк. — К.: Дніпро, 1988. — С. 172.

² Гундорова Т. Замість передмови, або Соцреалізм між модерном і авангардом / Т. Гундорова // Свєрбілова Т., Скорина Л. Українська драма 30-х рр. XX ст. як модель масової культури та історія драматургії у постанях. — Черкаси, 2007. — С. 14.

Пародія на естетико-декадентські оцінки одивнюється і в спробі капітанші Бабулькіної «затягти» Микиту в полон «рожевого павутиння».

Ніна Василівна. Правда ж гарно? Хочеться покласти голову на це павутиннячко... (Бере його голову і притягає до себе). Отак... Отак... І забули, що єсть на світі боротьба, кари, муки... Адже так? Так?¹.

Акцентується десететизація революційних гасел, які також виявляють кітчеву свідомість, і, по суті, сприймаються однаково з емблемами вічного кохання.

Ніна Василівна. А що ж сюжет? Дві пташки й емблема щасливого кохання. Хіба ж це не єсть те, до чого прагне кожна людина?

Микита. Та воно так... тільки якось по-міщанському...

Ніна Василівна. А вам обов'язково хочеться революційного! Щоб били, ламали, катували... В наш час цього й у житті досить².

У розв'язці викриття інтриги мешканців Березового гаю, що насправді називається Павуківщиною, здійснює Савка, якому автор надає роль комедійного резонера. Він виголошує «викривальну промову», яка повертає друзів-митців до реальності їхньої ситуації примусового одруження. Одивнюється не лише театральна розв'язка, але і спроба її інтерпретації. Розкриття втечі друзів супроводжується комедійним прийомом: репліки Ліни про її очікування нових претендентів (картки і анкети яких вже лежать на конторці) заявляють про невинний рух комедійної дії по колу. Остання репліка Івана Тарасовича («Ех! Якби ж то губернатор

був! Хіба ж тоді була б із нами така комедія?») свідчить про кітчеве огрублення трафаретного сприйняття жанру комедії, яке також одивнюється в постиді п'єси, і тим заявляється дискурс іронічної комедії, якою можна вважати, на наш погляд, «Рожеве павутиння».

Отож, діалогічне слово в комедіях 20-х років ХХ ст. В. Винниченка, Я. Мамонтова, Є. Кротевича допомагає виявити план театралізації дії у розширювальному розумінні цього поняття. Йдеться, очевидно, про гру контекстами, історичними і літературно-мистецькими, завдяки чому виявляється помітний дискурс авторської пародії та іронії, особливо промовистий в драматургії доби авангарду. Ця театралізація може сприйматися також як своєрідний аналог кітчевості, імітації чогось штучного, зробленого, що було притаманне традиціоналістським типам культури, до якого тяжіє соцреалізм, витоки якого визрівали в епоху авангарду.

¹ Мамонтов Я. Твори / Яків Мамонтов / упор. Ю. Костюк. – К. : Дніпро, 1988. – С. 196.

² Там само. – С. 201.

¹ Мамонтов Я. Твори / Яків Мамонтов / упор. Ю. Костюк. – К. : Дніпро, 1988. – С. 218.

3.3. ДІАЛОГІЧНЕ БУТТЯ ЖАНРІВ НА СТРУКТУРНО-ТЕМАТИЧНОМУ ТА ЛІТЕРАТУРНО-АРХЕТИПНОМУ РІВНЯХ

Художнє пізнання світу, за М. Бахтіним, є явищем діалогічним, оскільки мистецтво об'єктивується тільки за наявності реципієнта. «Історія літератури постає як діалог текстів різних письменників — близьких і дуже далеких, а також як розмова між собою творів одного митця, в хронологічній мережці яких можна віднайти певні щаблі до істини або відступу від неї», — зазначав В. Фащенко¹.

Актуальність дослідження полягає в необхідності введення творчості письменників другого плану в активне літературознавство, тим більше, що діалогічна плинність жанрів оприсутнюється в залежності від доби та творчої індивідуальності. У межах статті прозаїки, творчість яких суттєво не вплинула на загальний розвиток української літератури, але яскраво демонструє особливості того чи іншого напрямку, опукло виявляє тенденції доби дефінуються як письменники другого плану.

Міжлітературна комунікація досліджується нами на структурно-тематичному та літературно-архетипному рівнях. Наприкінці XIX століття сакральні поняття «душа», «дух» стали об'єктом не тільки мистецького та теологічного (традиційного), а й суто наукового дослідження. Здобутки вчених у свою чергу породили нову хвилю зацікавлення сутністю людини в літераторів, особливо популярною стала проблема творчості, якій присвятили свої твори Е. Золя («Творчість»), А. Шніцлер («Квіти»), Г. де Мопассан («Aquis submersus»), М. Коцюбинський («Цвіт яблуні») та інші. Серед письменників другого плану згадану тему по-

рушували О. Маковей («Самота»), Н. Кобринська («Душа»), М. Петрушевич («Душа»).

Світлана Кирилюк зазначає: «Коли ведемо мову про період раннього українського модернізму в історії української літератури, то найважливішою ланкою такого осягнення вважаємо дослідження механізмів внутрішнього буття особистості, що закорінені в її колективному (на рівні архетипів) та індивідуальному досвіді, в національному мисленні, зрештою, в постійному пошуковому балансу між «рацією» та «емоцією», естетичним та стичним, природним і культурним, чоловічим і жіночим, інтровертним та екстравертним тощо»¹. Дослідниця також наголошує на тому, що поняття «душа» стало своєрідним «лакмусовим папірцем» у з'ясуванні механізмів внутрішнього світу особистості (передовсім — особистості творчої)².

У даному дослідженні мова піде про художню реалізацію творчого задуму Наталії Кобринської та Михайла Петрушевича, здійсненого в однойменних творах «Душа». Назва вписує авторів у культурно-історичний контекст, аналіз творів дає можливість побачити широкий діапазон утілення означеної теми українськими письменниками. Твори перебувають у певному зв'язку: вони ніби утворюють дві репліки в діалозі на задану тему, причому «Душа» Кобринської є реплікою з виразно полемічною настановою.

Масмо зазначити, що розмова вимагає залучення біографічного матеріалу, який допоможе глибше зазирнути і в творчу лабораторію авторів, і в сам текст.

¹ Кирилюк С. Поняття «душа», «дух» у дослідженні психоаналітичної парадигми особистості в українській літературі кінця XIX — початку XX століття / Світлана Кирилюк // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць ; [редкол. : А. В. Козлов (відп. ред.) та ін.]. — К. : Акцент, 2005. — Вип. 21. — Ч. 1 — С. 150–151.

Там само. — С. 151.

¹ Фащенко В. В. Історія української літератури XX віку. Програми / Василь Фащенко. — Одеса: Астропринт, 1997. — С. 1.

Михайло Петрушевич — автор близько десятка оповідань, серед яких: «Паламар», «Душа», «Вибори», «Градобур», «Що виділа бабуня на тамтін світі» та інші. Коротка біографія цього письменника вкладається у декілька рядків. Народився 10 вересня 1869 року в селі Космач. Закінчив гімназію у Станіславі (1889), духовну семінарію у Відні. З 1894 року — священик у Болехові, де й помер 8 вересня 1895 року. Ці біографічні відомості є дуже важливими для подальшого дослідження.

Біографія Наталки Кобринської більш відома, але для нас важливо звернути увагу на те, що 1894 року вона жила в тому ж місті (м. Болехів), що й Михайло Петрушевич. Виходячи з цього, можемо висловити припущення, що вони були знайомі.

У досліджуваному творі «Душа» (1894 р.) Михайло Петрушевич із властивим йому лаконізмом та деякою мірою іронічністю зображує подію зі свого професійного життя. Твір М. Петрушевича тяжіє до меніппеї. Н. Фрай писав, що «меніппова сатира менше апелює до людського образу, а більше до міркувань на різноманітні теми, що й визначає її природу в першу чергу. Педанти, фанатики, диваки, вискочки, скнари та подібні до них стають об'єктом зображення у меніппеї. Причому, це зображення не існує поза соціальним тлом. Постійною темою меніппеї є іронічна посмішка письменника»¹.

Щоб довести цю думку, проаналізуємо тип постичної структури твору «Душа». Твір розбитий на три частини — сценки, кожна з яких становить собою певну завершену ситуацію. Перша частина побудована у формі діалогу з вкрапленнями полілогу та авторськими ремарками. Пейзажні

ні замальовки та описи інтер'єру відсутні. «Короткі форми меніппеї зазвичай нагадують діалоги або бесіди, в яких викладається конфлікт ідей, ідеї заступають характери»¹.

Хронотоп першої частини є локальним. Морозного зимового ранку священика кличуть до вмираючої бабусі. З перших же слів образ священика набуває шаржево-карикатурного характеру: «Учувши тую неприємну новину, витягався, позівав, обернувся на другий бік, засунув вище покривало і потону в подушках»².

Не менш колоритною фігурою є образ візничого Кайцьо, який постає з авторської характеристики: «Він мав такі нужденні конята, що їдучий з ним мусив цілу дорогу дивитися, як вони пріють від бичівна, і добре стерегтися, щоби не вернути домі з вибитим оком»³. «В меніппеї гумористичні коментарі автора часто перетворюються на карикатури»⁴. Другий розділ починається з того, що в поле зору читача потрапляє візник та його коні. Образ Кайцьо вражає своєю трагікомічністю: «Кайцьо покрикував, прицмокував, стараючись збудити амбіцію коней, давно вже знищену голодом»⁵.

¹ Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник / Тетяна Бовсунівська. — К. : Вид.-поліграф. центр «Київський університет», 2009. — С. 219.

² Образки з життя : оповідання, новели, нариси / [упоряд., підготовка текстів, передм., приміт. Є. К. Нахліка]. — Львів : Каменяр, 1989. — С. 85.

³ Там само. — С. 85.

⁴ Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник / Тетяна Бовсунівська. — К. : Вид.-поліграф. центр «Київський університет», 2009. — С. 219.

⁵ Образки з життя : оповідання, новели, нариси / [упоряд., підготовка текстів, передм., приміт. Є. К. Нахліка]. — Львів : Каменяр, 1989. — С. 86.

¹ Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник / Тетяна Бовсунівська. — К. : Вид.-поліграф. центр «Київський університет», 2009. — С. 218.

Священик сповідує бабусю. Цікавим є той факт, що хоч священик і є одним з головних персонажів (принаймні, це єдиний герой, який є присутнім у всіх розділах), під час таїнства сповіді промінь зору фокусується на Паламареві та синові бабусі, які ведуть цілком буденну розмову, наратор-священик навіть у літературному творі зберігає таїну сповіді. Як і в першому розділі, формою оповіді є діалог. Бабуся сповідується, робить усний тестамент та невдовзі помирає. Розділ закінчується описом зворотної поїздки. Кайцьо та його коні є мікрообразом-деталлю, за допомогою якої розгортається паралельна сюжетна лінія. Вона перебуває в опозиції до основних подій та створює рамочну конструкцію.

Третя частина — це власне похорон бабусі. І якщо першу частину можна вважати прологом, другу — розгортанням подій, то у третій частині міститься кульмінація твору. На похороні до священика звертається погонич коней з питанням: «Чи то може бути правда, що душа йде за трумною, як тіло несуть ховати?»¹. На це священик розповідає про вознесіння душі та суд Божий. Поміркувавши, мужик зауважив: «Як воно так є, наприклад, що душа не йде за трумною, то можна й без паради ховати...»². Зрозумівши свою помилку, священик «почав справу обертати так, щоби і наука не потерпіла, і щоби мужик не доходив висновку, що можна тіло без паради ховати»³. Він зауважив, що душа може з того світу бачити, що діється з її тілом, і, зрештою, похорон більше для душі, ніж для тіла. Протистояння комічного та трагічного сягає максимального вираження та набуває сатирич-

¹ Образки з життя : оповідання, новели, нариси / [упоряд., підготовка текстів, передм., приміт. Є. К. Нахліка]. — Львів : Каменяр, 1989. — С. 88.

² Там само. — С. 88.

³ Там само. — С. 89.

ного характеру. Основою сатиричної типізації є зображення священика та інших дійових осіб у шаржево-карикатурному ключі. Священик заради матеріальної вигоди «трансформує» свої релігійні переконання, тому твір носить, певною мірою, викривальний характер. «Якщо автор «novel» сприймає зло й глупоту як соціальні пороки, то у меніппеї вони розкриваються в аспекті інтелектуальної недолугості, як позбавлений здорового глузду педантизм, що й символізується автором»¹.

