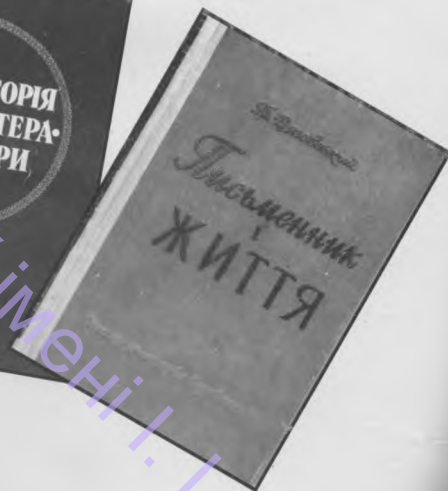
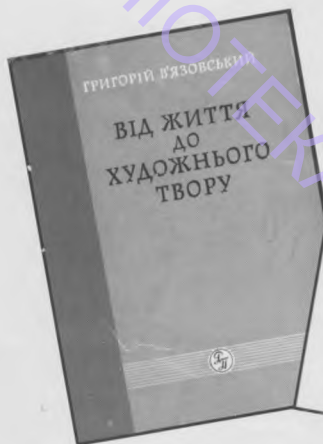
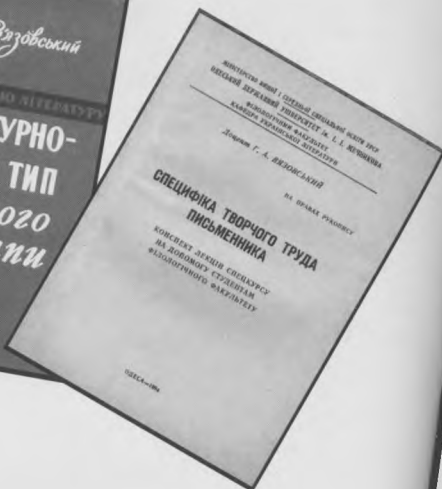


історико-літературний
ЖУРНАЛ



3•1997



НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ІМЕНІ І. МЕЧНИКОВА

ОДЕСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ім. І. І. МЕЧНИКОВА

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

**ІСТОРИКО-
ЛІТЕРАТУРНИЙ
ЖУРНАЛ**

3'97

ОДЕСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ім. І. І. МЕЧНИКОВА

ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ
ЖУРНАЛ

3'97

(Реєстраційне свідоцтво: серія КВ № 1762 від 24.10.1995 р.)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

А. І. Паньков (відповідальний редактор),
Н. М. Шляхова (заступник відповідального редактора),
П. Ю. Данилко (відповідальний секретар),
В. Г. Зічченко, А. О. Слюсар, В. В. Фашенко

Здано до набору 15.10.97. Підписано до друку 29.12.97. Формат 70×108/16.
Папір газетний. Ум. др. арк. 13,53. Наклад 500 прим. Зам. № 613.

Адреса редакційної колегії:
270058, м. Одеса, Французький б-р, 24/26, ауд. 75.
Зверстано і надруковано видавництвом «Астропринт»
270058, м. Одеса, Французький б-р, 24/26 к. 54.
Тел. 26-98-82 68-77-82



Більше 50 років життя і трудової діяльності професора Григорія Андрійовича В'язовського нерозривно зв'язані з Одеським державним університетом. Вступивши в 1938 р. на 1 курс філологічного факультету, він закінчив його в 1947 р., повернувшись з фронтів Великої Вітчизняної війни, а з 1948 р. і до кінця життя працював старшим викладачем, доцентом кафедри української літератури, проректором університету з навчальної роботи, зав. кафедрою і професором кафедри теорії та методики викладання літератури.

Цей номер журналу деканат, вчена рада філологічного факультету та редакційна колегія присвячують світлій пам'яті незабутнього Григорія Андрійовича В'язовського.

І. АВТОБІОГРАФІЯ. ІНТЕРВ'Ю. СПОГАДИ



АВТОБІОГРАФІЯ

Вязовского Григория Андреевича,
1919 года рождения, украинца

Я, Вязовский Григорий Андреевич, родился 2-го февраля 1919 года в селе Баштанке, Николаевской области, УССР. Мои родители, отец Вязовский Андрей Федотович и мать Вязовская Евдокия Григорьевна, занимались хлебопашеством. В 1930 году отец был раскулачен и осужден к трем годам заключения. В этом же году мать вступила в члены колхоза.

В 1932 году отец возвратился из заключения и работал в колхозе, а в 1934 г. завербовался на работу на рудник им. К. Либкнехта, Криворожского района, Днепропетровской области. В этом же году переехала к отцу вся семья.

На руднике им. К. Либкнехта я окончил среднюю школу и в 1938 году поступил на первый курс филологического факультета Одесского государственного университета. К началу Отечественной войны 1941—1945 гг. я окончил третий курс указанного факультета, а после эвакуации в 1942 году был зачислен курсантом Харьковского военного училища химзащиты Советской Армии. После окончания училища в 1944 году был откомандирован на фронт и принимал участие в боях против немецко-фашистских захватчиков в составе войск 1031 стрелкового полка 280 стрелковой дивизии 1-го Украинского фронта, за-

нимал должность командира взвода химзащиты, а потом начальника химической службы полка. Награжден двумя орденами Красной Звезды и медалями «За взятие Берлина», «За победу над Германией».

В 1946 году, после операции по поводу прободной язвы желудка, я был демобилизован из рядов Советской Армии и поступил на четвертый курс филологического факультета Одесского государственного университета. Окончив университет в 1947 году, я поступил в аспирантуру по кафедре украинской литературы этого же университета. После окончания аспирантуры оставлен на работе в указанном университете в качестве старшего преподавателя истории литературы.

В 1952 году перенес операцию по поводу резекции желудка.

В 1954 году защитил диссертацию на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Диссертация утверждена ВАК'ом, кандидатский диплом № 000863.

Во время Отечественной войны отец, мать, младшая сестра Мария и брат Марк находились на временно оккупированной территории. Сестра Ольга находилась в действующей армии и после ранений под Сталинградом умерла. Мать умерла во время оккупации.

В настоящее время отец член колхоза

«Правда» в с. Баштанке, Николаевской области, УССР, сестра Мария работает лаборантом метеорологического техникума в г. Туапсе, брат Марк служит в Военно-Морском флоте.

Женат. Жена — Вязовская Зоя Григорьевна, дочь Оксана. Отец жены — Маков Григорий Алексеевич — пенсио-

нер, мать — Макова Клавдия Григорьевна — учительница младших классов, проживают в Одессе.

За границей и репрессированных среди родственников нет.

Подпись

Г. Вязовский

7 мая 1956 г.



Короткий перепочинок. 1945 г. Г. А. Вязовский (на фото справа)

«НЕНАГРАДНОЙ, НЕВЫЕЗДНОЙ...»

До 75-річчя з дня народження Григорія Андрійовича В'язовського багатотиражка «Одеський університет» в номері від 2 березня 1994 р. вмістила інтерв'ю професора, яке він дав тодішньому редакторові газети Миколі Щербаню.

Зважаючи на його змістовність, наявність багатьох фактів з життя Г. А. В'язовського, про які він розповідав, оглядаючи пройдений шлях, редакційна колегія вирішила передрукувати цей матеріал повністю, без будь-яких змін.

10 лютого 1994 р. Ми сидимо на кафедрі теорії і методики літератури, якою ось уже понад чверть століття незмінно керує Григорій Андрійович. Сидимо у верхньому одязі, бо несамоविта холоднеча пробирає до самих кісток. І мені ніяково, що в таких некомфортних умовах примушую людину розповідати про себе. «Розкажіть, будь ласка, про своє дитинство», — прошу Григорія Андрійовича, щоб вивести його з задумливого стану, — хіба мало клопотів у кожного сьогодні.

— Про дитинство? — перепитує. — Та це ж довго розповідати.

— Нічого, я послухаю із задоволенням.

Розпочав спокійно, ніби намагаючись не пропустити бодай найменшої деталі, бо не щодня ми поринаємо у спогади про дитячі роки — аби серце не стискалося так часто від гіркого і сумного: скільки ж усякого пережито на тій довгій життєвій ниві...



— Батько мій ніколи не був куркулем, — сказав чітко і зітхнув.

Я не випадково попросив Григорія Андрійовича згадати про дитинство. Справа в тому, що в 1956 р. молодий тоді викладач і науковець Одеського університету Григорій В'язовський в автобіографії для особистої справи відділу кадрів власноручно написав: «В 1930 году отец был раскулачен и осужден к трем годам заключения».

Прочитавши таке, я гірко посміхнувся, бо знав всю історію душевних поневірянь Григорія Андрійовича через те «куркульство».

— Мій батько ніколи не був куркулем, — сказав Григорій Андрійович і через якусь мить продовжував:

— Був роботягою, середняком. Але він категорично відмовлявся вступати в колгосп. І його було зроблено куркулем. Це неминуче так було не тільки з ним, але з багатьма селянами в ті часи. А мене батько хотів зробити хазяїном, і тому він привчав мене до роботи з 6 ро-

ків. Словом, я працював дуже важко на полі, як справжній селянин, і отже був готовий до роботи в колгоспі, якому віддав десь, щоб не помилитися, 8 років життя. Роботі за «паличку», пам'ятаєте?!

Однаке в 1929 р. мене вигнали зі школи як сина куркуля. Причому дуже цікаво все це було. Я не хотів виходити з класу, мої товариші-сусіди Грицько і Василь Рябухи разом з партою підтягли мене до дверей класу, перевернули її і викинули в коридор. Більше я в школу не повернувся.

...Потім була Одеса, де знайшов притулок у рідної тітки. В Одесу попав десятирічним хлопцем.

Григорій Андрійович згадує:

— Провчився в Одесі рік, навчився красти сало, ковбасу — на Алексеевському базарі, ввійшов у компанію, яка, щоб перевірити мене, примусила одного переночувати в склепі на другому християнському кладовищі. Переночував, куди було дітися. Страшно було, звичайно. Та закінчився навчальний рік, і мене відправили назад, у Баштанку. А я не вмю розмовляти по-українськи, шпарю по-російськи.

Батька дома вже не було. Засуджений і висланий, він через півтора року повернувся, по амністії, це було навесні 1933 року. Виявилось, що його не було за що судити.

...Тяжким було дитинство у малого Григорія, ох і тяжким. Пам'ятає, працював з батьком у радгоспі під Миколаєвом, коня водив. На втому боявся скаржитися, бо треба було заробляти хліб, адже дома залишалися мама, сестри Оля і Маруся, братик Марко. Потім сім'я переїхала у Кривий Ріг, де батько влаштувався на шахту, а Григорія віддали до залізничного ФЗУ.

І знову спогади:

— Я вже закінчував навчання, та раптом мене викликають до директора в кабінет. Той накинувся як навіжений: «Ах ти ж... куркульська морда, як же ти проліз в ФЗУ, розтаку твою... Скільки б аварій наробив, як би ми не додивилися...»

Йшов 1937 рік.

Повернувся до Кривого Рогу, там же закінчував десятирічку, пробував сили в поезії, друкувався в дніпропетровському журналі «Дружна ватага», його навіть примітили, як талановитого початківця. Своєрідною нагородою була поїздка у складі делегації таких же, як він, у Київ, Москву, Ленінград. На все життя запам'ятався Ленінград, екскурсія по місту, яку провів для них молодий Корній Чуковский — людина щира, відкрита, весела.

В 1938 році знову приїхав до Одеси з наміром вступити до Одеського... медичного інституту, бо було страшене бажання стати або хірургом, або психіатром. З собою возив книжки з хірургії і психіатрії.

Згадує: по дорозі до медузу зустрів хлопців з університету. Зав'язалася розмова, почитав їм свої вірші. «Йди до нас, в університет». Так і пішов.

Війна застала його в читальному залі на вулиці Гоголя, саме готувався до іспиту по зарубіжній літературі. Потім під Одесою рили протитанкові рови, аж доки в житі сусіднього поля не сіли два німецькі літаки. «Ото ми тікали...» Згадав і посміхнувся.

Далі через Кіровоград і Кривий Ріг попав аж в Нижній Тагіл, у вересні вже було і холодно й голодно. Подався до Ташкента, трохи вчився в місцевому університеті. Зрештою пішов до військомату — так потрапив до Харківського військового хімучилища. Першим орденом Червоної Зірки Григорія Андрійовича було нагороджено за форсування Вісли, другим, таким же орденом — за нічну атаку на Одерському напрямку.

Згадує: початок лютого, шаленна ніч, темінь, снігова круговерть. На нас ідуть німці, а ми їх не бачимо.

Тоді йому якраз виповнилося 25 років...

Незримий годинник непомітно для нього намотав, як на спідометрі, ще 50 років. Навіть не збагнув, як це сталося. «Якими були ці роки? В роботі, скільки себе пам'ятаю — працював».

Демобілізувавшись в 1946-му, через рік закінчив свій рідний університет, філологічний факультет. А далі пішло-поїхало. Аспірантура, перші кроки молодого викладача на кафедрі української літератури. Починав з давньої української літератури, потім перейшов на першу половину XIX ст., але прочитав всі періоди. Коли прочитав всі курси з історії літератури, серйозно захопився теорією літератури, виникло бажання узагальнити великий історичний матеріал.

З 1954 р. читає теоретичні курси (літературознавство, теорію літератури). Коли вже завідував кафедрою української літератури, із своїм колективом розробив програму з теорії літератури, яка була рекомендована міністерством для всіх філологічних факультетів України.

Проте найбільшу увагу привертала таємниця художнього слова, внутрішня лабораторія письменника, бо дійшов для себе висновку, що психологія творчості — найголовніше, що визначає успіх чи невдачу письменника. Так з'являються книги «Письменник і життя» (1959), «Літературно-художній тип і його прототипи» (1960). В 1965 р. виходить книжка «Специфіка творчого труда письменника». Це вже було утвердження і своєї проблеми, і свого бачення її, і своєї школи в теорії літератури. «Орбіти художнього слова» стає настільною книгою справжніх шанувальників красного письма.

В 1966 р. виходить монографія «Питання психології творчого труда письменника». Це була, власне, докторська дисертація, яка викликала розгубленість у досвідчених експертів ВАКу. Коли вирішувалося питання про присудження вченого ступеня, йому запропонували на вибір — доктора філологічних чи філософських наук.

В цей час Григорій Андрійович вже завідував кафедрою теорії і методики викладання літератури, кафедрою, яка була створена за його ініціативою й на його наполягання. Якби хтось сказав, що його цікавили тільки академічні проблеми літератури, той допустився б

нагрубішої помилки. Дослідника непокоїла доля літератури у всіх її проявах — від творчих письменницьких надбань до питань підготовки професійних літературних критиків. Про це свідчить, зокрема, поява в журналі «Литературное обозрение» (1976, № 2) його статті «Необходимость фундаментальных решений (О подготовке литературных критиков в университетах страны)». Стаття мала широкий резонанс у вузівських і літературознавчих колах.

В біографії Г. А. В'язовського чільне місце посідає епопея щорічних республіканських науково-теоретичних конференцій з проблем розвитку української літератури, що почали свій відлік з 1960 р. і до яких була прикута особиста увага П. Тичини, М. Рильського, О. Гончара, М. Стельмаха, А. Малишка. Між іншим, розповідаючи про це, схвально говорить про організаційні здібності професора І. М. Дузя, який чимало зробив для успіху згаданих конференцій. Саме в цей період виходить друком колективна праця кафедри — наукова біографія Т. Г. Шевченка, яка стала першою спробою системного підходу до наукового вивчення життя і творчості поета.

Коли створив кафедру теорії і методики викладання літератури, відчув, який тягар звалив на свої плечі. Адже готових фахівців для роботи на такій кафедрі не було — навіть кривити душею. Всі були фахівцями з історії літератури. Отож навчали студентів, вчилися самі.

...Готуючись до написання цього матеріалу, я розмовляв з учнями і колегами Григорія Андрійовича. Ось їх думки: з ним, як керівником, було тяжко і легко водночас. Тяжко, бо він і собі й іншим не давав спокою, вимагав праці над собою, а легко — бо ніколи не був тим керівником, які тільки віддають вказівки. Ставлячи комусь будь-яке завдання, попередньо сам обмірковував, чи можливо його виконати взагалі.

Окрім безлічі різних адміністратив-

них і наукових турбот звалив на себе добровільно ще й піклування про обдарованих студентів, які мали хист до письменництва. Згадує, скільки плідних годин провів з Богданом Сушинським, Анатолієм Колісниченком, Ігорем Кравченком, Володимиром Яворівським, Олексою Шеренговим. Про останнього, посміхнувшись, сказав: студентом був поганеньким, але письменник — талановитий.

...Крадькома зиркаю на годинник, час плине стрімко, а в голові ще стільки запитань. Торкнулися проблем методики викладання літератури. Григорій Андрійович жалкує, що міністерство освіти до цього часу не звертає, по суті справи, необхідної уваги на цю вельми важливу дисципліну.

В педіні проблеми методики викладання літератури вивчаються протягом трьох років, в університеті на методику відводиться... 36 годин. «Зате, — говорить з задоволенням, — через 2-3 роки наші випускники стають кращими викладачами літератури, бо у них — фундаментальні знання». Потім додає: «Та й методисти наші більш досвідчені». Подумавши, уточнив: «Найбільш досвідченим, звичайно, я вважаю Анатолія Андрійовича Жаборюка. І не тільки у нас, а, мабуть, на Україні».

Звичайно, зустрівшись, нарешті, з Григорієм Андрійовичем з такої приємної нагоди, намагався якомога делікатніше підійти до гострих актуальних питань сьогодення. А втім, на мій подив, вони його ніяк не збентежили.

— Що вам сказати про мову. Ситуація дуже складна. Уявімо собі, що в російському уряді, в Москві, — а там багато чиновників з України — мабуть, половина, починаючи з нашого Галушки, раптом заговорили українською мовою. Що було б? Уявити такої ситуації ми з вами навіть не можемо. Чиновники і в облраді, і в президентській обласній адміністрації, і в міськраді — всюди мають обов'язково володіти, а тим більше в Одесі, принаймні двома мовами, але українською обов'язково,

не виявляти до неї негативного ставлення.

Не треба боятися української мови, не треба її ненавидіти, але ж ця тенденція є. Ясна річ, що це викликає відповідну реакцію. Я ж в Одесі був ще маленьким і знаю довоєнну Одесу — на Молдаванці розмовляли переважно українською мовою. А одеський акцент, що це? Та це ж акцент української мови. І ще, от дивіться, ну чого ж це воно так сталося? Є постанова навіть колишнього ЦК КПУ — вже і в парламенті нашому почали розмовляти українською мовою — ну й що, ніякої гострої проблеми немає. А от в Одесі та ще на сході України ця справа пробуксовує.

Процес надзвичайно складний, і конфліктні ситуації неминучі. Але кваліфікувати цю ситуацію як непримиримо антагоністичну, як таку, що не можна розв'язати, це значить бути поганим політиком.

Потім, без будь-якого «дипломатичного» переходу Григорій Андрійович каже:

— А тепер давайте візьмемо вас і вашу багаториражку. Що ж ви зробили? Традиційно україномовна газета стала гермафродитом. Вона виходить невідомо якою мовою. Ви повинні уяснити, що йдеться не про українізацію, а розрусифікацію. І ви, як редактор, російськомовному автору можете сказати: «А що буде поганого, якщо я надрукую вас українською мовою. Ви повинні зрозуміти, що є ваше авторське бажання, але є й певна політична ситуація в Україні».

На моє запитання — «Якої Ви думки стосовно духовного відродження України?» — емоційно відповів:

— Милий мій, яке відродження? Ніякого відродження немає. Зараз тільки говорять багато про це відродження, — а де воно? Молодь не знає ні української, ні російської мови, ось в чім біда. Коли на телебаченні без кінця показують гопака, то це ще не відродження. Передача про Степана Руданського — ото відродження.