Кожний елемент опису похорону ґрунтується на контрастах високого та низького: «обдертий хлопчина» несе «хрест з розп'ятим Спасителем»; на «старих полинялих полотнах зображені Спаситель та Пречиста»; жіночий плач та злобна суперечка про те, хто буде нести хоругви². Сатиричною є побудована за оксиморонним принципом частина діалогу між візником та священиком: «А душа, прошу егомостя, засуджена, наприклад, на пекло, чи може спокутувати колись свої гріхи? — спитав знов мужик.

— Боже борони! В пеклі каяння нема, — сказав панотець.

— Бог милосердний! — зітхнувши, промовив мужик»³.

Увиразнює сатиричний ефект кінцівка твору, в якій головною героїнею стає душа небіжки. Образ душі описано як реально існуючої, бо вона «йшла за своїм похороном»,

¹ Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник / Тетяна Бовсунівська. — К. : Вид.-поліграф. центр «Київський університет», 2009. — С. 218–219.

² Образки з життя : оповідання, новели, нариси / [упоряд., підготовка текстів, передм., приміт. Є. К. Нахліка]. — Львів : Каменяр, 1989. — С. 87–88.

³ Там само. — С. 90.

«вислухала»¹ сварку гробаря зі своїм сином, який не хотів платити похоронних належностей. Глибоко викривальний характер, неприйняття оточуючого середовища притаманні останньому абзацу твору: «А відтак вернула зі свистом вітру до нужденної хатини, щоби в останній раз взяти з собою кусник чорного, як земля, черствого хліба і з ним стати на суд справедливого, милосердного Бога»². Епітети «чорного, як земля, черствого хліба» та «справедливого милосердного Бога» творять оксиморонну опозицію.

Розмірковуючи над жанровою природою твору «Душа» Михайла Петрушевича, приходимо до висновку: незважаючи на те, що зовнішня структура твору формально відповідає визначенню оповідання (невеликий обсяг, лаконічність описів, відсутність гострих конфліктних зіткнень персонажів, наявність та велике смислове навантаження мікрообразів-деталей), а внутрішня структура має ознаки драматизації (фрагментарна структура розділів, які своєю ситуативною завершеністю та діалогічною формою оповіді нагадують дію, як акт драматичного твору, крім того, наявна «аристотелівська» фабульна побудова з необхідними атрибутами — зав'язкою, розвитком дії та кульмінацією), — це менішечка.

Психологічний ескіз (визначення Н. Кобринської) «Душа» був створений у 1895 році (рік смерті М. Петрушевича). О. Кобилянська зауважувала, що Н. Кобринська написала його під впливом п'єси-казки М. Метерлінка «Аріана і Синя Борода». Але, зіставивши сюжети творів Михайла Петрушевича і Наталі Кобринської та біографії обох письменників, приходимо до висновків, що події ескізу Кобринської

¹ Там само. — С. 90.

² Образки з життя : оповідання, новели, нариси / [упоряд. та підготовка текстів, передм., приміт. Є. К. Нахліка]. — Львів : Каменяр, 1989. — С. 90.

реально пережиті нею та художньо осмислені, а прототипом головного героя Урбановича був молодий письменник Михайло Петрушевич.

О. Рожнятовська зазначає: «Сучасна психоаналітична критика співвідносить літературні твори з автобіографією самого автора. Така співвідносність існує в багатьох художніх творах Н. Кобринської, що допомагало письменниці показати власний досвід впливу літератури на світогляд людини»¹. Твір «Душа» є своєрідним маніфестом творчих поглядів письменниці. Авторка «веде» літературний діалог з Михайлом Петрушевичем стосовно «правильності» та доцільності зображення психіки людини.

Знайомством молодого священика Урбановича з головною героїнею панною Євгенією розпочинається текст. З діалогу ми дізнаємось, що отець Урбанович закінчив Віденську семінарію, одружений, має доволі скромні статки і головне, що імponує пані Євгенії, захоплюється літературою. На підставі спільних уподобань між Урбановичем та пані Євгенією встановлюються дружні стосунки. Образ Євгенії формується через характеристику її іншими персонажами. Так, ми дізнаємось, що вона освічена інтелектуалка, яка багато часу проводить у Відні, що вона втратила єдиного сина. Ця інформація є суб'єктивно-авторською формою «випереджаючої» мотивації, поданої у підтексті. Тільки взявши до уваги цей факт, можна зрозуміти подальшу поведінку головної героїні.

Євгенія та молодий священик часто і багато розмовляють, обговорюючи прочитані книжки. Одного разу отець Урбанович приніс на рецензію свої власні твори. Пані Євгенія зазначила, що твори, безперечно, талановиті, але вона

¹ Рожнятовська О. 8 червня. Зірка, що світить крізь століття. До 150-річчя від дня народження Н. І. Кобринської (1855-1920) / О. Рожнятовська // Календар знаменитих і пам'ятних дат. — 2005. — № 2. — С. 25.

вважала, «що Урбанович може замало вглиблюється в думки й чуття виведених в оповідання людей»¹. На це Урбанович відповів: «Коли хочу писати правду, то можу писати лише те, що виджу і чую. Тих списателів, що ніби стараються ввійти в душу інших, я вважаю просто брехливими. Чоловік може знати лиш те, що діється в його душі, а не те, що діється в чужій»². Ці дві фрази, по суті, є зав'язкою твору. Надалі всі події твору будуть перебувати в фокусі заявленої проблеми.

Творча полеміка головних героїв здобула своє продовження тоді, коли отець Урбанович приніс твір «Душа». Наталя Кобринська коротко виклала зміст твору «Душа» Михайла Петрушевича. Наталя Шумило зазначає: «Авторка використовує такий художній засіб, як «оповідання в оповіданні», чим і визначається сюжетна структура твору»³.

Євгенія дізналась про тяжку хворобу молодого письменника, що викликало смфатичний сплеск, який став вираженням авторських почуттів: «О, нещасливий народ, якесь страшне фатум висить над тобою і забирає всі твої ліпні сили!»⁴.

Решту твору становить опис хвороби, страшною довгої агонії та смерті отця Урбановича. Згідно своїх творчих переконань пані Євгенія робить спробу з допомогою психологічного аналізу виразити страждання присутніх та помираючого.

¹ Кобринська Н. Дух часу / Наталя Кобринська. – Львів : Камінь, 1990. – С. 259.

² Там само. – С. 259.

³ Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності / Наталя Шумило. – К. : Задруга, 2003. – С. 248.

⁴ Кобринська Н. Дух часу / Наталя Кобринська. – Львів : Камінь, 1990. – С. 264.

Кульмінацією твору стала не смерть молодого Урбановича, а те, що Євгенія побачила його душу: «Вона вперла очі в кусень стелі, однак могла виразно зазначити фігуру легкої, прозорої хмарки, що підносилося вгору над умершим, немовби ломилася і пропадала поволі. Треба було ще хвили, одної хвили, щоби те, що вона бачила, спокійно знялося в гору й відлетіло»¹.

Смерть молодого людини як така відходить на другий план, а на перший виступає змалювання цієї смерті, в якому зображальне превалює над виражальним. Власне тому у реципієнта немає відчуття втрати. Твір закінчується рядом риторичних запитань, у яких відчувається чи не тріумф Євгенії з приводу того, що вона була права і душа таки існує: «В тому, що пережила сеї ночі, мала важкий доказ, що смерть чоловіка є щось таке високо трагічне, що не можна її так легко брати, як брав колись Урбанович у своїй «Душі»»².

Виходячи з деталей твору, можна стверджувати, що твір — автобіографічний, а головна героїня Євгенія є не тільки рупором авторських ідей, а й, по суті, самою авторкою, однак прототином головного героя, безсумнівно, був Михайло Петрушевич. Про це свідчить те, що біографічні дані М. Петрушевича та отця Урбановича збігаються за всіма позиціями — це вік (26 років), сімейний стан (одружений), освіта (Віденська семінарія), професія (священик). Також, як ми зазначали вище, Михайло Петрушевич помер від давньої хвороби вуха у місті Болехів 8 вересня 1895 р. У цьому ж місті з 1884 року і до кінця життя (1920 р.) проживала й Наталя Кобринська. Та головне, що в якості вставної повели авторка використала твір М. Петрушевича «Душа».

¹ Там само. – С. 271.

² Там само. – С. 272.

Отже, можна висунути гіпотезу про те, що Наталія Кобринська була присутньою під час агонії та смерті українського письменника Михайла Петрушевича і всі події твору мали місце у реальному житті.

Авторське визначення жанру твору — «психологічний ескіз». За словами Івана Денисюка, «ескізність — це побіжність, сумарність, приблизність виконання цілого твору чи деталей»¹. Деякі особливості будови твору не дають нам впевні погодитись з авторським підзаголовком.

Підзаголовок, як і назва твору, є його своєрідною візитівкою. Поєднання назви твору «Душа» з підзаголовком «психологічний ескіз» заявляє про текст, як модерністичний.

Задля визначення жанрової приналежності твору, проаналізуємо його композицію. Отже, за жанром твір «Душа» належить до перехідних, трансформованих форм. Тут співіснують елементи новели та повісті. Також на жанрове визначення твору впливає його відчутна драматизація. Її засвідчує, по-перше, мова твору, аналізуючи яку, ми виявили більше 45 дієслів на позначення руху. По-друге, будова: твір побудований у формі діалогу (інколи — полілогу) з невеликими авторськими ремарками. Ніна Калениченко зазначає: «У прозі початку XX століття велике місце займають монологи, діалоги, полілоги, оскільки детально передана розмова дійових осіб створює ілюзію безпосередньої дійсності. І це не просто розмови, не просто розповідь про щось (тобто — епос), а розмови, в котрих виявляються характери, конфлікти, боротьба і котрі характеризують розвиток дії (тобто — драма). Автори лише де-не-де включають у діалоги свої

¹ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. / Іван Денисюк. — Львів : Науково-видавниче товариство «Академічний Експрес», 1999. — С. 224.

замітки про обставини, серед яких відбувається дія»¹. Але наявність у творі внутрішніх монологів та певласне прямої мови головної героїні знову ж повертає нас до такого жанрового визначення, як новела.

Безперечним новаторством Наталії Кобринської стало зображення самоспостереження людини-митця (інтроспекція) у критичний момент.

Зі слів головної героїні стає очевидним, якої ваги вона надає психологізму: «Талант не що інше, як великий дар проникати в чужі душі»². І далі: «Євгенія доказувала, що коли вже автор не входить в стан душі умираючої людини, то повинен був бодай описати вражінє на присутніх, бо ж така хвиля мусить глибоко вражати всіх її близьких вже з самих природних причин, коли смерть забирає з-поміж них собі жертву»³.

Але така авторська позиція залишилася більшою мірою прокламацією, тільки заклик. Спостереження за людською душею вилились у стару форму — видиму мову душі: жести, рух, антирух. Зображальне превалує на всіх рівнях тексту над виражальним. Іван Денисюк писав: «Фіксація зовнішніх рухів, діалогів — цих виразників психічного стану людини — більш притаманна раннім стадіям розвитку літератури. З розвитком літератури люди почали все більше цікавитися зображенням невиражених почуттів і невисловлених думок героя, плинності його свідомості»⁴.

¹ Калениченко Н. Л. Українська проза початку XX ст. / Ніна Калениченко. — К. : Наукова думка, 1964. — С. 387.

² Кобринська Н. Дух часу / Наталія Кобринська. — Львів : Каміляр, 1990. — С. 259.

³ Там само. — С. 260.

⁴ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. / Іван Денисюк. — Львів : Науково-видавниче товариство «Академічний Експрес», 1999. — С. 115–116.

Про психічний стан жінки Урбановича можна судити тільки з коротеньких описів: «Урбановичева сиділа в другім покою з двома панями, засунувши в кут, загорнена в грубий шаль, як би серед зими. Вона ціла тряслася»¹. «Урбановичева загорнулася ще тісніше в шаль»². «Жінку вмираючого огорнув розпучливий неспокій. Вона щохвилини зривалася, йшла до покою хорого, та не підходила до постелі й, як би переможена страхом, вертала назад на своє місце»³. Як ми бачимо, про почуття молодої жінки можемо судити тільки з її рухів, які, безперечно, фіксують стан нервового збудження. Але в описі страждання молодої жінки немає навіть натяку на її індивідуальність, як суто зовнішню (відсутні хоч якісь портретні характеристики), так і психічну (діалектика почуттів). Такі ж безликі й всі інші дійові особи твору. Наприклад, сусідка Грамська то «поралась, ходила, прятала щось, замикала, взявши ключі від Урбановичевої»⁴, то «потішала її [Урбановичеву. — І. Н.] звичайними, банальними в таких разях, фразами»⁵, то «Грамська наставила самовар, знайшла десь трохи хліба і масла»⁶. Такі описи надають буденності трагічній події.

¹ Кобринська Н. Дух часу / Наталія Кобринська. — Львів : Каміляр, 1990. — С. 264.

² Там само. — С. 267.

³ Там само. — С. 268.

⁴ Там само. — С. 266.

⁵ Кобринська Н. Дух часу / Наталія Кобринська. — Львів : Каміляр, 1990. — С. 268.

⁶ Там само. — С. 269.

«Психологізм — невід'ємна якість літератури, зв'язана з аналізом почуттів героя»¹, — зазначає Іван Денисюк. Сдиним героєм, змаловання психічного стану якого не вичерпується описом зовнішніх рухів, є головна героїня твору Євгенія. Хоч вона теж то «ціла здригалася»², то «стрепенулася»³, то знову «здригнулася»⁴, усе ж ми фіксуємо зміну її психічних станів: «Євгенії застукало в висках, стиспуло в грудях, і вона нервово заплакала. Але швидко втерла сльози»⁵. Нервова напруга зростає, але не лінійно: то невідомі звуки «сильно потрясли її нерви»⁶, а вже в наступному епізоді вона «старалася спокійно придивлятися хорому»⁷. Її «обурювало в душі» те, що оточуючі займалися своїми буденними справами: їли, пили, що вони жалкували за тим, що брат покійного не зміг приїхати вчасно: «Ся буденна жура була зовсім суперечна з тим, що в цілій величі в грозі стояло тепер перед нею»⁸. Разом з тим у підтексті виникає поглиблений зв'язок з попередньо заявленою авторською мотивацією про смерть сина. Саме ця інформація є ключем для розуміння психічного стану героїні: «Вона знову з цілою силою своєї волі му-

¹ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. / Іван Денисюк. — Львів : Науково-видавниче товариство «Академічний Експрес», 1999. — С. 55.

² Кобринська Н. Дух часу / Наталія Кобринська. — Львів : Каміляр, 1990. — С. 265.

³ Там само. — С. 268.

⁴ Там само. — С. 269.

⁵ Там само. — С. 266.

⁶ Там само. — С. 268.

⁷ Там само. — С. 269.

⁸ Там само. — С. 271.

сила відвертати думки, впевнюючи себе, що те, що лежало на дні її душі, було щось зовсім інше, а не те, що вона тепер бачила перед собою»¹.

У момент видіння душі, кульмінації твору, героїня була у стані напівзабуття: «Голосний плач Урбановичевої відбився о її вуха і гейби зі сну пробудив її»². Після цілої ночі нервової напруги природа принесли емоційну розрядку: «Свіжість ранку очутила її і отрясла вражіння цієї страшної ночі»³.

Деталлю, яка слугувала зростанню емоційної напруги, є звуковий рефрен — сопіння вмираючого. І тут не можна не пригадати твір зі схожою деталлю — «Цвіт яблуні» Михайла Коцюбинського. Саме в зіставленні функціонального навантаження на цю деталь відчувається рівень таланту цих майстрів слова. Сопіння конаючого Урбановича потроху затихає, але для оточуючих воно є символом страждання, причому, власного страждання: «Та боротьба змучила її, доводила до одного виразного, сильного бажання, щоб все це скінчилося якнайскоріше. Це бажання читала вона також на лицах інших, не виймаючи і Урбановичевої»⁴. Знову ж таки смерть для головної героїні — це не припинення страждань молодого священика, а кінець невимовно тяжкої ситуації, в якій вона опинилась.

Більш складну діалектику почуттів зобразив Михайло Коцюбинський: для героя його твору страждання вмираючої дитини також є нестерпними, але кожна мить, прожита його дитиною, — це певною мірою надія на порятунок, або її

просто інстинктивне, егоїстичне бажання батька, щоб дитина жила якнайдовше, незважаючи ні на що. «Я не можу... Я рішуче не можу чути того здушеного з присвистом віддиху, що, здається, сповняє собою весь дім. Там, в жіночій спальні, вмирає моя дитина»¹. «А тим часом я цілком певний, що я не вийду з цієї хати, бо я не можу не слухати його»². Психологічний малюнок Михайла Коцюбинського є більш достовірним, тому що людина ніколи не відчуває «чистих» почуттів; «психічний стан людини — це цілісна характеристика психічної діяльності за певний період часу, яка показує своєрідність перебігу психічних процесів залежно від відображуваних предметів і явищ дійсності, попереднього стану і психічних властивостей особистості»³. І якщо рефрен Михайла Коцюбинського «наче сітка, оплітає історію та надає єдності оповіді, на його фоні різкіше виступає діалектичний рух мислі, зміни в долі героя, контрасти людського буття»⁴, то у творі Наталії Кобринської він не несе такого смислового навантаження.

Ще одним рівнем дослідження твору є аналіз його лексичного наповнення. М. Скаб, досліджуючи лексему «душа» у творчості Ольги Кобилянської, пише: «Частотність та особливості використання цієї чи іншої лексичної одиниці можуть слугувати діагностуючими ознаками приналеж-

¹ Коцюбинський М. М. Твори у трьох томах. / Михайло Коцюбинський. — К. : Дніпро, 1979. — Т. 2. — 1979. — С. 169.

² Там само. — С. 170.

³ Фащенко В. В. У глибинах людського буття : Літературознавчі студії / Василь Фащенко. / [упоряд. М. М. Фащенко, В. Г. Полтавчук; вступ. ст. В. Г. Полтавчук] — Одеса : Маяк, 2005 — С. 63.

⁴ Там само. — С. 215.

¹ Кобринська Н. Дух часу / Наталія Кобринська. — Львів : Камінь, 1990. — С. 269.

² Там само. — С. 271.

³ Там само. — С. 272.

⁴ Там само. — С. 269.

ності автора до певного літературного напрямку»¹. Авторка робить припущення, що низька частотність уживання цієї лексеми дає підстави говорити про приналежність автора до «раціоналістичної» літератури. Щодо частотності використання лексеми «душа», то у творах Михайла Петрушевича та Наталії Кобринської їх приблизно однакова кількість (у творі Н. Кобринської — 15, а в творі М. Петрушевича — 15), але з урахуванням того, що твір Наталії Кобринської більший за обсягом, ця різниця стає несуттєвою. Що ж стосується особливостей використання цієї лексеми, то ми цілком згодні з авторкою статті. Якщо у Михайла Петрушевича мікроконтексти зі словом «душа» носять здебільшого зображальний характер, то у Наталії Кобринської превалують мікроконтексти зображально-виражального плану.

Ярослав Поліщук підкреслює: «За силою художнього слова вона [новела «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського. — І. Н.] далеко випереджує подібні твори тогочасної української літератури, як от «Самота» О. Маковця чи «Душа» Н. Кобринської»². Певною мірою погоджуючись з твердженням дослідника, все ж наголосимо на важливості дослідження вище згаданих творів як етапних у розвитку української літератури.

Отже, твори Михайла Петрушевича та Наталії Кобринської є своєрідною ілюстрацією діалогу літературних течій, в якому простежуються загальні для малої прози кінця XIX — початку XX століття тенденції, а саме — процеси драматизації та ліризації. Ці процеси вплинули на жанрово-ком-

¹ Скаб М. Лексема «душа» як вияв психологізму О. Кобилянської / М. Скаб // Науковий вісник Чернівецького у-ту. Слов'янська філологія — Чернівці, 2004. — Кн. XXI — Вип. 216–217. — С. 202

² Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. / Іван Денисюк. — Львів : Науково-видавниче товариство «Академічний Експрес», 1999. — С. 94.

позиційну та стилістично-граматичну архітектоніку текстів.

На рівні моделювальної функції літературних архетипів аналізується звернення митців до тих самих мотивів та сюжетів.

Історія української літератури тісно пов'язана з грецькою міфологією. Візантійське християнство Київської Русі було сповнене неоплатонізмом, гностицизмом та еллінськими традиціями¹. Органічним продовженням цієї літературної традиції став перший твір, написаний українською літературною мовою, — «Енеїда» Котляревського, назва якого говорить сама за себе. Період кінця XIX — початку XX століття не став винятком, ця літературна традиція знаходить своє відображення у творчості Лесі Українки, Івана Франка та інших. На думку Олександра Потебні, «мітологічна, поетична і наукова функції потенційно присутні у процесі читання, інтерпретації та набування естетичного досвіду»².

За спостереженнями А. Нямцу, «в історії світової культури існують сюжети, образи й мотиви, які з певною закономірністю повторюються в літературі різних часів і народів, отримуючи щоразу нове, співзвучне епосі-реципієнту змістовне наповнення та ідейно-семантичне звучання»³. Ще інформативнішим є дослідження вище зазначених мотивів на синхронічному рівні. Твори Модеста Левицького «Ніобся», Катрі Гриневичевої «Як згасне день» та Василя Стефаника

¹ Бовсунівська Т. В. Історія української естетики першої половини XIX століття / Т. В. Бовсунівська. — К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2001. — 344 с.

² Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / [за ред. Марії Зубрицької]. — Львів : Літопис, 1910. — 636 с. — (Слово. Знак. Дискурс).

³ Нямцу А. До проблеми функціонування «літературних архетипів» у європейському загальнокультурному контексті / Анатолій Нямцу // Слово і час. — 2009. — № 2. — С. 5.

«Лан» поєднує не лише спільна тематика: смерть дитини та реакція на цю подію матері, а й використання образу-символу грецької міфології Ніобеї.

За визначенням міфологічного словника, Ніоба (Ніобея) – «дружина царя Фів Амфіона, дочка Тантала. У Ніоби було (за Гомером) 6 синів та 6 дочок. Ніоба дуже пишалася своїми дітьми (ніобідами) та кепкувала з богині Лето, яка народила тільки Аполлона та Артеміду. Вона заборонила ліванським жінкам приносити богині Лето жертви. Вражена богиня бажала помститися, і Аполлон вразив стрілами всіх синів Ніоби, а Артеміда – всіх її дочок. Амфіон, коли дізнався про нещастя, закінчив життя самогубством. Трупні дітей Ніоби були перетворені Зевсом на камінь та пролежали 9 днів і тільки на 10 день були поховані. Ніоба з горя обернулася на скалу. У більш пізніх витворах мистецтва та літератури Ніоба — втілення горя, печалі, страждання»¹.

Реалістичний твір «Ніобея» Модеста Левицького присвячений трагедії молодій актрисі. Твір складається з 4 розділів. У першому розділі розповідається про трупу акторів, які приїхали в маленьке містечко. Класичним прийомом типологічного узагальнення є те, що назва міста не вказується. Одна з актрис тяжко хвора, але за умовами контракту вона будь-що має виступити у вечірній виставі. Лікарі кличуть тільки заради того, щоб він полегшив страждання і хвора могла б грати. З розмови з лікарем постає причина пригніченого психічного стану жінки, який не пов'язаний з основною хворобою: вона мусила залишити свою єдину дитину в іншому місті, тяжко хвору, у лікарні. Доля дитини хвилює її більше, ніж власне здоров'я. Трагічна доля дитини стає зрозумілою читачу вже з назви твору, яка є частиною

традиційної сюжетної моделі, що несе у собі ту чи іншу повторювану з покоління в покоління стично-психологічну ситуацію.

Нортроп Фрай стверджував, що спорідненість між мітичним та абстрактно літературним творить «добру фабулу», тобто виразно заплановану фабулу. Наприклад: «Введення якогось знака, який є провісником символу або засобом подачі фабули як здійснення пророцтва, заданого на початку. У своїй екзистенційній проекції такий засіб підказує зародок долі, яку не можна оминати, або затаєну всемогутню волю. А насправді — це частина літературного плану, що надає початкові якогось симетричного співвідношення з кінцем, єдина неминуча воля, що тут задіяна, тобто, воля автора»¹. Отже, дізнавшись, що в акторки є дитина, читач уже жаліє її, бо з назви твору випливає, що героїня втратить дитя.