...Час було закінчувати бесіду. Подумки аналізуючи почуте, інтуїтивно відчув, якої сили волі Людина сиділа напроти мене. Адже я знав, — і в роки його сходження, коли все нібито йшло якнайкраще, деяким «доброзичливцям» не терпілося ужалити його якомога болючіше. Не так брутально, як отой директор ФЗУ, але йому нагадали-таки «куркульське походження». Дивуюся, як можна було після всього спілкуватися з такими колегами. Але натомість я запитав Григорія Андрійовича:

— Давайте підсумуємо ваші трудові зусилля: понад 10 книжок і, мабуть, стільки, якщо не більше, дисертантів, що успішно захистилися, чверть віку на посаді завідуючого кафедрою, багаторічна праця у спецрадї по присудженню вченого ступеня докторів наук при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка, зав. секцією літератури і мови одеського обласного товариства «Знання», член художньої ради Одеської кіносту-

дії, зав. літературною частиною Одеського театру Жовтневої революції, редактор обласного альманаху «Літературна Одеса» та ще десятки різних навантажень, в тому числі й партійних, — як можна було витримати таке фізично?

— Уявіть собі, що я цього не відчував. Але в цьому була винна дружина. Вона так зуміла організувати мій побут, що я все встигав. Усім, що мені дійсно вдалося зробити, я завдячую їй.

На цьому ми завершили нашу зустріч. Я прийшов як гість, щоб вислухати, а не полемізувати. Мені над усе хотілося уяснити для себе природу нашого російсько-українського феномена: як суспільству вдається не помічати тих, хто чогось вартий своїми ділами на користь тому ж суспільству?

...Спираючись на милиці, неквапливо він пішов до виходу — «ненагідно, невезднoй».

Микола ЩЕРБАНЬ

Петро ОСАДЧУК

ГІДНИЙ СИН СВОГО БАТЬКА І РІДНОЇ ЗЕМЛІ

Важко згадувати про людину з великої відстані часу, якщо у тебе не збереглося жодних нотаток, нема під рукою відповідних документів, тогочасних публікацій, що стосувалися б тієї пори і предмету спогадів. На жаль, пішли прахом і конспекти лекцій Григорія Андрійовича В'язовського, які я, чемний першокурсник, вів акуратно, намагаючись покласти на папір якомога більше з незвичайних тоді для мене розповідей про літературу, теорію і практику художньої творчості. Із перших же лекцій «Вступ до літературознавства», який читав нам Григорій Андрійович, викликав великий інтерес у мене і моїх нових товаришів-однокурсників Валентина Мороза, Анатолія Бортняка, Григорія Шендрика — романтично налаштованих поетів-початківців, неофітів, що багато хотіли, а мало знали, зате вірили в обрану дорогу. Високий і високочолий, статечний, з виразним, проникливим поглядом з-за елегантних окулярів, наш кумир, здавалося, все знав, випромінював мудрість, розповідав, ніби запрошував до священнодійства у храмі людського духу. Ми на якомусь етапі були певні: коли те, що каже Григорій Андрійович, добре засвоїти, перейняти і виконати його поради-настанови, то колись можна буде, якщо не стати поряд з ним у

таких же елегантних окулярах, то принаймні написати справжні вірші, що їх надрукує сама «Чорноморська комунa», обласна газета, в якій ми вже встигли прочитати на той час знаменитих у нашому розумінні одеських поетів Володимира Гетьмана, Євгена Бандуренка, Володимира Івановича та ін.

Жаль, що багато забулося, добре, що живе в пам'яті таке, чого забуттю не під силу відібрати у людини. Григорій В'язовський був першим у моєму житті навчителем і наставником, що дав уявлення про художню літературу поза межами усталених стереотипів тогочасної, середини п'ятдесятих років, шкільної програми, наблизив до розуміння загадки таланту, природи важкої і прекрасної письменницької праці. Саме від Григорія Андрійовича я, випускник сільської десятирічки на Прикарпатті, вперше почув про солодкі муки творчості, про накопичення письменником життєвого матеріалу, здійснення записів у блокнотах і робочих зошитах в період підготовки до написання твору, визрівання задуму. «Немає більших мук, як муки творчості», — любив повторювати Григорій Андрійович, аргументуючи цю тезу цікавими спробами розкрити перед студентами творчу лабораторію митця. А я собі часом думав: — То навіщо мучитись, як не склада-

ється так, як ти хочеш? Не годен — не берись!.. І задля чого вимучувати свої писання, як ото робить мій товариш, обгризаючи олівці разом з пальцями, коли вже створено скільки шедеврів?!.. Ось є чудова лірика Сергія Єсеніна (яку я, до речі, відкрив для себе лише в Одесі, ставши студентом університету), вона проймає до глибини душі, хвилює всіх — і старших, і молодших, і закоханих, і тих, що мріють про велике кохання. Отож, якщо вже є лірика Єсеніна, то навіщо людям мої творчі муки? «Я тебе пока ще не знаю, но уже кружится голова», — страждала факультетська поетеса. Я авансом страждати не поспішав. Терзаючись творчими сумнівами, не без впливу лекцій Григорія В'язовського я покинув ще на першому курсі філфаку займатися віршуванням. Зате ще уважніше прислухався до того, що говорив студентам Григорій Андрійович, вивчив напам'ять майже всю лірику улюбленого поета, прочитав цікаві книжки, захопився відвідуванням студентських вечорів не тільки на своєму факультеті. Спочатку життя, а потім творчість як художнє відображення життя! Не випадково ж наставляє мудрий Григорій Андрійович глибоко вивчати людську душу, прислухатися до навколишньої природи. До віршування повернувся аж на четвертому курсі, але скоріше за все не тому, що переборював сумніви щодо необхідності мук творчості, а, певно, через те, що була по-особливому залита одеським сонцем весна, ніжно лащилась морська хвиля до берега і знову прийшло чи то кохання, чи ілюзія кохання. Зрештою, засіяні в свідомість Григорієм Андрійовичем поняття про серйозність письменницької праці й громадянської відповідальності за своє покликання, думаю, зіграли свою роль і в роки моєї юності, і пізніше, коли я зробив остаточний вибір і література стала основним змістом мого життя.

Тим часом русалкова вода поезії, писання віршів ні про що були відхлинули. Натомість я здобув на три роки відносний спокій, ставши ніби збоку

літературних змагань моїх ровесників і факультетських графоманів зі стажем. Я мав змогу більше думати, осмислювати, оцінювати, піднятися над вправами поспішливих віршників, що рвалися на літературний Олімп, мало дбаючи про те, що незрідка опинялися верхи не на Пегасі, а на свійському, натренованому козлі. Наука Григорія В'язовського, як мені нині уявляється, допомогла мені не виносити на люди, залишити за лаштунками тривалий період свого літературного учнівства. Хоча з ним особисто я не радився і про це не говорив. До речі, я ні в юності, ні пізніше не звертався безпосередньо за порадою чи підтримкою до літературних метрів. Шанував і навіть любив деяких на відстані, вчився у них також на відстані.

Схильний вважати, що ніколи не зайве застосовувати відому формулу С. Єсеніна: «Лицом к лицу — лица не увидать. Большое видится на расстоянии». Тим паче в даному разі, коли йдеться про пошуки, сумніви і прозріння того часу, на тлі якого намагаюся зібрати докупи те найхарактерніше, що було, як мені мислиться, притаманне Григорію В'язовському, людині й літературознавцю.

Молодий викладач промовляв до нас, студентів-першокурсників, у 1955 році з університетської кафедри. Сприймався нами як любомудр з кола всезнаючих, ледь не небожителів, до яких нам, селякам, молодому поколінню першого повоєнного десятиліття, було, як від неба до землі. Щоправда, вже через кілька років навчання ми думали трохи інакше. Нині слід зважити на те, що на той час Григорій Андрійович мав лише 36 років, проминуло тоді чотири роки, як він закінчив той же таки факультет, де ми починали вчитися. Щойно закінчив аспірантуру і став кандидатом філологічних наук. Його знання і мудрість цим не вичерпувалися: за плечима був досвід безпосереднього учасника страшної війни і важкі моральні випробування кінця 20-х і ходіння по муках 30-х репресив-

них років. Він добре розумів, в якому суспільстві живе, що йому можна говорити студентам, а що ніяк не можна. Ми тоді в цьому майже не розбиралися. До того ж залишалося півроку до XX з'їзду КПРС, справді-таки історичного, після якого починалася хрущовська «відлига», поверження ідола, спроба зламати поліцейську систему, оздоровити суспільні відносини в країні великої утопії і глобального, всеохопного контролю і терору. Назрівало бродіння умів, вільнодумство і заодно виготовлення нових ідеологічних вуздечок проти свободи думки і слова, впокорення вільнодумців і соціальних бунтарів.

Григорій В'язовський не був ні вільнодумцем, ні соціальним бунтарем, але він мав природні задатки, мав горду вдачу, щоб стати таким, він умів думати, аналізувати і пробував навчити думати тих, хто проявляв здібності й охоту до такого небезпечного заняття, як на ту похмуру добу. Кількома десятиліттями пізніше мені стало зрозуміло, що за його думкою пильнували недремні дозорці режиму, на нього «капали» видимі й невидимі донощики з факультетського оточення «куда нада». Робилося все для того, щоб думка розумного науковця постійно утримувалася в лещатах установлених нормативів. Інакше що воно означало б, написане Григорієм Андрійовичем в 1956 р. власноручно для відділу кадрів Одеського держуніверситету в його автобіографії: «В 1930 году отец был раскулачен и осужден к трем годам заключения»? Не що інше, як примус, принуку, суворе нагадування про накладені шори, від яких звільнитися — зась! Думаючи людину режим «ставив на місце».

Мене глибоко схвилювало надруковане 2 березня 1994 р. в багатотиражці «Одеський університет» інтерв'ю Г. А. В'язовського, взяте у нього Миколою Щербанем з нагоди 75-річчя професора. Крім вище наведеного запису в автобіографії, знайшов я там вражаючі факти про дитинство Григорія Андрійовича і подальше його життя. Це спо-

нукало мене по-новому бачити й трактувати все, що я знав й пам'ятаю про цю талановиту, цілеспрямовану в досягненні поставленої мети людину, надзвичайно працюючого й чесного з собою університетського викладача і дослідника літератури. Принижений системою, ледь не розчавлений морально в дитинстві й отрочстві, він не зламався, але, як видно, обставини не дали йому сповна розкрити свій духовний і творчий потенціал.