У другому розділі ми бачимо події під кутом зору лікаря, який прийшов до театру розважитись, та якщо буде потреба, то і допомогти нещасній актрисі. Автор задіяв ще одне значення образу Ніоби, чим надав сюжетної напруги всьому твору. Цього ж вечора актори грали комедію «Ніобея». Головну роль — роль Ніоби — грала хвора акторка Настя. «Ніобея була дуже гарна в старовинному грецькому хітоні, що не ховав її і не псував чудових, принадних форм її молодого, стрункого тіла; а особливо гарне було її бліде обличчя й очі, що світилися дивним блиском. З усієї публіки тільки один той лікар знав, який грим навів на те личко, на ті очі той незвичайний, гарячковий блиск і красу...»².

¹ Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / [за ред. Марії Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1910. – С.116.

² Левицький М. Перша «слота» / Модест Левицький. – Львів : Каменярь, 1906. – С.90.

¹ Иллюстрированный мифологический словарь / М. Н. Ботаник, М. А. Коган, М. Б. Рабинович, Б. П. Селецкий. – Калининград : Иптарный сказ, 2001. – С. 217–218.

Інна Ліпницька зазначає, що «в основі кожного твору М. Левицького лежить якась правдива конкретна невеличка побутова чи й родинна подія, недоступний поверховому спостерігачеві трагізм буднів, той глибокий розлад дійсності, який проза початку ХХ століття досліджувала справді всебічно»¹. На те, що подія відбулась реально, вказує ще й підзаголовок твору «Бувальщина». А оскільки за своїм основним фахом Модест Левицький був лікарем (він залишив мемуари «Спогади лікаря» (1898-1929)), то можна зробити припущення, що лікар — це і є автор твору.

Лікар в антракті, прийшовши провідати Настю, дізнається від її чоловіка очікувану читачем новину — померла їхня дитина.

В останньому розділі описується брудний та холодний номер, у якому страждали актори — Настя та її чоловік, переживаючи хворобу Насті та звістку про смерть дитини, а у сусідньому номері гурт офіцерів вихваляв акторку-Ніобею.

Вірш-гекзаметр з комедійки «Плач, Ніобее, царице без царства і мати без дітей», який рефреном звучить у другому та чотвертому розділах, у кінці твору набуває істинного свого звучання, перейшовши з театральної комедії у трагедію справжнього життя: «То бідна Ніобся, цариця без царства і мати, що втратила єдину дитину, билася головою об стіну в тяжкій істеричі...»².

У творі Модеста Левицького образ-символ Ніоби є змістоорганізуючим чинником. Саме використання глибинної сутності образу розширює підтекст твору, надає поліфонічності звучання.

¹ Ліпницька І. Мала проза Модеста Левицького. До проблеми художньої еволюції української літератури // Інна Ліпницька // Дивослово — 2004. — № 4. — С. 15.

² Левицький М. Перша «льгота» / Модест Левицький. — Львів: Каменяр, 1906. — С. 94.

Зовнішніх подій дуже мало у новелі «Як згасне день» Катрі Гриневичевої. Головна героїня, шукаючи розради від «смертельної скуки»¹, засвічує світло та відкриває книгу, сидючи перед розкритим вікном. Повз будинок йдуть, розмовляючи, перехожі. Головна героїня стає мимовільним свідком зовнішнього життя. Розмови з-за вікна провокують внутрішнє мовлення героїні. Фізичний рух перехожих не становить опозиції до статичного положення головної героїні, бо її напружені думки, почуття деякою мірою навіть перевершують його за динамікою.

Розмови перехожих — це ніби окремі шматочки мозаїки, які зображуються за принципом кумуляції та творять картину життя переселенців. Ось несуть хворого, у якого «лице горить маскою з огню»²; ось чуємо розповідь про дівчинку, яка змушена красти, щоб не померти з голоду; ось божевільна Христя «із зойком смертельно травленої істоти»³ шукає своїх давнопомерлих дітей. З розмови жінок постає тяжка доля переселенців, які живуть в антисанітарійних умовах та масово гинуть від хвороб і горя. Найбільше страждають діти. Їх забирають у шпиталі, де вони вмирають від епідемії або пропадають безвісти через плутанину у документації. Масштаби трагедії вражають: «Сто бараків, а п'ятдесят шпиталів»⁴.

Кульмінації емоції головної героїні досягають тоді, коли, гортаючи книгу, вона натрапляє на ілюстрацію скульптурного зображення Ніоби. Вона звертається до Ніоби: «О, як безконечно змаліла ти, як дуже стала дешевою, архистрадаль-

¹ Гриневичева К. Непоборні : повість, оповідання, новели / Катря Гриневичева / [упоряд., автор вступ. ст. і приміт. Ф. П. Погребенник]. — Львів : Каменяр, 2004. — С. 92.

² Там само. — С. 92.

³ Там само. — С. 93.

⁴ Там само. — С. 93.

ниці Ніобо!.. Чи конали твої діти у вонючих печерах угорського Градища, мерли від великої хвороби в Куновичах та Вальтерсгофі? Чи вони, як побиті громом ластів'ята, лежали в смертній знеможі під порогами повних шпиталів та ждали на дощах і стужі, заки чиясь смерть опорожнить для них місце?»¹. «Ні, ти занадто вже дешево стала безсмертною. З п'єдесталу тебе, богине! Кожна з сих споневіряних, завинутих у дерги та міхи, запухлих і п'яних від сліз, що б'ють головами об стіни шпиталів, падають на дерева останніх своїх дітей, — се буде символ прийдешніх поколінь, якому ти у земному поклоні розв'яжеш ремінці постолів»².

Катря Гриневичева образ Ніоби використовує у прямому його значенні — як символ великого горя. Своєрідним протестом є заперечення та розвінчання прадавнього міфу: дійсність виявилась страшнішою за прадавній міф. Але надмірна емоційність заважає сприйняти твір. Не зовсім коректною і зрозумілою є нівеляція горя Ніоби — горя матері, яка в один день втратила дванадцятьох дітей.

Не в змозі слухати і надалі розмови перехожих, головна героїня зачиняє вікно та розчаровано відкладає книгу: «Моя книга з її прекрасною духовністю не висловлює вже нічого»³.

Хронологічний час подій твору окреслено — це ніч, більш того, темна ніч. Такий час події формує простір, який може сприйняти головна героїня — це сніп світла, який падає з вікна будинку. Отже, принцип променя зору збігається з фізичними умовами реального світу. Часопросторова локальність, скупість пейзажних замальовок сприяє виразальному превалюванню над зображальним.

¹ Там само. — С. 94.

² Там само. — С. 95.

³ Гриневичева К. Непоборні : повість, оповідання, новели / Катря Гриневичева / [упоряд., автор вступ. ст. і приміт. Ф. П. Погребенник]. — Львів : Каменяр, 2004. — С. 10.

Естетичне зображення пейзажу будується за принципом психологічного паралелізму. Жива і нежива природа співчуває трагедії переселенців, співпереживає: «По шибі спливає хистка тінь, може, шнурч чийхось зливних сліз?»¹. «Її проводить виттям собака, не в силі винести гіркості людських сліз. Чую, як вона, маленька, сіра, в клубочок звита животиною плаче отсим милосердним криком о поміч людині»².

До особливостей побудови твору належить його структура, яку можна зобразити так: внутрішнє мовлення головної героїні — розмови перехожих — внутрішнє мовлення героїні — розмови перехожих — внутрішнє мовлення героїні. Така побудова твору створює враження діалогу авторки та переселенців.

Карл-Гюстав Юнг у понятті «психологічний тип» розкриває основні художньо-естетичні орієнтації митців, які можна застосувати до характеристики творчості письменників другого плану кінця XIX — початку XX століття. Він зазначав: «Матеріалом для змісту твору психологічного типу є те, що обертається всередині впливів людської свідомості, наприклад, життєвий досвід, зворушеність переживань, страждання, людська доля взагалі — все, що звичайній свідомості відоме або принаймні є для неї можливим. Цей матеріал був сприйнятий душею поета, потім піднятий з буденності до висот свого переживання і зображений так, що його вияв з надзвичайною силою просуває те, що є узвичайним, те, що відчуте приглушено або болісно, а тому і те, чого соромляться, чи що залишилося не зауваженим в ясній свідомості читача, і тим підштовхує його до більшої чистоти і людяності»³.

¹ Там само. — С. 92.

² Там само. — С. 93.

³ Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / [за ред. Марії Зубрицької]. — Львів : Літопис, 1910. — С. 10.

Твори Модеста Левицького та Катрі Гриневичевої, незважаючи на те, що вони написані у різних творчих манерах, належать до одного мистецького типу — психологічного. Образ Ніоби письменники використовують у, так би мовити, прямому його значенні, звичайно ж, творчо осмислюючи його.

Обом авторам (К. Гриневичевій та М. Левицькому) образ Ніоби тільки «допомагає» зобразити пережиті ними почуття (на тому, що автори зображують реальні події, ми вже наголошували).

Зовсім відмінним від психологічного типу мистецького твору є візіонерський тип: «В останньому все перевертається з ніг на голову, матеріал або переживання, що стають змістом зображення, зовсім невідомі, їх сутність незвичайна, їх природа глибока, вони ніби походять з глибини віків, від первісної людини або з царства світла й темряви, царства надлюдської природи. Це первинне переживання, що його людська природа загрожує вбити, розклавши на слабкості та незбагненні сутності. Значення та сила полягають у незвичайності переживання, що з'являється з глибини прадавніх часів чужим і холодним або знаменним і величним»¹ [1, 10- 97]. Саме візіонерським твором є новела Василя Стефаника «Лан».

«Лан» — мініатюра, обсяг цього твору — неповна сторінка. Василь Стефаник продовжує літературну традицію. «Відразу, — зазначає В. Яременко, — пригадуються Шенченкові рядки:

На панщині пшеницю жала,
Втомилася; не спочивать
Пішла в снопи, пошкандибала
Івана сина годувать...

¹ Там само. — С.10-97.

Спливає на згадку також «Горпина» Марка Вовчка»¹.

Але ці літературні аліюзи тільки увиразнюють оригінальність погляду письменника на життя, підсилюють підтекст твору Стефаника. Це ніби передісторія до історії. Мати, яка благає щастя для своєї дитини, у кінці XIX століття стає матір'ю, яка не помічає смерті свого дитя.

Новела «Лан» починається описом панського лану, кут зору знаходиться на висоті пташиного польоту, він поступово фокусується на немовляті, яке прокинулось та почало плакати. Дитина перевернулася, впала лицем до землі і почала задихатись. Іван Денисюк відзначив: «Розвиток теми ведеться за принципом постичної градації від широкого краєвиду (образ лану, що його «оком зіздріти не мож», лану, що «пливе у вітрі, в сонці потопас») до конкретної деталі, переданої крупним планом. Просторова точка зору рухома, вона звужує осяг спостережуваного простору до зосередження на окремих деталях, до центральної точки, до корча, під яким спить мала дитина, до крупним планом переданих деталей: хліб, огірок, мищина, чорний цвіркун, що притулився до дитячої ніжки як символ занедбаності забутої дитини»².

Промінь зору переходить на матір, яка спить посеред лану: «Як рана ноги, бо покалічені, посічені, поорані. Прив'язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь»³.

¹ Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX століття. У чотирьох книгах [упоряд. В. Яременко]. — К. : АКОНІТ, 2001. — Кн. 1. — 2001. — С. 16.

² Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. / Іван Денисюк. — Львів : Науково-видавниче товариство «Академічний Експрес», 1999. — С. 156–157.

³ Кирилюк С. Поняття «душа», «дух» у дослідженні психоаналітичної парадигми особистості в українській літературі кінця XIX — початку XX століття / Світлана Кирилюк // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць ; [редкол. : А. В. Козлов (відп. ред.) та ін.]. — К. : Акцент, 2005. — Вип. 21. — Ч. 1. — С. 65.

Природа всіма силами будить матір, але намарно. Коли вона вреніг прокинулася, взялася хутко до роботи, не підійшовши до дитини: «Добре, що спить»¹. «Нагнулася та й копає, борзо, хутко. А той корч обминає. Скільки спокою, доки спить»².