Шляхетний і гордий, який запам'ятався ще з 1955 року, чи міг він забути страшне приниження в дитинстві, коли в 75 літ все пам'ятав до деталей? Пошлемося на його інтерв'ю:

«— Мій батько ніколи не був куркулем, — сказав Григорій Андрійович і через якусь мить продовжував:

— Був роботягою, середняком. Але він категорично відмовився вступати в колгосп. І його було зроблено куркулем. Це неминуче так було не тільки з ним, але з багатьма селянами в ті часи. А мене батько хотів зробити хазяїном, і тому він привчав мене до роботи з 6-ти років. Словом, я працював дуже важко на полі, як справжній селянин, і, отже, був готовий до роботи в колгоспі, якому віддав десь, щоб не помилитися, 8 років. Роботі за «паличку», пам'ятаєте?!

Однак в 1929 р. мене вигнали зі школи як сина куркуля. При чому дуже цікаво все це було. Я не хотів виходити з класу, мої товариші-сусіди Грицько і Василь Рябухи разом з партою підтягли мене до дверей класу, перевернули її і виникули в коридор. Більше я в школу не повернувся».

Опісля десятирічний Григорій подався до Одеси, де знайшов притулок у рідної тітки. Провчився в Одесі рік, згадує Григорій Андрійович, навчився красти сало, ковбасу — на Алексеевському базарі, ввійшов у компанію, яка, щоб перевірити його, примусила одного переночувати в склепі на другому християнському кладовищі. Переночував, куди було дітися. Страшно було, звичайно.

Тепер я знову в уяві переносуюся в другу половину п'ятдесятих років. Володіючи невідомою тоді інформацією про скалічене дитинство людини, що сприймалася мною за університетською кафедрою як небожитель, майстер своєї справи; знаючи політичну атмосферу того часу, можу нині сказати: Григорію Андрійовичу і в студентській аудиторії було страшно, як у цвинтарному склепі, хоча він тримався достойно. Говорив рівно, впевнено і авторитетно. Але ж, будучи збагаченим досвідом страдника і загартованим на війні, в життєвих перипетіях сталінської доби, він викладав свій предмет у відрегламентованих межах дозволеного, хіба що голосом, інтонацією, паузами в мовних періодах, зрештою, поглядом і жестами компенсуючи якоюсь мірою те, чого прямо сказати не міг. Тоді, «на зорі туманної юності», це сприймалося, певно, підсвідомо, а зараз ніби наново бачу, переосмислюю сприйняте давно: щось було в погляді Григорія Андрійовича загадкове, втаємничене, багатообіцяюче. Начебто і відкритий погляд, звернений до студентської аудиторії, виразний, проникливий погляд і водночас притуманений, далекий, спрямований часом більше всередину, аніж назовні. Той дивовижний погляд бував і сумний, і відсторонений.

Він говорив з нами всіма і з окремими студентами, найбільш сприйнятливими, що їх в процесі спілкування мимовільно виділяв серед загалу в аудиторії, підсвічуючи бесіду лукавими іскорками очей, говорив про серйозні речі, але часом здавалося, що він розповідає не все, дає тобі можливість додумати, так веде свою думку, ніби готує тебе до важливішої розмови, до слушного часу. Він умів будити молоді думки. Він тільки заронював зерна в свіжий ґрунт ранньої весни, правда, час від часу неначе оглядаючись назад, на люті зимові холоди своєї молодості. Ілюструючи проголошені теоретичні міркування, звертався більше за прикладами з класичної літератури, як з відстані часу розумію,

не спішив заглиблюватись в сучасність, помітно уникав відверто ідеологічного забарвлення в розкритті тенденцій і явищ літературного процесу. А може він зовсім і не обходився без неминучих тогочасних кліше і формулювань у розмові про літературу. Було б дивно, якби він геть чисто звільнився від цього в час, коли принципи партійності й народності були обов'язковими, а метод соціалістичного реалізму — універсальним. Однак якимось так будував свої дефініції, що у нього перший план займали художня література, письменницьке покликання, секрети творчої майстерності, композиція твору, образно-виражальні засоби. Все інше — як поширені в ту епоху реверанси у бік партійної церкви — проходило, певно, мимо моїх вух. Крім того, у лекціях Григорія Андрійовича значну роль відігравали такі компоненти, як інтонація, логічні наголоси, сам темпоритм його мовлення. Все це давало студентів можливість брати в пам'ять чи в підсвідомість найважливіше, серцевинне, саме те, що він хотів заронити в розум і душу молодого покоління, яке мало б вийти на нові, ширші обрії естетичного і соціального мислення, освоєння життя.

Залежно від освітлення аудиторії — чи то сонячно, чи хмарно за вікном, залежно від мого настрою і уяви, що то розгоралася, то пригасала на лекції Григорія Андрійовича, він подеколи нагадував священника Мелимуку в моєму селі Острівець під час окупації і в перші повоєнні роки, — високий, якийсь підкреслено святковий, урочистий і в голосі, і в поставі, і в своїх плавних, красномовних жестах і рухах. Бракувало свічок обабіч кафедри і в глибині аудиторії, на стіні за постаттю лектора — і була б повна ілюзія перебування не в університетській аудиторії, а в нашій сільській церкві, куди я ходив змалку з матір'ю, ходив до чотирнадцятирічного віку, навіть якийсь час це тривало в моєму новому дивному статусі члена ВЛКСМ, що хрестився перед іко-

нами. Я вслухався в мелодійний, глибокий і ритмічно організований, добре інтонований потік незвичайних слів Григорія Андрійовича, іноді заплющував очі — в уяві поставала церква, горіли свічки, на червоно-золотистих язичках тих свічок погойдувалися, потім злітали, як райські птахи, до високого склепіння сокровенні, божественні слова. Я відкривав очі — церква зникала, але звучала та сама мелодія мови, стояв за кафедрою, а не на амвоні і не в «райських воротах» божого храму світський чоловік, вбраний по-міському, так само недоступний для мене, як священик у церкві.

Григорій Андрійович, як пам'ятаю його 36-річним, з відстані понад сорока літ, ходив, говорив, жестикулював не як усі інші «правильні» викладачі, за винятком хіба завжди святкового, делікатного аж до написаної на обличчі вибачливості нашого доброго і уважного до студентських клопотів і проблем декана Костя Юхимовича Данилка. У моєму сприйнятті Григорій В'язовський тримався як духовна особа, в бесідах з нами ніби уникав буденного, приземленого, уречевленого світу, говорив про високе, те, що в уяві моїй жило понад нами, витало в небесах: таємниці творчості, таємниці життя. На відміну від своїх колег із числа строкатої викладацької братії, що кроку не могли ступити без цитатки з чергової промови М. С. Хрущова, тим паче — класичних, канонізованих теоретиків і вождів світового пролетаріату, він більше схилявся до, умовно кажучи, технології літе-

ратурної справи, привчав студентів заглиблюватися в пошук художніх достоїнств твору, естетичних цінностей мистецтва. Він не спішив з висновками в остаточній оцінці сучасних літературних тенденцій і явищ, тепер я розумію чому. Сам несучи хрест несправедливого присуду системи, не замахувався робити «принципові», партійні присуди іншим. Очевидно, про найголовніше, що його цікавило в житті й літературі, не спішив висловитись прямою мовою. Переважно мовчав. Але, як пізніше я збагнув, він так мовчав на людях і між рядками своїх статей і книжок, що розумному не важко було здогадатися, про що він мовчить.

Григорій Андрійович і досі промовляє до мене своїм красномовним мовчанням і сповіщає більше, аніж ті його колеги, що полюбили говорити, як гучномовці політичної системи, багато й голосно.

Мої роздуми й міркування, певна річ, суб'єктивні. Але я переконаний, що пам'ятаю і згадую людину, гідну доброго слова, талановитого університетського викладача і науковця, який тяжко і багато працював на ниві літературознавства, як хазяйновитий селянський син на своєму полі. Він міг зробити більше й краще, якби не політичні приписи і утиски, ідеологічні забобони, що все життя переслідували його і те зацьковане покоління, до якого він належав. Честь і слава Григорію Андрійовичу В'язовському за те, що попри все залишався самим собою, був добрим сином свого батька і рідної землі.

II. СТАТТІ. ДОСЛІДЖЕННЯ



Григорій В'ЯЗОВСЬКИЙ

ПРО УЗАГАЛЬНЕННЯ І ЙОГО ВИДИ В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

п - 977932

Впродовж свого тривалого функціонування радянське літературознавство, кероване компартійною елітою, наполегливо боролось за ідеологічну і політичну марксистсько-ленінську непогрішимість та світову першість літератури соціалістичного реалізму. Тому цілком закономірно в центрі його теоретичних розробок стояли питання про специфічність та новизну літератури «нового світу», її партійну ідейно-естетичну озброєність вченням марксизму-ленінізму, виховні завдання в душі кодексу комунізму та багато інших з кола цієї проблематики. Не ігнорувались і питання власне літературно-теоретичні, як от: специфіка мистецтва, способи і засоби образотворення, зміст і форма та їх взаємини в художній літературі, стиль і метод тощо. Вважаю, що було б нерозумно, заплющивши очі, заперечувати і викидати з арсеналу науки про літературу ряд здобутків вказаного літературознавства. Які це здобутки, в чому полягає їх цінність, — визначить майбутнє. Але й сьогодні їх не можна не помічати.

Відповідно до проблематики цього дослідження зосередимо увагу на питанні про узагальнення в художній літературі.