О. Г. Шупта-В'язовська, досліджуючи часопросторові відношення у новелістиці Стефаника, доходить до висновків: «Моделюючий час і простір в новелах Стефаника має свою специфіку, яка полягає в тому, що вони істотно редуковані, нерозгорнуті. Формуючись за рахунок опосередкування і лаконічних констатацій, вони володіють тією необхідною архетипністю, яка, звертаючись до колективного підсвідомого, стає основою встановлення адекватності між двома світами – художнім та фізично-реальним»³. Отже, міфологізація творів Василя Стефаника великою мірою відкривається через розуміння підтексту.

«Чи не найскладнішим способом авторського самовияву в творі є той, коли автора в ньому «немає». Слово «немає» не випадково взято в лапки, бо такого практично не буває. На увазі ж маємо те, що автор як дійова особа не зображується, відсутній. Він усе передурочає своїм героям», — писав Г. А. В'язовський. Носієм авторської волі у творі «Лан» є олюднена природа: «Сонце радо би цілу міць свою на її лиці покласти. Не може її відвести та й за хмару заходить. Чорний ворон знявся, облітає, облітає та й кравче»⁴.

¹ Там само. – С. 66.

² Там само. – С. 66.

³ Шупта-В'язовська О. Г. Концептуалізація художнього моделюючого часу і простору в новелістиці Василя Стефаника / Оксана Шупта-В'язовська // Проблеми сучасного літературознавства : зб. наук. прац. / [ред. кол. : Шляхова Н. М. (відпов. ред.) ; Сивокінь Г. М., Шпилова О. П. та ін.]. – Одеса : Маяк, 2000. – Вип. 6. – С. 27.

⁴ В'язовський Г. А. Творче мислення письменника : дослідження / Григорій В'язовський. – К. : Дніпро, 1982. – С. 65.

По-перше, слід звернути увагу, що події, описані в творі «Лан», не були пережиті у реальності автором, на відміну від творів Модеста Левицького та Катрі Гриневичевої, які виражали у своїх творах власні, пережиті враження. По-друге, і це найголовніше, Стефаник використовує прадавній архетип «закам'яніння з горя» і, користуючись лексикою Юнга, перевертає його з ніг на голову¹. Мати спить, як камінь, камінним сном. Саме перетворення матері на камінь і спричинило загибель дитини. Отже, якщо схематично зобразити події міфу, отримуємо таке: щаслива мати — смерть дитини (дітей) — мати кам'яніє з горя. Схему ж твору Стефаника можна зобразити так: кам'яна мати — смерть дитини — щаслива мати. Саме тому твір так вражає своєю новизною, трагізмом, алогічністю.

Досліджуючи твір Василя Стефаника та твори Модеста Левицького і Катрі Гриневичевої, робимо висновок, що тема цих творів одна: зображення горя матері, яка втрачає дитину, але кожний з авторів розробляє її по-своєму.

Мікроаналіз творів К. Гриневичевої, Н. Кобринської, М. Левицького, М. Петрушевича виявив інтертекстуальні зв'язки їх творчості з прозою інших українських письменників, що дозволило простежити особливості художнього відображення дійсності письменниками другого плану.

При дослідженні діалогічності у межах однієї теми (М. Петрушевич, Н. Кобринська, М. Коцюбинський) та моделюючих функцій літературних архетипів у контексті малої прози кінця XIX – початку XX століття (К. Гриневичева, М. Левицький, В. Стефаник) ми бачимо, що художня своєрідність української літератури доби модернізму активно формувалася не тільки такими знаними майстрами, як В. Стефаник, М. Коцюбинський тощо, але й письменниками

¹ Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / [за ред. Марії Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1910. – 636 с. – (Слово. Знак. Дискурс).

другого плану, які інколи певну закономірність формулювали навіть більш чітко і однозначно, і саме на цьому тлі суттєво увиразнюється авторська індивідуальність письменників першого плану, стає зрозумілою їхня неповторність і, навіть, нетиповість.

IV. ДІАЛОГІЗМ ЯК ПРИНЦИП ПОЕТИКАЛЬНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

4.1. ДРАМАТИЗМ ТА ДІАЛОГІЗМ РАННЬОЇ ПРОЗИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА (на прикладі повістей «КРАСА І СИЛА» ТА «ГОЛОТА»)

Цілком слушно повістю називають дослідники першо-публікацію В. Винниченка з промовистою назвою «Краса і сила» (1902 року вона з'явилась друком у часописі «Киевская старина» власне під назвою «Сила і краса», і сама ця пізніша зміна заголовку теж промовиста)¹. «Уже повість «Краса і сила» (до речі, сам Винниченко називав її, як і більшість своїх повістей, оповіданням), – зазначає Ігор Дзєверін, – була загалом вдалою спробою письменника відійти від застарілих літературних стереотипів»².

У творі детально й мальовниче відтворюється атмосфера буття провінційного містечка з виразною назвою — Сонгород. Ця атмосфера чітко відчувається вже у пейзажному вступі (загалом характерному для ранньої прози автора): «Тихо на вулицях із плетеними тинами, тихо на головній вулиці з неодмінною поліцією, управою і будинком про арештантів, тихо коло крамниць на базарі, — скрізь тихо. Вийдеш на головну вулицю, що гін на троє тягнеться з одного кінця міста до другого, дивишся праворуч — тихо, пусто й нікого нема; глянеш ліворуч — тин, дереза і нікого нема; куди не глянеш — тихо, пусто, тільки вітер тихенько шелес-

тить та грається листям...»¹. Кілька разів повторюване слово «тихо», мов узагальнюючий рефрен, підкреслює відчуття млявої провінційності, застиглості. Композиційний центр пейзажної картини — довга порожня вулиця — немовби вказує на неосяжність, нескінченність цієї тиші.

Деякі деталі вступу мають особливе навантаження, можна сказати, виконують роль тієї рушниць, що врешті-решт неодмінно вистрелить. Такою деталлю є зокрема арештантський будинок, в який згодом потрапляють герої твору. Згідно з тенденціями, характерними для літератури рубежу століть, суголосними його власним творчим уподобанням, автор звертає пильну увагу на життя і щонайрозмаїтіших суспільних сфер, сміливо виводить на літературний кін злодіїв, волоцюг, п'яниць, повій, за висловом І. Франка «подонків та відпадків суспільности»². Такими є головні персонажі «Краси і сили», перш за все Мотря, дочка злодія Марка Чумарченка. Основні драматичні перипетії повісті ґрунтуються на тому, що згідно з уявленнями Мотрі етичні засади її середовища дозволяють любити їй одразу двох парубків чи, принаймні з обома мати любовні взаємини.

Винниченко і в своїх ранніх прозових творах, і в романах, і навіть у ремарках до драм виступає тонким фізіономістом, у нього, як правило, лише кілька промовистих портретних штрихів дають уже певне уявлення про характер і внутрішній світ персонажа. Автор далекий від традиційної описовості і чудово усвідомлює новаторство своєї манери, полемічно протиставляючи свої засоби портретування

¹ Винниченко В. Сила і краса / Володимир Винниченко // Киевская старина. — 1902. — № 7–8. — С. 227–281.

² Дзєверін І. Про В. Винниченка та його ранню прозу / Ігор Дзєверін // Винниченко В. Краса і сила : повісті та оповідання / Володимир Винниченко. — К. : Дніпро, 1989. — С. 10.

¹ Винниченко В. Краса і сила : повісті та оповідання / Володимир Винниченко. — К. : Дніпро, 1989. — С. 49.

² Франко І. Новини нашої літератури. Володимир Винниченко. Краса і сила... / Іван Франко // Літературно-науковий вісник. — 1907. — Т. 38. — Кн. 4. — С. 139–141.

ментально-народницьким трафаретам. Про цю полемічність писав, цитуючи винниченківський портрет Мотрі, майже кожен дослідник «Краси і сили»³.

Динамізм цього портрету досягається не лише його підкресленням протиставленням традиційному описові, а й тим, що він переданий через призму активно-експресивного сприйняття іншого персонажа, чим посилюється художній психологізм. Причому і образ Ілька, і образ автора, які проглядаються за портретом Мотрі, не суперечать один одному, постають у ненав'язливій взаємодії. Полемізуючи з традиціями, автор разом з тим не відкидає їх беззастережно, що ще виразніше підтверджується портретом Ілька, поданим через призму сприйняття Мотрі: «І хотілось їй, дуже хотілось обняти його, пригорнутися, замерти коло дужої руки його, заглянути в вічі і дивиться, дивиться на чудову красу його, на чорнії брови, у карії очі...»⁴.

З динамічних портретних штрихів, психологізованих пейзажних деталей і побутових подробиць, дотепних діалогів, вигадливих і не позбавлених життєвої достовірності си-

³ Див. зокрема: Свенцицький І. Винниченко : Спроба літературної характеристики / І. Свенцицький. — Львів, 1920. — С. 39.; Гермайзе О. Рання творчість Винниченкова на тлі громадського життя / О. Гермайзе // Винниченко В. Вибрані твори / Володимир Винниченко. — К., 1929. — С. XXII; Костюк Г. Світ Винниченкових образів та ідей / Григорій Костюк // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: у 3 кн. (4-а додаткова). — Кн. I. — К., 1994. — С. 387; Слабошпицький М. Письменник світового масштабу : штрихи до портрета Володимира Винниченка / Михайло Слабошпицький // Українська мова і література в школі. — 1991. — № 2. — С. 65; Гнідан О. Д. Володимир Винниченко / О. Д. Гнідан, Л. С. Дем'янівська. — К., 1996. — С. 94; Качуровський І. Про деякі технічні засоби Винниченкової прози / Ігор Качуровський // Сучасність. — 1997. — № 1. — С. 148.

⁴ Винниченко В. Краса і сила : повісті та оповідання / Володимир Винниченко. — К. : Дніпро, 1989. — С. 50.

туації постають поруч із Мотрею ще два головні персонажі: Ілько — високий, ставний, вродливий, але вайлуватий, нерішучий, такий же «тихий» як описане у вступному краєвиді довкілля (цей краєвид органічно сполучається з подальшою авторською характеристикою персонажа — «...ні думок, ні бажань, навіть дихання не почував він у собі, тільки чув, як сонце гріло, пекло в спину, як розливало лінощі по тілі і байдужість до всього») та Андрій — зовні непривабливий, непоказний, невисокий, але такий собі «живчик», сповнений неабиякої внутрішньої енергії, кмітливості, хоч заразом і жорстокої грубості на відміну від добродушного Ілька. Мотря розуміє, що за Андрієм вона буде, як за кам'яною стіною, що він може стати надійною опорою у житті, тому й народила саме від нього дитину, але й з Ільком не стрічатись їй несила.

Виписана з натуралістичною діткливістю й достовірністю житейська ситуація набирає під пером автора символічних рис, сягає заманіфестованої заголовком філософічності. Символістська таємничість твору, яка прилучає нас до відчуття множинності його змісту, дає змогу твердити, що в образній системі «Краси і сили» автор, уникнувши алегоричної прямолінійності, немов передбачив дальший плін власної долі «художника, розіп'ятого на хресті політики»¹. Можемо говорити, що постать Мотрі є якоюсь мірою автопортретною.

Своєрідна увага до побутових та психологічних деталей, символізована (піднесена до символіки) натуралістична колоритність є основною в художній системі повісті. Тому традиційний сюжет, фабула, інтрига (так само як і опис в

¹ Так назвав одне із своїх досліджень, присвячених творчості В. Винниченка, сучасний літературознавець Жулинский М. : Художник, распятый на кресте политики : Судьба Владимира Винниченко / Микола Жулинский // Дружба народов. — 1989. — № 12. — С. 147–160.

портреті чи пейзажі) хоч і не втрачають свого значення, але немов відходять на другий план. Взаємини між персонажами констатуються і майже не розвиваються. Авторська увага легко переходить від розкриття їх нюансів до розкриття характерів в інших ситуаціях. Суттєву функцію в композиції твору відіграє симетричний спосіб змалювання парубків-суперників у злочинській «роботі». Спершу бачимо, як спритно і вміло краде Андрій (перебравшись панком, змінивши навіть мову, продає на ярмарку чужі воли), потім в колоритній сцені в корчмі стрічаємось з Ільком. Незграбний та невдатний, він і вкрасти як слід не вміє, його б'ють і відбирають назад вкрадені гроші. Оскільки фабула не має першорядного значення, то її необов'язково розгортати у всіх деталях. Після того, як стосункам героїв приділено значну увагу під час перебування їх у тюрмі, про розвиток цих стосунків лише коротко сповіщається: «Пройшов рік. Ілько хутко після того видужав, одбув строк, вийшов з буцегарні, ще гірше запив, загуляв, піймався на «роботі» й попав у ґубернію в тюрму, звідкіль уже не вертався. А Мотря з батьком, з сином, з старою матір'ю Андрія, спродавши свою й Андрієву хату й ґрунт, зараз же, як повезли Андрія в тюрму, поїхала за ним, повінчалась, і всі виїхали на поселення, куди присудили Андрія за «покушення на убійство»¹.

Наведене начебто сухе й протокольне сповіщення про дальшу долю персонажів засвічується цілою гамою розмаїтих підтекстів. За ним проглядається раціональна розсудливість Мотрі, котра вибрала «силу», а водночас і певна елегантність з приводу життєвої дисгармонійності.

І символічно-настрояві пейзажні картини, і портретні штрихи, передані через призму сприймання персонажів, і внутрішні монологи, й інші засоби свідчать про досягнення автором особливого рівня художнього психологізму, що під-

креслює І. Франко: «Соціальне положення тих людей напів автор малює вірно і влучно, але дивиться на нього його власними очима: вони зовсім не тужать за іншим станом...»¹. Леся Українка хоч і писала про «надзвичайно точні й тонкі психологічні штрихи в змалюванні внутрішньої драми Мотрі», однак закидала авторові, недостатню, як на її думку, виразність психологічних мотивацій у творі². Думається, ці закиди письменниці, а також критиків, що йдуть за нею, не зовсім слушні. «...тоді буду робить, як буде робить Клейгук, Тартаковський, усі багачі.» — Ця фраза Ілька, як і його подальший діалог з Андрієм³, свідчить, що персонаж прагне виставити себе борцем за соціальну справедливість на кшталт Робіна Гуда чи Кармелюка. Леся Українка вважала, що цей мотив звучить у творі фальшиво й знижує його психологічну переконливість. Між тим це не автор так трактує Ілька, а сам персонаж хоче виправдати свої лінь та злочинство. А це жодною мірою не суперечить психологічній переконливості. Вже тут можна углядіти зародок Винниченкової теорії «чесності з собою». Ілько далекий від цього принципу, чого не можна сказати про Андрія. Очевидно, це стало однією з причин того, що саме Андрія врешті-решт обрала Мотря.

Застерігаючи від небезпеки ототожнення поглядів персонажа і автора, критики у випадку з Винниченком все ж таки дуже часто до такої небезпеки наближаються. Вважа-

¹ Франко І. Новини нашої літератури. Володимир Винниченко. Краса і сила... / Іван Франко // Літературно-науковий вісник. — 1907. — Т. 38. — Кн. 4. — С. 140.

² Українка Леся. [Володимир Винниченко] / Леся Українка // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія : у 3 кн. — Кн. 2. — К., 1998. — С. 323–325.

³ Винниченко В. Краса і сила : повісті та оповідання / Володимир Винниченко. — К. : Дніпро, 1989. — С. 30–31.

¹ Винниченко В. Краса і сила : повісті та оповідання / Володимир Винниченко. — К. : Дніпро, 1989. — С. 66.

ючи, що в повісті автором «сила постигується» (чому ж тоді були переставлені місцями складові заголовку?), В. Панченко зазначає: «У «Силі і красі» можна побачити зародок майбутніх Винниченкових парадоксів. Уже тут проглядає думка про відносність, умовність усіляких моральних табу... Як казав один із героїв Шекспіра: «Ніщо не є само собою добре чи погане – таким воно стає у нашій сприйнятті». Що ж до «нашого сприйняття», то Винниченко з азартом відкидав пуританську регламентованість життя, хоч — був у цьому азарті і якийсь ризикований розмах, починав проглядати культ насолоди життям, який нічого-нічогісінько над собою не визнає. Радість життя, його повнота і яскравість — понад усе! У «Силі і красі» така Винниченкова філософія лише зароджувалась. У полемічних, різких тонах він формулюватиме її трохи згодом — передусім у п'єсах і романах 1907–14 р.»¹. Безперечно, міркування дослідника багато в чому слушні, парадоксальність є справді важливою ознакою Винниченкового художнього мислення. Але чомусь ця парадоксальність трактується в даному випадку досить прямолінійно. У деяких своїх творах, хоча б у п'єсі «Memento», автор показує, наскільки згубною може бути така приписувана йому філософія. Але, звичайно, першопублікація автора, яка вже є твором зрілого й цілком сформованого майстра, за висловом І. Франка «першим його тріумфом», дуже важлива для розуміння особливостей усієї його творчості.

У «Красі і силі» епічна широчінь, панорамність об'єктивного відтворення життя органічно сполучена з драматизмом характерів і ситуацій. Вже тут можна углядати тенденції, які приводять автора згодом до жанрів роману і драми. Важливо, що попри чітку окресленість конфлікту (а відтак контрастність образності) він не розвивається однолінійно,

а таємниче плине в глибинах образного ладу, в підтекстах, означаючись у вишуканому нюансуванні, у відтінках настроїв та багатозначності деталей. На це звертає увагу І. Франко, зазначаючи, що хитання героїні «Краси і сили» між двома життєвими полюсами автор показує «на дрібних, ніби буденних фактах та розмовах»¹. Про перевагу в творі внутрішнього драматизму говорить Леся Українка². Усе це свідчить про виразне художнє новаторство цієї ранньої повісті В. Винниченка, про досягнення в ній складнощів новітнього драматизму.

Вже з перших сторінок повість «Краса і сила» буквально помережена діалогами, яких у творі вочевидь значно більше, аніж безпосереднього оповідного тексту. Саме в лаконічних та сповнених неабиякої внутрішньої динаміки діалогах розкриваються складнощі взаємин персонажів, а також і колоритні реалії їхнього буття.

Ось, наприклад, промовистий фрагмент розгорнутого діалогу Мотрі й Ілька:

- ...Чого ти така? Та й гарна ж, їй-богу!
- Хіба гарна? — підхопила Мотря. — Дуже? Га? Ти б, правда, не вдарив би, пожалів? Ха-ха-ха! Та куди тобі! Ще б я тебе набила, якби схотіла...
- Ану, дай заціди, — побачиш, чи вмію!
- Ну да, «дай»! А крикни на тебе, то й сховаєш хвоста... Хіба ти посмієш? От Андрій... о!.. о!.. ось!.. — розстібнувши кохточку, не соромлячись, наче

¹ Франко І. Новини нашої літератури. Володимир Винниченко. Краса і сила... / Іван Франко // Літературно-науковий вісник. — 1907. — Т. 38. — Кн. 4. — С. 140.

² Українка Леся. [Володимир Винниченко] / Леся Українка // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія : у 3 кн. — Кн. 2. — К., 1998. — С. 329.

¹ Панченко В. Будинок з химерами / Володимир Панченко. — Кіровоград, 1998. — С. 45–46.

поспішаючи куди, показала воно чотири круглі синяки.

— Се так ухопив рукою!

— Ого! — засміявся Ілько. — Ану, підожди... та стій, я подивлюсь.

— Ет! одчепись! — одіпхнула вона його руку й закрилась.

— Та за віщо ж то? — роблено позіхнув Ілько. — Може, й йому руку одпихала? За се стоїть!..

— ...Дивлюсь на тебе, що ти такий дурний і... гарний. Ха-ха-ха!

— А хіба логаний? Гидче й за Андрія б то!

— За Андрія! О ні, ні!.. Е. якби Андрій такий, як ти! Якби Андрієві сі кучері, сі брови, очі, одно слово, як він був твоєї краси! А все-таки люблю Андрія. Не віриш?.. Усміхаєшся?

— Ні, чого ж, не здоров'я...¹.

Ще виразніше згадані риси авторської поетики виявились у наступній Винниченковій повісті — «Голота» (вперше опублікована в «Киевской старине» 1905 року). Глибинний драматизм є провідним чинником художньої організації цього епічного твору. Неквалливий описовий темп оповіді, в якій приділяється значна увага, здавалося б, кожній щонайдрібнішій деталі, сполучається з надзвичайно напруженим ритмом гри психологічних нюансів, зміни картин та епізодів. Перед нами постає ледве чи не фізично відчутна у своїй пластичній і звуковій виразності (і не тільки — автор звертає увагу і на запахи, і на смак їжі персонажів, і на гіркоту горілки, у способі вживання якої також виявляються характери) панорама життя-буття мешканців бараку, де сплять і харчуються наймані робітники і робітничі панської економії. Цю подану «крупним планом» невеселу панораму

відтіняють кілька рефренних контрастних п'єтрихів — відгомони бенкетування в панських покоях. Автор подає глибоко психологізовані, життєво переконливі портрети персонажів, зосереджує увагу на драматизмі їх стосунків між собою й із зовнішнім світом, внаслідок чого перед нами увиразнюється моторошна, але не позбавлена глибинного оптимізму, віри в незнищенну фізичну й духовну силу народу картина людської неволі.

Вмираючий на печі спрацьований дід Панас, якого хазяї велять вивезти, бо ж мовляв економія — не шпиталь, і який, не витримавши дороги, таки помре, філософствуючий і водночас практично-поміркований Юхим, що стоїть на порозі такої ж старості, закохані Санька й Петрик, що мріють про власне родинне гніздо, зачерствілий душею (спізод годівлі хлібом з жариною довірливого пса) і проте не позбавлений почуття справедливості, співчутливості до ближнього Трохим, що глухо ревнує куховарку Килину до сина заможних селян, безвольного Андрія, що його батьки зі скупості віддали в найми, красуня Килина, що ладна вийти за нелюба Андрія, аби мати власний дах над головою, і що їй швидше за все судилася дорога на панель... Серед яскраво виписаних постатей повісті — полохлива Маринка, дівча, що допомагає Килині поратись біля печі. Автор розкриває небуденну, можна сказати, героїчну натуру цієї, на перший погляд, безнадійно затурканої істоти, дарма, що в даному випадку її героїзм полягає в крадіжці медалі, яка, на думку Маринки, могла б поліпшити життя її та її ближніх. Від вмираючого Панаса до Маринки, яка тільки входить в життя, — таке розташування персонажів наче розсуває межі відтворюваного часопростору, надає подіям та образам особливої символіки.

У повісті немає традиційного головного героя, головним героєм є селянська спролетаризована маса, голота, єдиний образ якої твориться із сукупності образів-долей персонажів.

¹ Винниченко В. Краса і сила : повісті та оповідання / Володимир Винниченко. — К. : Дніпро, 1989. — С. 23–24.

Посилаючись на такий принцип гармонійного сполучення персонажа й середовища, Леся Українка наголошує на виразності неоромантичних рис у творі В. Винниченка, порівнюючи повість з драматичними творами Г. Гауптмана¹. Це стає можливим завдяки домінуючому в художній системі твору глибинному драматизму. Драматизм «Голоти» виявляється й у відзначеній пластичній та звуковій виразності авторської оповіді, яка часто за своїм характером наближається до сценічних ремарок: «Маринка покинула совати в грубку солому, що купую лежала перед лежанкою, і кинулась до лави. Схопивши сіль у чорній, з одбитим краєм, ринці, вона повернулася і, поспішаючись, понесла її Кишині, але, спіткнувшись на півдорозі, махнула рукою і простяглась на долівці, далеско одкинувши від себе ринку, що розлетілась на черепки»².

Так само як і в «Красі і силі», в оповідній структурі «Голоти» роль діалогів не менш значна, ніж роль безпосереднього авторського викладу. Ці діалоги надзвичайно колоритні, натуралістично точні, але й пройняті складними підтекстовими нюансами. Оповідні та описові штрихи, портретні деталі, характеристичні означення в цих діалогах здебільшого вкрай лаконічні й промовисті, до того ж вони невіддільні від окреслення психологічних взаємин, від динаміки дійового плину. Це й зумовлює особливу близькість розмов персонажів ранньої прози В. Винниченка до драматичних діалогів. Думається, це досить промовистий факт, що на початку

¹ Українка Леся. [Володимир Винниченко] / Леся Українка // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія у 3 кн. – Кн. 2. – К., 1998. – С. 329.

² Винниченко В. Краса і сила : повісті та оповідання / Володимир Винниченко. – К. : Дніпро, 1989. – С. 248.

1990-х років, коли було започатковане повернення на українську сцену Винниченка-драматурга, в Київському театрі імені Івана Франка було поставлено й виставу «Момент» на основі малої прози автора¹.