Уже на початку становлення літера-

тури радянського часу М. Горький один з перших побачив необхідність зосередити увагу на узагальнюючій сутності пізнання взагалі, художнього зокрема. Адже багато хто з молодих письменників, покликаних від «верстата й плуга» в літературу, вважав, що творча робота полягає лиш в здатності побачити й відобразити факт, явище, процес. Та й теоретики ЛЕФу, наприклад, О. Брік, закликали не узагальнювати, а «спресовувати факти», бо, мовляв, лише так досягається правда життя в мистецтві слова. Тому М. Горький писав, що недостатність знань, мізерний запас поверхових, непродуманих спостережень часто веде літераторів до «схиляння перед фактом, до забуття тієї істини, що факт ще не вся правда, він — лише сировина, з якої треба виплавити, видобути справжню правду мистецтва. Не можна смажити курку разом з пир'ям, а схиляння перед фактом веде саме до того, що у нас змішують випадкове і неістотне з корінним і типовим. Треба навчитися вищипувати неістотне оперення факту, треба уміти добувати з факту смисл» [2, 563].

Скільки було радянськими письменниками і з догідливим старанням, і за велінням внутрішнього цензора, і на вимогу державної цензури засмажено курей з пир'ям, щоб виконати настано-

ви з'їзду, пленуму чи постанови Політбюро ЦК КПРС про літературу і мистецтво! Скільки було нічого не значущих фактів, зі старанням, вартим ліпшого застосування, перетворено на «факти» глобального значення! Скільки цим було спотворено, а то й знищено талантів! І все це прикривалося формулою методу соцреалізму, її вимогою правдивості та історичної конкретності художнього відтворення життя.

Як же добувається із факту смисл? Пізнавальна діяльність людини, зіперта на досвід багатьох поколінь попередників, володіє багатьма принципами і методами, засобами і способами для досягнення зазначеної мети. Важливе значення серед них і разом з ними посідає узагальнення. Воно передбачає уміння письменника в хаосі суспільних подій побачити й пояснити провідні закономірності, в людських взаєминах, долях і характерах виокремити й образно відтворити головне, визначальне, характерне, відкинувши випадкове, несуттєве. В цьому неважко переконатись, звернувши увагу на те, що в художньо довершеному творі ми не зустрічаємося з величезною кількістю подробиць, які так чи інакше, але неминуче супроводжують життя дійових осіб. Їхні образи — то не копії дійсних людей, їхнє життя — то не копія того, що відбувалося насправді. Навіть письменник-натураліст не спроможний увібгати в текст твору все розмаїття реальності, до чого, крім всього іншого, він прагне.

Наукове і художнє узагальнення — пізнавальні процеси одного кореня. І перше, і друге спрямовані в глибинну сутність об'єкта. Але кожен з них специфічний. Якщо наукове узагальнення є процедурою абстрагування, що дозволяє виявити спільне для ряду предметів, явищ, процесів і визначити його (спільне) у певній словесно-понятійній формулі, то художнє узагальнення — це процедура логічного переходу від певної конкретності у всій її багатолікості до все більшої та виразнішої конкретизації її сутності шляхом усунення неха-

рактерного, другорядного, того, що невиразно, а то й зовсім не вказує на спільність з іншими цього ж ряду конкретностями. Важливо, що цій процедурі не протипоказана деталізація, але така, що увиразнює, індивідуалізує провідне. Тому в художньому образному узагальненні залишається, а не «вивітрюється», як це бачимо в абстрагуванні, одиничне і особливе. Більше того, воно являє собою серцевину образу, яка навіть характерологічними деталями розкриває сутність загального, тобто властивого не лише йому (одиничному і особливому), а й ряду подібних явищ.

Принагідно зауважимо, що творчому процесу письменника не протипоказане абстрагування і навіть словесне відтворення абстракцій в образній системі твору. Це окреме питання, яке буде розглянуте згодом.

Чи не найвиразніше процес узагальнення в художній літературі виступає в роботі письменника над створенням типових характерів. Відштовхнувшись від одного, декількох, а то, буває, й багатьох схожих зразків людського життя, письменник, спираючись на свою здатність домислювати, вимислювати, фантазувати, творить таку образно-узагальнюючу конкретику, яка не просто зацікавлює читача, а допомагає йому глибоко проникнути й зрозуміти сутність суспільних явищ і процесів, долю, думи і прагнення людей, історії їхнього, здавалось би суто особистого, а насправді колективного життя, з якого складається, в яку виростає перебіг історії громадянської.

Кількісне і якісне багатство життєво правдивих і переконливих образів-типів дала нам і продовжує створювати реалістична художня література. Ні романтизм, ні будь-які інші художні школи, включаючи сюди й модерністичні пошуки ХХ століття, не сягають того рівня художнього узагальнення, того рівня типізації людських характерів, який бачимо у Шекспіра, Сервантеса, Стендала, Пушкіна, Гоголя, Шевченка,

Панаса Мирного, Достоевського, Толстого, Чехова, Горького, Шолохова і т. д. і т. п. Зрозуміло, цим твердженням ми аж ніяк не принижуємо ні романтизм, ні всі інші літературно-художні школи. Навіть ті, що тенденційно намагаються перевершити і замінити собою реалізм. Вони мають право на життя як свідчення невтомного творчого пошуку, знахідок і втрат на тернистому шляху художнього поступу людства. Та й сам реалізм — не застигла художньо-творча концепція чи метод, як ми звикли його називати. Він здатен розвивати, оновлювати давно вироблені і знаходити нові засоби, а то й принципи художнього узагальнення. Реалістична проза другої половини XIX — XX століть від Достоевського до Маркеса, поезія від Тютчева до Тичини, драматургія від Чехова до Бернарда Шоу — переконливе свідчення складного історичного життя реалізму.

Кожен реалістичний художній образ від найдрібнішого до монументального є узагальненням. Хоча, зрозуміло, різняться вони не лише обсягом, глибиною, а й змістовністю та значенням узагальнення. Найпростіший троп і розгорнута батальна картина, незважаючи на те, що друга виростає завдяки першому, однаково важливі в художній системі твору, бо утворюють єдиний організм, кожна клітина якого виконує свою, незаміниму іншою, функцію. Та було б помилкою, коли б ми вважали, що текст художнього твору — це суцільний потік відповідно субординованих різного роду художніх узагальнень. Справа в тім, що останні органічно зрощуються зі словами та словосполученнями понятійного змісту. Інакше кажучи, художній контекст, а тим більше весь твір не позбавлений наукових абстракцій і, що цікаво й важливо, вони не становлять собою в ньому якесь «чужорідне тіло», яке може відторгнути художній організм. Навпаки, він його асимілює і, як правило, з великою користю для себе. Немає потреби доводити, що це виразно бачимо в нарисовій

літературі, яку з певною умовністю можна віднести до художньої. Але візьмемо для прикладу суто художній текст. У «Зачарованій Десні» О. Довженко розповідає про чари своїх дитячих захоплень. І, зокрема, створює образ батьківського обійстя: «Ото як вийти з сіней та подивитись навколо, — геть все зелене та буйне. А сад, було, як зацвіте весною! А що робилося на початку літа — огірки цвітуть, гарбузи цвітуть, картопля цвіте. Цвіте малина, смородина, тютюн, квасоля. А соняшника, а маку, буряків, лободи, укрупу, моркви! Чого тільки не насадить, було, наша мати!

— Нічого на світі так я не люблю, як саджати що-небудь у землю, щоб проіросло. Коли вилізає сама з землі кожна рослиночка, ото мені радість, — любила проказувати вона. Город до того переповнявся рослинами, що десь серед літа вони вже не вмщалися в ньому. Тоді лізли одна на одну, перепліталися, душилися, дерлися на хлів, на стріху, повзли на тин, а гарбузи звисали з тину прямо на вулицю». [3, 5-6].

Як бачимо, письменник, створюючи образ, користується не лише словами-конкретами, а й словами-поняттями, абстракціями. Словом-поняттям «рослинність» письменник не просто називає, а досягає додаткового узагальнюючого значення створеної перед цим виразно конкретної і досить таки деталізованої аж до продробиць картини всього того, що росло на городі. Це дає йому можливість власне статичний об'єкт подати в природно дійсному і зрозумілому русі: рослини «лізли одна на одну, перепліталися, душилися, дерлися на хлів, на стріху, повзли на тин...». В уяві читача постає динамічний образ буяння городини, хоча самих рослин тут і «не видно». Та ось заключне підрядне речення: «...а гарбузи звисали з тину прямо на вулицю», — повертає уяву читача до тієї конкретики, яку узагальнило, об'єднало в єдине ціле слово-абстракція «рослинність».

З подібним ми можемо зустрітись на

кожному кроці в творі будь-якого змісту. Однак, неважко помітити, що питома вага абстрактно-понятійних вкраплень в образний контекст збільшується кількісно і ускладнюється змістовно в міру наближення проблематики до наукової сфери людської життєдіяльності (наприклад, філософська, історична, науково-фантастична, виробнича та ін. романістика). Та справа не лише в цьому, а і в особливостях образного мислення письменника та словесному закріпленні його результатів. Так, Павло Тичина, будучи одним з видатних українських поетів-ліриків, на відміну від також видатного поета-лірика Володимира Сосюри та й багатьох інших, найчастіше звертається до абстрактних словесних конструкцій, талановито перетворюючи їх в неабиякої сили експресивні образи. Згадаймо у зв'язку з цим його «Сонячні кларнети», «Замість сонетів і октав», рефрен, що пронизує і єднає в одне ціле поему «Похорон друга» і ось такі рядки поезії «Я утверджуюсь»:

*Я єсть народ, якого Правди сила
Ніким звойована ще не була.
Яка біда мене, яка чума косила! —
А сила знову розцвіла.*

*Щоб жити — ні в кого права не питаюся.
Щоб жити — я всі кайдани розірву.
Я стверджуюсь, я утверджуюсь,
Бо я живу [5, 397].*

Подібних зразків у творах Гете, Пушкіна, Шевченка, Блока, Лесі Українки та багатьох інших видатних письменників світу можна знайти чимало. Всі вони будуть свідчити про активне втручання мислі в процес образно-емоційного відтворення того, що постає в уяві письменника до і під час роботи над твором. Думка і почуття, образ і розуміння того, що він означає і значить, що говорить читачеві, яке його значення в системі образів твору, зливаються воедино, взаємодоповнюють одне одного. Тому, коли письменники свідчать, що їм треба бачити до галюцинації те, про що вони пишуть, — цим аж ніяк не заперечується узагальнююча

робота мислі, осмислене бачення. Співвідношення у творі образного і понятійного може бути різне. Це залежить від тематики й проблематики твору, від творчого завдання, поставленого перед собою письменником, від притаманних йому особливостей мислення та інших чинників. У цитованому вище уривку вірша Павла Тичини «Я утверджуюсь» образна конкретика покладена поетом в підтекст, а на перший план виведена словесно-понятійна її змістовність, наснажена могутньою експресією підтекстової образності. Цим поет досягнув ораторського рішення філософського змісту твору. Інший принцип вирішення теми бачимо в поемі «Похорон друга». Тут образна конкретика стоїть на першому плані, а філософсько-категорійний рефрен, що набуває все нових і нових змістовних відтінків, підносить змальовану в поемі подію до загальнолюдського, планетарного значення. Такого масштабного узагальнення матеріал поеми без вказаного рефрену не зміг би набути: смерть воїна Великої Вітчизняної війни постає перед читачем не лише як подвиг, а як закономірність перемоги правди над неправдою, добра над злом:

*Усе мінляється, оновлюється, рветься,
Уранах кров'ю сходить, з туги в груди б'є,
замулюється мулом, порохом береться,
а потім знов зеленим з-під землі встає.*

*Усе в нові на світі форми переходить.
І мертвому тобі — живих нас не убить.*

[5, 388-389].

У кожного визначного таланта амплітуда переходів від образної конкретики до абстракції, зіпертої на образний масив, може бути різною, як відзначалося вище, але є письменники, у яких головна сила таланту, за визначенням Белінського, полягає в могутності думки. Ось критик міркує про особливості таланту Герцена, розглядаючи його повість «Хто винен?». Він стверджує, що «художня манера схоплювати вірно явища дійсності — другою, допоміжною силою його таланту.

Відберіть у нього першу (тобто уміння мислити глибоко й самоусвідомлено — Гр. В.), — друга (тобто уміння вірно схоплювати явища дійсності — Гр. В.) виявиться занадто нездатною для самобутньої діяльності... Такі таланти такі ж природні, як і таланти чисто художні. Їх діяльність утворює особливу сферу мистецтва, у якій фантазія займає друге місце, а розум — перше» [1, 805].

В українській літературі до такого типу талантів можна віднести Миколу Бажана. Його творчість, особливо першого періоду (поєми «Ніч Гофмана», «Число» тощо), виразно вказує на схильність поета до філософськи узагальнюючого вислову, до поетичної абстракції, за якою десь там в глибині видніється образно-художня конкретика. Те ж саме можна виявити і в творчості Павла Тичини, хоча його талант виразно художній.

Вказаними закономірностями не вичерпуються особливості узагальнення в художній літературі. Тим більше, що ці особливості стосуються індивідуальних рис творчого почерку і ширше — стилю письменника або ж окремих жанрово-специфічних творів та їх жанрових видозмін (історичні, філософські, науково-фанстатичні романи, повісті, драми, поєми, філософська лірика).

Художня література володіє багатьма видами (або формами) художнього узагальнення. На жаль, вони ще й досі системно не вивчені і не набули визнання саме як види художнього узагальнення поряд, наприклад, з типізацією. Д. Марков свого часу цілком слушно зауважував, що у наш час відчувається потреба в теоретичному освоєнні художнього досвіду у всьому розмаїтті його творчих форм. «У зв'язку з цим дослідження різних типів образного узагальнення, як здається, є надзвичайно актуальним завданням нашої теорії» [4, 22]. Можна погоджуватись чи не погоджуватись з наступним твердженням академіка про те, що «тільки розв'язавши його або хоч би просунувшись в бік розв'язання, ми ясніше побачимо, що

соціалістичний реалізм у всьому розмаїтті створених ним цінностей виступає нині як важливіший напрямок світового художнього розвитку» [4, 22], але гадаю, що, вилучивши слово «соціалістичний» і залишивши лише «реалізм», ми дійдемо однакості переважаючої більшості сучасних літературознавців.

Які ж це види (форми, типи) художнього узагальнення? Крім типізації, яка на сьогодні вивчена і вивчається досить активно, бачимо символ, алегорію, притчу, гротеск, гіперболу і ряд інших.

Серед названих і ще не названих видів узагальнення слід бачити як спільне, так і відмінне. Спільним є те, що всі вони в більшій (гіпербола, гротеск) чи меншій (символ, притча) мірі концентрують і образно виявляють провідні й характерні ознаки відображуваного. Виявляють, але по-різному. Гіпербола і гротеск — безпосередньо, символ і притча — опосередковано. Гротесково-гіперболізоване зображення царя і цариці, їхніх блюдолизів, що завершується, за влучним висловом Івана Франка, картиною «генерального мордобиття» у поємі Шевченка «Сон», становить собою безпосереднє зображення і образну характеристику та оцінку прототипів цієї частини твору. Іншим принципом узагальнення характеризуються символ і навіть притчі. Ми сказали «навіть» тому, що останні, будучи узагальненням певних подій, конфлікту, явища, як і символ, переконливо характеризують і розкривають сутність об'єкта, який автор має на увазі, але не називає. Тут маємо справу з опосередкованою метафоризацією. Наприклад, притча про манкуртів, нагадана Чингізом Айтматовим у романі «І довше віку триває день», звернена до сучасного манкуртизму. Такою ж переносно метафоричною змістовністю позначені більшість притч Івана Франка. Ось одна з тих, у яких розкривається опосередкована спрямованість авторського трактування притчі:

*Пішов сівач й сім'я сіяв,
Та вітер сім'я десь-кудись розвіяв;*

*Одно попало на биті шляхи,
І се небесні поклювали птахи;*

*Друге упало на тверде каміння,
І нікуди було йому пустить коріння;
А третє в мокре місце всіменило,
Там, не прийнявши, воно зогнило;*

*Найбільша ж часть на грунт плідний упала
І труд багатим плодом увінчала. [6, 343].*

Далі поет розшифровує притчеву змістовність і спрямованість поданих трьох випадків «сіяння слова божого». Неважко помітити зв'язок цієї притчі з байкою. Адже її алегоризм розшифровується, власне, за принципом «сили», морального висновку у байці.

У тих випадках, коли притча подається як самостійний твір, що бачимо, наприклад, у притчах І. Франка, вона може розглядатися як жанр епічного роду.

Що стосується символу, то він, як правило, безпосередньо не розшифровується автором і функціонує у творі в своєму традиційному значенні. Згадаймо у зв'язку з цим образ ворона у «Слові о полку Ігоревім», у вірші Едгара По «Ворон», поемі Б. Олійника «Сім». В цих та й інших творах образ ворона має хоч і локально конкретне значення, але у всіх випадках — це віщун нещастя, біди, невідворотно зловісної сили.

Зрозуміло, письменники не обмежуються традиційними образами-символами і створюють свою узагальнюючу символіку, що виростає з конкретно життєвих фактів.

Особливості видів художнього узагальнення, які розглядаємо, виявляються ще й у тому, що чим всебічніше, деталізованіше виступає в них образ відображуваного об'єкта, тим виразніше наближаються вони до того виду узагальнення, який прийнято називати типізацією, хоча ніколи з ним не зливаються і не перетворюються на нього. Так, наприклад, алегорія, вжита у байці, наближає останню до типізованого зображення конфліктів і образів-характерів. Алегорія ж, що лежить в основі

символу, оскільки останній репрезентує відображуване в одній яскраво виявленій якості (образи-символи ворона, Данко, скелі у «Каменярах» І. Франка, скляної гори в «Осінній казці» Лесі Українки, собору в однойменному романі О. Гончара, залізної троянди у «Вершниках» Ю. Яновського та багато інших), наближається до абстракції, але не стає нею. Звернімо увагу і на те, що здебільшого образи-символи відтворюють сформовані в процесі суспільної практики узагальнення, про що свідчать й названі вище приклади. Тож виходить, що символ в художній літературі можна розглядати як засіб образної конкретизації раніше понятійно сформульованої сутності процесу, явища, події тощо.

Важливим є питання про функцію символу як виду узагальнення в реалізмі та символізмі. Вона близька за своїм образним змістом і разом з тим не однакова за своєю пізнавальною вартістю. Якщо в реалізмі символ покликаний конкретизувати і в більшій чи меншій мірі, але обов'язково пояснити сутність відображуваного понятійного чи життєво конкретного, то символ у символізмі — це уже «річ в собі». Будучи художнім образом, символ у символізмі зітканий з напівнатяків, приблизностей, невиразності, що надає йому рис загадковості, ефемерної піднесеності, незвичайності. Він вимагає спеціального розшифрування для тих, хто звик читати реалістичні твори і не визнає всякі «ізми» в мистецтві. «А навіщо його розшифровувати? — запитає поклонник символізму і додасть: — Вже досить того, що читач не стільки побачив своєю уявою, скільки відчув вираження певного душевного й духовного стану ліричного героя чи автора». Справді, навіщо розшифровувати, сиріч «одягати» в плоть Прекрасну Даму Олександра Блока? Навіщо її приземлювати? Адже таке грубе поводження з нею знищить художню красу образу. Естетика символізму не терпить однозначної

конкретизації, не допускає мацати руками її героїв, а тим більше героїнь.

Гротеск як вид узагальнення на відміну від символу явно наближається до типізації. Не випадково один з перших його дослідників Флегель, на що звертає увагу «Литературная энциклопедия» (1930, Т. 3), однією з характерних рис гротеску вважав індивідуалізацію, доведену до меж неможливого.

Будучи заснованим на багатоплановому зображенні однієї якоїсь провідної і характерної риси чи властивості відображуваного, наприклад, пригоди з носом майора Ковальова в повісті М. Гоголя «Ніс», чи на специфічній деталізації, що межує з фантастично-довільним перебільшенням або навмисним спотворенням зображуваного (картини пекла в «Енеїді» І. Котляревського, образ Шарикова в повісті М. Булгакова «Собаке серце» і взагалі в солідному корпусі подібних творів художньої літератури) гротеск близький до типізації, навіть більше — споріднений з останньою. Але на відміну від неї реалізується у сфері фантастичного, хоча й не має нічого спільного з фантастикою як одним з жанрів художньої літератури.