¹ Пінчук С. До проблеми сценічного втілення прози і драматургії Володимира Винниченка / Степан Пінчук // Винниченко і сучасність : збірник наукових праць / Таврійський національний університет ім. В. І. Винниченка. – Сімферополь, 2000. – С. 152–157.

4.2. ДІАЛОГІЗМ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНА РИСА В ЖАНРОВІЙ СТРУКТУРІ ЕПІСТОЛЯРІЮ ВАСИЛЯ СТУСА

Важливою складовою літературної спадщини письменника є його епістолярій, найвагоміше першоджерело для рецепції художнього світу митця. У листах по-особливому розкриваються характери майстрів слова, їх художньо-естетичні пошуки, глибокий інтелектуалізм і громадська активність. Власне кореспонденції стають тими «променями, які лучать між собою духовні іпостасі, а отже, є ніби своєрідними потоками енергії, якими адресати обмінюються»¹.

Серед розмаїтого епістолярного доробку українських письменників другої половини ХХ століття помітно вирізняються кореспонденції В. Стуса як найблискучіші та найбагатші ідеями й думками зразки «діалогів на відстані». Листи поста відтворюють найрізноманітніші модуси діалогу з різними авторами й текстами та їх сучасними висловленнями. І це не випадково, адже кореспонденції творилися людиною, практично відірваною від світу, в самоізоляції, в існуванні в іншому просторі. В одній із кореспонденцій поет відзначає, що перебуває *«десь посередині — між небом і землею»*². А це створювало, у свою чергу, особливу ситуацію: з одного боку, загострювало почуття зв'язку з часом, з його історичним поступом, а з другого — відчуття замкнутості життя, яке митець зумів перемогти силою наполегливого тренування свого духу. *«Я обираю між Сциллою і Харибдою, — писав*

*він у листі до дружини, — мій вибір — межі смертями. І я обираю за принципом гідності, за критеріями честі»*¹.

Сучасна дослідниця І. Паперно у статті «Листування як вид тексту. Структура листа», розглядаючи діалогізм як одну з конститутивних ознак епістоли, відзначає, що «листування двох кореспондентів — текст, побудований діалогічно»². Причому «принципи будови листа як моделі діалогу-листування в реальних кореспонденціях виявляється на різних рівнях: від способу обміну інформацією, перегукуванні ідей, домашніх натяків — до прийомів композиції і стилю»³. Залучення читача до розповіді, врахування його точки зору в структурі листа дослідниця також називає одним з основних принципів будови кореспонденції як виду тексту⁴.

На наш погляд, листування є творчістю не тільки індивідуальною, а спільною, оскільки автор кореспонденції завжди має на увазі особистість адресата, свої з ним стосунки, його зацікавлення, погляди і т. ін. Через те листи однієї і тієї самої особистості до різних кореспондентів пишуться по-різному. Вони відрізняються за тематикою, стилем і навіть за тоном. Епістолярний діалог — це зіткнення думок, різних поглядів — це діалог багатоголосся, це історія, так би мовити, оркестрована на людські голоси.

Варто зазначити, що епістолярна контактність — явище складне й неоднозначне. Зокрема В. Кузьменко наголошує на тому, що «взаєморецепція автора з адресатом — це за-

¹ Шерех Ю. Кулішеві листи і Куліш у листах // Вибрані листи Пантелєймона Куліша українською мовою писані. — Нью-Йорк-Торонто, 1984. — С. 48–96.

² Стус В. Листи до друзів та знайомих / Василь Стус // Зібрання творів у 6 томах (9 книгах). — Т. 6. — Львів : Просвіта, 1997. — С. 29.

¹ Там само. — С. 28.

² Паперно И. А. Переписка как вид текста. Структура письма / И. А. Паперно // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. — Тарту, 1974 — С. 214.

³ Там само. — С. 214.

⁴ Паперно И. А. Об изучении поэтики письма / И. А. Паперно // Ученые записки Тартусского ун-та. — 1977. — Вып. 420. — С. 110.

вжди до певної міри компроміс між тим, хто пише, і тим, до кого адресант звертається»¹. Це твердження підтримує й М. Коцюбинська: в листуванні «маємо неявний, непрямий внутрішній діалог («розмова душ») як наслідок певного «компромісу» між тим, хто пише, і тим, до кого пишуть»².

Такі твердження, на наш погляд, мають небезпідставний характер. Поштовхом до написання кореспонденції можуть слугувати не тільки певні вчинки, події і явища в житті. Лист передусім це звернення до адресата, заклик або відповідь, підтримка або осуд і т. ін. Завдання адресата полягає, таким чином, не тільки в тому, щоб інформувати про певну ситуацію, не тільки в тому, щоб сприяти виробленню певного ставлення до неї. Це, на думку Є. Прохорова, «фундамент листа, над яким височіє вся споруда»³. Завдання кореспонденції полягає не меншою мірою і в тому, щоб звернути увагу на особистість адресата, на розуміння цією людиною тих подій, у яких вона бере участь або які оцінює, на мотиви її поведінки.

З'ясування специфіки епістолярію В. Стуса тісно пов'язане з поняттям діалогу, однією з домінантних констант листування. Проблема діалогічності кореспонденцій В. Стуса вміщує два основних моменти: з одного боку, діалогізм зумовлений передусім інтенціями внутрішнього духу поета, безпосередністю і чутливістю його авторського «я», коли

листи відтворюють образ людини, яка не обмежена якоюсь однією сферою буття, а «знову й знову виходить із неї у світ стосунків»¹. З іншого боку, епістолярна практика поета акумулює свідому настанову на обігрування вже існуючих мотивів і ситуацій. У цьому сенсі листи В. Стуса — спроектовані тексти, які є як і «будь-який текст продуктом усотування й трансформації іншого тексту»².

Оригінальна природа епістолярію поета стає особливо очевидною в перспективі буберівського уявлення про світ як «про живий вселенський діалог, який уже давно розпочався і продовжується»³. Думки вченого про діалогічну природу людського буття дуже близькі до розуміння того, що творча свідомість кожного індивідуума впливається у світовий діалог і що самим фактом цього включення особистість стає ближчою до істини. Для митців істина діалогу як цілого превалює над окремими репліками, і така думка відповідає буберівському уявленню про недоступність істини відстороненій людині, як би глибоко остання не концентрувалася в ній самій. «Істина — не підсумок суперечки, де кожний відстоює власні переконання. Вона народжується в стосунках «Я — Ти», у світі зустрічі людини з іншим існуванням»⁴:

¹ Кузьменко В. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-х років ХХ ст. / В. Кузьменко, М. Кодак // Слово і час. -- 1999. -- № 2. -- С. 58.

² Коцюбинська М. «Зафіксоване й нетлінне». Роздуми про епістолярну творчість / Михайліна Коцюбинська. -- К. : Дух і літера, 2001. -- С. 61.

³ Прохоров Е. Эпистолярная публицистика / Е. Прохоров. -- М. : Изд-во Московского ун-та, 1966. -- С. 24.

¹ Бубер М. Два образа веры / Мартин Бубер. -- М. : АСТ, 1995. -- С. 129.

² Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. -- М. : Искусство, 1986. -- С. 199.

³ Бубер М. Два образа веры / Мартин Бубер. -- М. : АСТ, 1995. -- С. 130.

⁴ Демидов А. Б. Основоположения философской коммуникации и диалога / А. Б. Демидов // Диалог. Карнавал. Хронотоп -- 1995 -- № 4. -- С. 48.

власне в діалозі особистість набуває свого «Я», свій сенс і свою долю.

Буберівська дихотомія «Я — Ти» нагадує про гармонію протилежних начал, ідею їх взаємного доповнення й зумовленості. «В одному тільки теперішньому жити неможливо, воно виснажило б людину до тла»¹, через те діалог є конститутивним принципом життя і навіть більше — становить сутність людського буття. Основний рух у діалозі — звернення, тобто здатність поглянути, прислухатися. Відповідно до цього будь-який вислів, текст, де людина самовиражається, за своєю суттю діалогічний, оскільки він завжди звернений до когось. Рух назустріч іншому, ремінісцентність творчої свідомості і вкоріненість у різних культурних кодах — усі ці риси діалогічної особистості відзначають листи В. Стуса.

Для поета — центр уваги не тільки в ньому самому, а й у тих, з ким він спілкується. Адресат для нього — це наперед співрозмовник. У цьому сенсі В. Стус утверджує буберівське твердження про діалогічну особистість, яка «не відокремлює себе від інших, а значить, не відокремлює себе від буття»². Навіть у глибокій самоті поет не втрачає відчуття перебування обличчям до обличчя з кимось, оскільки завжди перебуває в духовному зв'язку зі світом. А діалогічне існування, на думку М. Бубера, набуває навіть в абсолютній самоті глибокого передчуття взаємності. Усе сказане можна віднести й до В. Стуса, для якого життя полягає в постійному діалозі і завжди протиставлене монологічному існуванню, оскільки останнє свідчить про неспроможність спілкуватися з іншою людиною, відчуваючи, що вона є. Наприклад, для В. Стуса «монологічне слово» одноголосне. Воно не

претендує на володіння готовою істиною, адже завжди відзначається самототожністю й самодостатністю. Зверненість поета до іншої людини існує як продуктивна альтернатива, здатна зруйнувати монологічну думку.

Між висловленнями встановлюються діалогічні стосунки, хай навіть віддалені в часі й просторі, однак у них наявна хоч будь-яка конвергенція (тобто часткова спільність теми, точки зору). Навіть найлегша аллюзія на чуже висловлення надає мовленню діалогічності. М. Бахтін декларує тезу про те, що діалогічний підхід можливий до будь-якої значущої частини висловлення, навіть до окремого слова, якщо воно сприймається не як безособове, а як знак чужої смислової опозиції, як представник чужого висловлення¹. Іншими словами, діалогічні висловлення можуть проникати всередину висловлення, навіть усередину слова, якщо в ньому діалогічно стикаються два голоси. Цей внутрішній діалог, природу якого розкриває М. Бахтін, звучить і в листах, зокрема В. Стуса: голос поета співвідноситься з іншими голосами, заперечується ними, погоджується або бореться з ними. Діалог проникає всередину стусівського листа і зовнішньо монологічне мовлення поета виявляється пронизане внутрішньою полемікою. Діалогізм поетового слова в тому й полягає, що це слово відчуває поруч із собою чуже слово, яке говорить про той самий предмет, і це відчуття визначає його структуру.

Оскільки адресат у листах займає особливу позицію, то залучення його до оповіді і максимальне висвітлення його поглядів у структурі листа є визначальним у приватних кореспонденціях. Тут ми вже наближаємося до проблеми «по-

¹ Бубер М. Два образа веры / Мартин Бубер — М. : АСТ, 1995. — С. 130.

² Там само. — С. 275.

¹ Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М. : Искусство, 1986. — С. 189.

глядів співрозмовників». Як зауважує В. Халізов, «співвіднесеність і зміна носіїв мовлення, а також ракурсів бачення ними оточуючих і самих себе [...] незмінно актуалізується в тих випадках, коли у творах наявні різномовність і багатоголосся, коли автором фіксується різноманітна манера мовлення і відбиті в них типи свідомості»¹. Це стосується і різновиду листа, який являє собою «не тільки окрему репліку, але одночасно й модель всього діалогу загалом»². Б. Успенський, який проблему «поглядів співрозмовників» розглядає як центральну в композиції епістоли, зазначає, що «в аспекті процесу комунікації ми можемо трактувати твір як повідомлення, автора як відправника повідомлення і читача як адресата повідомлення»³. Зрозуміло, що лист є тим жанром, де означені категорії наявні. В епістолярних текстах можна розрізнити позицію автора (відправника), читача (адресата) і, врешті, позицію третьої особи, про яку може йтися в листі. Їх співвідношення може бути різним, але воно завжди залежить від волі автора листа і часто від того, кому він адресований. Водночас у письменницьких кореспонденціях, як і в будь-якому іншому мистецькому творі, може виявлятися як зовнішня, так і внутрішня позиція автора, а також можливе і їх поєднання. При цьому принципово важливим є вже відзначене нами залучення позиції адресата до структури епістоли. У листах автор під час розповіді може займати внутрішню і зовнішню позицію щодо описуваних подій і тих, про кого йдеться в кореспонденції.

¹ Халізов В. Е. Теория литературы : учебник для студентов вузов / В. Е. Халізов. – М. : Высшая школа, 1999. – С. 237.