Мистецтво художнього слова, хоч і зрідка, дає нам твори чи окремі образи або цілі епізоди в них, які не можна визначити однозначно, що це гротеск, гіпербола чи феєрія, фантазмагорія. Вони спорідено взаємозалежні види художнього узагальнення. Так, роман Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель» здавна прийнято вважати твором-гротеском. Але його можна визначити і як роман-гіперболу. Згадаймо і ряд епізодів у поемі Т. Шевченка «Гайдамаки» і, наприклад, такий незвичайний з-поміж них:

*А пожеар удвое
Розгорівся, розпалався
До самої хмари.
А Галайда знай гукає:
«Кари ляхам, кари!»
Мов скажений, мертвих різє,
Мертвих віша, палить.
«Дайте ляха, дайте жсида!
Мало мені, мало!*

*Дайте ляха, дайте крові
Наточить з поганих!
Крові море... мало моря...» [7, 95].*

Що це? Гіпербола? Спираючись на визначення характерних ознак цього виду художнього узагальнення, маємо дати стверджуючу відповідь. Але ж цей епізод і подібні йому можна визначити як виразний зразок гротеску.

Так само не піддаються однозначному визначенню й багато епізодів, пов'язаних з образами Івана Бездомного, Маргарити, Воланда і його компанії у відомому романі М. Булгакова. Тут маємо і символ, і притчу, і гіперболу, і гротеск. А всі вони разом є фантазмагорією, яка цілком може претендувати на одну з досить усталених в літературі складних форм узагальнення. Щоб преконатися в можливості такого припущення, досить подивитися з запропонованої точки зору на такі шедеври світової літератури, як «Фауст» В. Гете, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Доктор Фаустус» Т. Манна та багато інших.

Як бачимо, між розглянутими видами (формами) узагальнення в художній літературі немає непрохідної межі. Всі вони так чи інакше пов'язані і взаємодіють між собою за всієї специфічності кожного з них. Крім того, всі вони спрямовані до типізації, що становить собою провідний вид художнього узагальнення, і можуть брати у ній досить активну участь.

Цитована література:

1. Белинский В. Г. Собрание соч. в 3 томах. — М., 1948. — Т. 3. — 927 с.
2. Горький М. О литературе. — М., 1953. — 864 с.
3. Довженко О. Зачарована Десна. — К., 1976. — 62 с.
4. Марков Д. О некоторых вопросах теории социалистического реализма // Вопросы литературы. — 1988. — № 4. — С. 19-32.
5. Тичина Павло. Вірші й поеми. — К., 1950. — 461 с.
6. Франко Іван. Твори в 20-ти томах. — К., 1952. — Т. XI. — 575 с.
7. Шевченко Тарас. Повне зібрання творів у 12 томах. — К., 1989. — Т. 1. — 528 с.

Нонна ШЛЯХОВА

ОРБИТИ НАУКОВИХ ІНТЕРЕСІВ ПРОФЕСОРА Г. А. В'ЯЗОВСЬКОГО

Сьогодні безсумнівим є кризовий стан літературознавчої науки і самої літератури. Ознаки такої кризи — як відсутність нових інтелектуальних ідей, так і те, що літературознавство «майже з насолодою смакує власну втому» (С. Павличко), що сучасна молода критика, амбіційно ревізуючи минуле, явно чи неявно послуговується ідеологемами недавнього минулого. Ото й наслідок: уявлення про літературознавчу науку в тоталітарному суспільстві звужується до поняття «тоталітарне літературознавство».

Вочевидь, незаперечним є відчуття потреби нових методологічних та філософських аспектів літературознавчої науки. Істини ради нагадаємо, що це відчуття зародилося не сьогодні. Опозиція «офіційному академізмові» (Тамара Гундорова) існувала завжди, і особливо помітною вона стала у 60—70-ті роки. Має рацію Т. Гундорова, стверджуючи: «Об'єктивістський, позитивістський підхід до літератури як до відокремленого від суб'єкта знання, самодостатнього і не зв'язаного з сутнісним буттям індивіда, був закладений в наукову методологію» [8, 51]. Знаючи про ці спадкові хвороби наукового дискурсу, не слід забувати й про ті пошуки у сфері об'єктно-суб'єктних відносин, які уможливили розвиток, завтрашню перспективу.

Теоретичне оздоровлення методологічної ситуації, що склалася в літературознавстві на сьогодні, вбачають у подоланні «консерватизму літературознавців», скептичного ставлення до зближення літературознавства з іншими науками, в нагальній «філософізації» (С. Павличко), без якої неможлива жодна теорія. У цьому зв'язку не може не привертати до себе уваги одна з думок Г. А. В'язовського, висловлена 1964 року у праці «Специфіка творчого труда письменника». Говорячи про потребу вироблення нової методики, «яка б дозволила гуманітаріям сміливо оперувати новими поняттями і критеріями», вчений бачив вихід у творчій співдружності літературознавства з іншими науками. «Заперечувати сьогодні будь-який зв'язок літературознавства... з психологією... і фізіологією не можна уже тому, що це означатиме не що інше, як штучне самообмеження наукових пошуків, спрямованих на розвиток літературознавства, відгородження його від інших наук» [2, 4]. На збагачення літературознавчої методики здобутками інших суміжних і навіть, на перший погляд, далеких одна від одної наук й були спрямовані значною мірою наукові пошуки відомого вченого, теоретика літератури Григорія Андрійовича В'язовського. Нового інструментарію вимагав сам предмет досліджен-

ня — специфіка творчої праці письменника, таємничий, незбагненний процес народження художнього слова. Залученням досягнень філософії, психології та фізіології до з'ясування секретів поетичної творчості Г. А. В'язовський творчо продовжив започатковану свого часу Іваном Франком далекосяжну (а тому й сьогодні актуальну) ідею комплексного вивчення природи і специфіки мистецтва.

Науковий пошук має об'єктно-суб'єктну природу. Він несе на собі знак часу і риси творчої індивідуальності науковця. У різні епохи жили і творили Іван Франко і Григорій В'язовський, але як багато схожого в долі їх наукових відкриттів. Довгий час Франкова праця «Із секретів поетичної творчості» була відома вузькому колу літературознавців. Опублікована наприкінці минулого сторіччя в журналі «Літературно-науковий вісник», вона лише в 1955 році була передрукована у двадцятитомному виданні творів письменника з великими скороченнями. Публікації Г. А. В'язовського з питань психології творчості відразу були помічені критиками і вченими-академістами. Значним і обнадійливим фактом відродження наукового підходу до питань психології творчості назвав його автореферат докторської дисертації («Проблеми специфічних закономірностей творчого труда письменника») відомий вчений Борис Мейлах [14, 21]. Як визначний дослідник психології творчості і художнього сприйняття Г. А. В'язовський увійшов до «Краткой литературной энциклопедии» [12, 214]. Захист докторської дисертації успішно відбувся 1967 року в Київському державному університеті ім. Т. Г. Шевченка. Книга Б. Мейлаха «Талант писателя и процессы творчества», в якій були визнані наукові відкриття українського вченого, побачила світ 1969 року, коли Г. А. В'язовському виповнилося півстоліття, що його він відзначав у ранзі... кандидата наук: ВАК СРСР три роки вирішував питання, з якої спеціальності — філософії, психології чи теорії лі-

тератури — присудити автору неординарної дисертації вчений ступінь доктора. Так офіційна наука «заохочувала» комплексний підхід до пошуку істини.

Проте, на щастя, наукова, як і художня, творчість розвивається, зазвичай, не завдяки сприятливим умовам, а всупереч факторам несприятливим, перемагає «дух, що тіло рве до бою». Сьогодні, повертаючись подумки до тієї ситуації, важко однозначно стверджувати: була то перемога наукової думки чи її поразка? Що стосується самого Григорія Андрійовича, то він, мужньо витримавши випробування (вчені старшого покоління знають, що то значило після тривалого невизнання повторно захищатися аж на пленумі ВАКУ), не змінив своїх наукових інтересів — виходять у світ «Орбіти художнього слова» (Одеса, 1968), «Творче мислення письменника» (К., 1982), «Світ художньої літератури» (К., 1987). Що ж до літературознавчої школи, яка почала було формуватися на кафедрі теорії і методики викладання літератури, що він її очолював понад чверть століття, то ця школа була загублена: ні своїм колегам, ні аспірантам професор В'язовський теми з психології творчості не міг більше пропонувати...

Своє зацікавлення закономірностями і специфікою творчої праці митця Г. А. В'язовський пояснював потребою прокласти для «масового читача шляхи до «таємниць» мистецтва, творчої роботи митців і тим самим вивільнювати «приховані» резерви ідейно-естетичного, пізнавального і виховного впливу художнього слова на значну частину читацької аудиторії» [4, 7]. Звернувшись до витоків, самого процесу появи дива, яким є і яким не є мистецтво, бо воно, як і наука, є наслідком людської творчості, вчений зосереджується на з'ясуванні особливостей творчого мислення письменника (саме творчого, а не художнього, уточнював, бо при такому, другому, словосполученні втрачається ознака його творчого характеру).

«Попередні зауваження» у вступній

частині книги «Творче мислення письменника» засвідчують глибоке (і болюче) усвідомлення автором складності предмета дослідження: «Почнемо з того, що кожен письменник творчо мислить по-своєму» [4, 7]. Та й сама оця індивідуальна самобутність, міркує далі вчений, не є статичною — вона змінюється, розвивається, вдосконалюється, «бо істинна творчість не терпить ніяких трафаретів, штампів» [4, 8]. До того ж саме мислення письменника за всієї самобутності має всезагальні закономірності, характеризується багатьма спільними для всіх творчих людей рисами. Не міг не зважати дослідник психології творчості й на поширену думку про емоційність художнього мислення та безпристрасність наукового пошуку істини, а відтак і зіткнувся з необхідністю бодай у загальних рисах з'ясувати психофізіологічну та гносеологічну сутність творчого мислення письменника, простежити етапи цього складного виду людської діяльності.