² Паперно И. А. Переписка как вид текста. Структура письма / И. А. Паперно // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. – Тарту, 1974 – С. 214.

³ Успенский Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1995. – С. 165.

Розгляд питання про включення позиції чи погляду адресата в структуру листа, функціонування внутрішньої і зовнішньої позицій в епістолярних текстах нерозривно пов'язаний із проблемою поліфонізму. На нашу думку, якщо різні позиції чи погляди не підпорядковані одна одній, а подаються в листі як рівноправні, то перед нами поліфонічний твір. Поліфонія як поняття розроблена М. Бахтіним¹. Дослідник показав, що поліфонічний тип художнього мислення найяскравіше втілений у романах Ф. Достоевського. Про поліфонію в епістолярній формі в його праці «Проблеми епістоли Достоевського» йдеться у зв'язку з романом «Бідні люди», де виокремлюється заломлююче слово². Тут об'єктом розгляду став епістолярний-роман. У приватних кореспонденціях, зокрема В. Стуса, поліфонізм має свої особливості. Це відзначає І. Паперно: «Самостійність чужого слова в листі, неможливість поєднання кількох точок зору в єдиній, тобто поліфонізм листа» дослідниця називає серед основних принципів побудови кореспонденції як виду тексту³. Однак це явище поки що не стало об'єктом детального розгляду на матеріалі приватних кореспонденцій. Водночас поліфонія — один із складників діалогічної структури листа, який нерозривно з нею пов'язаний. У діалозі, що функціонує в кореспонденції, висловлення даються з двох різних поглядів. Жанроутворювальним чинником епістолярного жанру є самостійне співіснування цих поглядів. У листах письменників співвідношення може бути різним. Однак уже наявність двох ракурсів бачення, безперечно, має особливий

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Советский писатель, 1963. – 470 с.

² Там само. – С.350-351.

³ Паперно И. А. Об изучении поэтики письма / И. А. Паперно // Ученые записки Тартусского ун-та. – 1977. – Вып. 420. – С. 111.

сенс, адже на авансцену висувається індивідуально-творча художня свідомість. Тепер творча енергія реалізується через контакт, зіткнення з іншими «Я». Усе це позначається і на особливостях оповідної структури, і на співвідношенні категорій «автор» – «читач». Відтак вони часто виступають як рівноправні. При цьому рівноправність полягає не в біографічних та історичних реаліях, а в можливості обох співпереживати, відчувати їх. Самоцінними виявляються свідомість автора й адресата. На думку М. Бахтіна, «чужу свідомість неможливо споглядати, аналізувати, визначати як об'єкт, річ, — з ними можна тільки діалогічно спілкуватися»¹.

У кореспонденціях В. Стуса спостерігаємо випадки, коли всі події «розташовуються» навколо особи адресата, хоч це не просто суб'єктивно сприйнятий зовнішній світ: це радше зовнішній світ, який органічно «вростає» у світ внутрішній. У таких листах позиція автора на першому плані. І незважаючи на те, що погляд адресата також має право на самостійне існування, адресант уміло, віртуозно, використовуючи жарт, іронію, сатиру, підпорядковує позицію адресата своїй, власній.

Епістолярій В. Стуса порушує не тільки проблему слова, а й проблему свідомості. Йдеться про протиставлення діалогічної свідомості монологічній. Зокрема М. Бахтін, описуючи монологічну свідомість, визначає її як таку, що сприймає все в єдиному замкнутому контексті, не співвідноситься діалогічно з іншим текстом-відповіддю. Породженням такої свідомості є монологічне слово, слово з обмеженими можливостями контактів і сполучень. Це слово, яке вимагає «благочинного повторення, а не подальшого розвитку, ви-

правлень і доповнень»¹. Монологічне слово вирване з діалогу: воно може тільки цитуватися серед реплік, але саме не може стати реплікою серед інших рівноправних із ним реплік. Авторитарне за своєю суттю, монологічне слово постійно «виштовхується» за допомогою «пародійних антитіл». Іншими словами, монологічна свідомість позбавлена того розмаїття осмислених образів та смислових поєднань, які втілює діалогічна свідомість. На відміну від неї, діалогічна думка відчуває себе у світі (як частина його). Поліфонічному мисленню, відзначає М. Бахтін, доступні такі сторони людини, які не даються художньому освоєнню з монологічних позицій².

На наш погляд, листування В. Стуса має виразно діалогічний характер, тобто кореспонденції поета вміщують різні погляди, в них можлива боротьба ідей, переконань, уподобань. Жоден із адресантів не пропонує єдино можливих тверджень, які можуть пропонуватися як готова істина.

Виразно монологічний характер епістолярний жанр мав хіба що в добу класицизму, як і вся культура того періоду, оскільки діалогізм тоді перебував на периферії. Головна причина занепаду діалогу, який був характерним для Ренесансу, полягає в зміні світосприйняття. Діалогу не було, бо було неможливим існування двох різних поглядів, їх зіткнення, оскільки істина єдина й наперед задана. Вона існувала поза свідомістю адресата й повністю визначала та задавала єдиний кут зору. Це можна вважати сходженням усіх виражених у тексті суб'єктно-об'єктних стосунків в одному фіксованому фокусі. Монологічність, на наш погляд, пов'язана

¹ Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М. : Искусство, 1986. — С. 137.

² Там само. — С. 192.

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин — М. : Советский писатель, 1963. — С. 116.

із соціальною обмеженістю й замкнутістю того класу, який був носієм писемної культури.

В. Стуса та його кореспондентів об'єднувала єдина система ціннісних уявлень та понять про громадянський обов'язок, Україну, мову. Через те їхнє листування має свідомий і цілеспрямований характер. Це мистецтво, майстерність, результат праці й уміння, а не лише одних емоційних поривів і безпосереднього самовираження.

Навіть побіжний огляд епістолярних зібрань поета дає змогу стверджувати, що його кореспонденції відзначаються тематичним розмаїттям. Ступінь прагматичної спрямованості листування залежить від ступеня активності адресата презентувати себе. Чим вища інформативність епістоли, тим більша її прагматична спрямованість на відповідну дію адресата. Незважаючи на те, що кожна кореспонденція адресована до конкретної особи, пов'язана з попереднім листуванням, автор не тільки вільний у виборі тематики, але й у її інтерпретації, через те діапазон спілкування дуже різноманітний: перекладацький процес, літературна діяльність, обговорення віршової техніки, сюжетів, критика різних авторів та конкретних творів, книжкові новинки, побутові проблеми, здоров'я. Перед нами весь спектр тем, мотивів і роздумів, що визначають зміст як листів поета, так і його кореспондентів.

Для епістолярного стилю поета характерне постійне звертання до себе самого, до читача, звертання-прохання, звертання-засторога. Усе наповнене власним досвідом, помноженим на пекучі роздуми, що надає приватним кореспонденціям всезагального значення і водночас скорочує дистанцію між автором і читачем, робить їхні стосунки довірливими й щирими. Ці звертання зумовлені поетовим надзавданням загострити свої роздуми, надати їм емоційності, сповідальності.

На наш погляд, принципово важливим видається відкритий спосіб мислення поета в умовах «заблокованої культури». Він завжди підкреслював, що література має розглядатися як відкрита система, здатна до самореалізації і саморозвитку. Її специфіка — поступатися місцем універсальності. Звісно, говорити треба про моральну свободу митця. Письменник, який заблокований звідусіль державою, трагізмом сфальсифікованої історії, консерватизмом смаків, кон'юктурою сучасного моменту, не може відверто говорити з читачем, особливо, коли «діалог» між автором і публікою контролюється з ідеологічних, політичних міркувань. Через те митець змушений скористатися «баластами» поезики. *«Незалежність митця, повна й безоглядна незалежність митця од ясновельможних, ось, здавалося б, панacea»,* — пише В. Стус до дружини і сина. — *«Упродовж усієї історії 99% митців були служками можновладців: виконували їхні забаганки, маючи за те змогу добре жити (тобто паразитувати). Митці губили свою принциповість, діставали, як поденний наряд, те, що згодом стало зватися закономірністю мистецтва»¹.*

Літературно-критичні оцінки, висловлені в листах, мають усі ознаки національної самокритики і вражають відвертістю та водночас щирістю думок, логікою аргументації, майстерністю викладу. Адже про які б проблеми не йшлося в листах, основною рушійною силою, основним творчим імпульсом залишалася доля України. А глибокий патріотизм, жертвна самовіддана любов до Батьківщини завжди поєднувалися з національною самокритикою. Однак національна самокритика може стати продуктивною лише за умови, якщо буде поєднуватися з тверезим визначенням ролі й місця своєї нації у світовому історичному процесі. У такому

¹ Стус В. Листи до друзів та знайомих / Василь Стус // Зібрання творів у 6 томах (9 книгах). — Т. 6. — Львів : Просвіта, 1997. — С. 180.

випадку національна самокритика «веде до усвідомлення діалектичного взаємозв'язку між національними й загальнолюдськими цінностями, до включення своєї нації в діалог народів і культур»¹. Такий діалог може бути можливий лише за умови, якщо кожен із його учасників із повагою ставиться до іншого, вбачаючи в ньому рівноправного партнера, а не просто потенційного супротивника.

У своїй сукупності листи В. Стуса — це різні типи листів, стиль, що змінюється залежно від адресатів. У таких кореспонденціях наявні наскрізні теми й мотиви: психологічне самовизнання, любов, сім'я, фатальні стосунки із суспільством. І дуже важлива тема — творчість.

Процес самопізнання й самовираження особистості, який відіграє важливу роль в епістолярії поета, передбачає постійне звернення до подій, що відбуваються, а також зіставлення теперішнього з минулим і майбутнім. З цим пов'язане й особливе, незвичайне значення, якого набувають у листах різноманітні алюзії, що виявляються у вигляді прямих або прихованих цитат, натяків. І якщо епістолярні алюзії, особливо літературні, слугували переважно дидактичній меті або щоб прикрасити мову, то в аналізованих листах вони органічно пов'язані з усією тканиною епістоли і не відокремлені від образу автора.

Отже, узагальнюємо: епістолярій В. Стуса — це кореспонденції літератора, який, незважаючи на відірваність від літературного життя, був його активним учасником. Жодна деталь (наскільки це було можливим в ув'язненні), жоден вияв українського національного духу і самоусвідомлення не проходить у листах повз увагу адресанта; в епістолах модифікується формула звертання, оскільки кореспонденції адресуються одночасно і дружині, і батькам, і сину; для

¹ Гольберг М. Діалог в контексті історії / Марк Гольберг // Дзвін — 2002. — № 7. — С. 142.

письменника лист є передусім формою безпосереднього спілкування. Через те прийоми творення листа різноманітні і складні, мають виразно діалогічний характер; кореспонденції В. Стуса можна виокремити як епістоли з підвищеною історичною самосвідомістю; листи поета за звертанням до адресата можна дефініювати як «гуртові», останні тяжіють до форми щоденника й есе, особливо новаторське письмо полягає в емоційності, експресії, філософічності, що допомагає відтворювати життєву правду.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

АСТРАХАН Н. І., канд. філол. наук, доцент, докторант кафедри зарубіжної літератури Житомирського державного аграрного університету імені Івана Франка;

ГУМЕНЮК В. Г., док. філол. наук, професор, завідувач кафедри теорії та історії української літератури Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського;

МАЗОХА Г. С., док. філол. наук, професор, завідувач кафедри української і зарубіжної літератури та методики навчання ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди»;

МАЛЮТІНА Н. П., док. філол. наук, професор кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова;

МАЦЕВКО-БЕКЕРСЬКА Л. В., док. філол. наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури Львівського національного університету імені І. Франка;

МЕЙЗЕРСЬКА Т. С., док. філол. наук, професор кафедри української філології Київського національного лінгвістичного університету;

НЕЧИТАЛЮК І. В., канд. філол. наук, викладач кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова;

ПОЛІЩУК Я. О., док. філол. наук, професор кафедри української літератури Київського педагогічного університету імені Б. Грінченка;

САЄНКО В. П., канд. філол. наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова;

ТКАЧУК О. С., канд. філол. наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова;

ІШЛЯХОВА Н. М., док. філол. наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова;

ШУМИЛО Н. М., док. філол. наук, професор, провідний співробітник Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України;

ШУПТА-В'ЯЗОВСЬКА О. Г., канд. філол. наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.