Усвідомлюючи умовність поділу творчого процесу на етапи, Г. А. В'язовський, з метою виявлення специфіки і значення наукового та художнього пошуку істини, зосереджує увагу на своєрідності живого споглядання, спостереженні, виношуванні і здійсненні задуму митцем. При цьому він залучає дані експериментальної та теоретичної психології, свідчення митців і вчених, художні й наукові тексти. Все це робить доказовим та обґрунтованим його висновок про те, що творче мислення письменника вже на етапі збирання життєвого матеріалу, безпосереднього пізнання дійсності набуває властивих йому прикмет. Сам дослідник, мислячи творчо-аналітично, повсякчас прагне уникнути спрощення, однозначних суджень, а отождивдається до уточнень-зауважень типу: «було б грубою помилкою вважати, що спочатку автор збирає, накопичує враження життя..., а потім... починає обдумувати, аналізувати. Ні, він творчо мислить і під час «живого споглядання» [4, 50].

У процесі вивчення джерел, з яких «випливає поезія», вчений помітив: «художньо-творчий і науковий типи мислення у записних книжках, як правило, досить помітно розмежовані». І це, на його думку, цілком закономірно, бо на цьому етапі творчості в основному відбувається накопичення й аналіз життєвого матеріалу. А вже коли письменник «здійснює художній синтез і узагальнення в образній системі твору, вказане розмежування... зникає. Відбувається своєрідна інтеграція, злиття двох типів мислення під егідою образності» [4, 54]. Роздуми про своєрідність наукової і художньої творчості ґрунтуються на визнанні пізнавальної сутності мистецтва. «Від життя до художнього твору» — ключова тема наукових інтересів Г. А. В'язовського, а тому є всі підстави віднести його до тієї більшості літературознавців, для яких література «продовжує бути міметичним інструментом, який відображає, передає, має ідеї, сюжети, теми, зміст і т. д.» [15, 48]. Та на відміну від молодих, «бистрих розумом і тяжко ерудованих» (Михайлина Коцюбинська) інтерпретаторів художнього тексту, думка професора В'язовського відзначалася амбівалентністю — вона не була зорієнтована на однозначну систему оцінок. Замислюючись над тим, як же здійснюється пізнання дійсності, «як письменники читають книгу життя», вчений повсякчас наголошує: «...збираючи і попередньо вивчаючи життєвий матеріал, письменник уже так чи інакше починає творити» [4, 55]. Таким чином, визначаючи міметичний характер мистецтва, він розглядає сам принцип досягнення правдоподібності як акт виключно творчий.

Принагідно нагадаємо, що вже в аристотелівській «Поетиці» наслідування не зводиться до подібної подібності, воно передбачає творчий вимисел, вигадку. У «вимислі слід давати перевагу неможливному, але вірогідному, перед можливим, яке довіри не викликає» [1, 89]. Викликає довіру ж те можливе, що витримує перевірку життєвими подія-

ми, підтверджується розвитком життя. Художня неправдива правдивість виправдовується у «Поетиці» Арістотеля специфічними законами мистецтва: «...якщо воно зображає щось неможливе, то припускається помилки, але вона виправдана, якщо досягає своєї мети» [1, 68]. Цю тезу давньогрецького філософа знали і поділяли давньоукраїнські вчені. У «Поетиці» М. Довгалевського читаємо: «Поезія — це мистецтво зображувати який-небудь предмет метрично з правдоподібним вимислом» [9, 34]. Однак з цього не випливає, застерігає автор «Поетики», що критське слово «видумка»-неправда стосується поета і поезії. Достойнством «поетичної видумки» є правдоподібність, вона має «певну основу правдивості», і «ця річ, на якій вона ґрунтується як на фундаменти, є теж наче правдивою» [9, 185].

Середньовічне художнє мислення стало опосередковуючою ланкою між античним мімесисом та новоевропейським реалізмом. «Сучасний реалізм був би неможливий поза середньовічним принципом «ненаслідувального наслідування», яке до зовнішнього античного наслідування долучало «вийняття з об'єкта зображення його внутрішньої сутності для суб'єкта пізнання», — пише М. Ігнатенко у праці «Генезис сучасного художнього мислення» [10, 164]. (Зауважимо, що цю книгу Григорій Андрійович настійно рекомендував студентам, аспірантам, колегам, а в одній з останніх розмов на кафедрі зізнався: «Вивчаю Ігнатенка»).

У названій праці порушено багато питань, «дотичних» до наукових інтересів Г. А. В'язовського. Але ми не дуже помилимося, допустивши: особливу інтелектуальну втіху він мав, знайомлячись з міркуваннями молодшого колеги про взаємозв'язок провідних літературознавчих категорій — автора і художнього образу. Дослідникові суб'єктивного світу художньої літератури, утворення й існування якого зумовлені творчою індивідуальністю письменника, була зрозуміла важливість,

здавалось би, очевидних істин: «...художній твір — не якийсь пасивне, дзеркальне відображення певного відрізка дійсності». І подальше уточнення того, що «твір — суб'єктивний авторський малюнок, в якому присутні як об'єктивність, що передувала зіткненню з нею чуттєвості автора, так і суб'єктивність, яка є тією ж самою об'єктивністю, тільки обробленою чуттєвими можливостями» [10, 243]. Можливо, Г. А. В'язовський в силу критицизму свого наукового мислення подумки полемізував із зведенням творчих можливостей автора до «чуттєвих». Бо ж крізь усі його міркування про художню творчість проходить думка про провідну тенденцію художнього мислення митця — органічну сполуку в ньому емоційного, раціонального, завдяки чому в художньому творі «думка стає чуттєво вираженою, почуття набуває розумової визначеності» [4, 94]. І в цьому, особно, творча оригінальність наукової концепції Г. А. В'язовського. Досі дослідники психології художньої творчості наголошували переважно на специфічності, — художності, образності, емоційності мислення письменника. Свого часу Г. Ключек назвав «дуже неординарним» висновок наукового керівника професора В'язовського про те, що «джерелом творчого мислення письменника є об'єктивна, існуюча незалежно від нас, дійсність» [11, 29]. Цим твердженням вчений аж ніяк не міметизував літератури, він був свідомий того, що творення окремих образів, злиття їх в художню єдність — твір — процес надзвичайно складний, «індивідуально своєрідний, інтимний процес творчого мислення». І все ж, керуючись науковими фактами та власним естетичним чуттям, доводив: твердження «письменник мислить образами» — однобоке, неповне. «Ні, він мислить так, як і всі люди» [3, 72]. Поділяючи Франкову думку про потребу митця у «яснім і твердому науковому методі», Г. А. В'язовський уточнював: «Справа лише в тім, що справжній митець обдарований

здібністю бачити свою мисль в живій плоті живого життя» [3, 73].

Психофізіологічна таємниця «живої плоти» мистецтва повсякчас активізувала творчу думку дослідника, скеровуючи його увагу до асоціації, «яка й становить собою серцевину художнього образу» [4, 246]. І він «на очах у читача» (Г. Ключек) простежує складність, більше того — примхливість асоціативного характеру естетичного освоєння дійсності. У процесі аналізу способів утілення асоціацій в образну систему художнього твору Г. А. В'язовський відстоює право митця на самотність, бо ж робить він це не для того, аби похизуватися перед читачем, — «він так бачить, так розуміє, так переживає, так зображає і виражає зображене» [3, 23]. Проте образотворча сила асоціацій, застерігав дослідник, не лише в їх оригінальності, а в різноманітності, новизні, несподіваності і, певна річ, у переконливості. Вчений із властивим йому почуттям такту радив письменникам уникати асоціацій-ребусів, асоціацій-штампів, виховувати в собі культуру сприйняття. Актуальними й для наших днів є його міркування про появу в українській літературі ХХ ст. згущеної, ускладненої асоціативності. Розглядаючи асоціації як явище соціально-історичне і розуміючи, що складні асоціації породжені змінами в усіх сферах життя, яке також стало непростим, вчений-філолог унікав категоричної оцінки «густо- і ускладнено-асоціативних творів», покладаючись на випробування часом: «вітер історії полову відвіє, а людям на добро залишаться чисті зерна творчих здобутків митців» [3, 63].

Науково перспективними для з'ясування родових способів словесно-образного відтворення, вивчення індивідуального стилю митця, характеротворчих можливостей літератури є помічені Г. А. В'язовським відмінності між семантикою та функціями асоціацій автора і персонажів у структурі епічного твору. Збагачуючи традиційну літературознавчу методика різними

способами вивчення таємниць мистецтва, він залишався філологом, заглибленим в естетику словесної творчості. Інтерес до автора-творця, автора-людини спонукає дослідника зосередитися на авторській суб'єктивності в художньому творі, а відтак і на співвідносності зображеного із зображуваним, що неможливе без детального осмислення категорії художнього образу. Послідовно доводячи, що образне мислення письменника немислиме без понятійного, «воно є і аналітичним, абстрактно-логічним» [3, 72], Г. А. В'язовський і художній образ — наслідок, продукт творчої праці — розглядає як сполуку образної конкретики з абстрактно-логічним фактором. Способи поєднання і взаємодії образного та абстрактного, нагадує, залежать від індивідуального стилю письменника і разом з тим визначають стильову прикметність. Фактами з творчих лабораторій митців, аналізом художніх творів вітчизняної і світової літератури він аргументує своє переконання в тому, що творчому процесові не протипоказане абстрактне мислення і його наслідки «можуть втілюватися безпосередньо, тобто у формі образів-абстракцій чи абстрагованих образів» [6, 17]. У здатності художнього образу цілісно вбирати в себе одичне і загальне, абстрактне і конкретне вчений вбачає сутність пізнавальних можливостей мистецтва, яке не наслідую життєвих явищ, а відтворює їх вибірково, так, щоб «у деталі висвічувалася сутність, в малому — велике, а в незначному — значне і значуще» [5, 151].

У прямому зв'язку з аналізом творчого мислення письменника, розглядом способів об'єктивації авторської суб'єктивності у тексті твору звертається Г. А. В'язовський до художнього узагальнення як чи не одного з найголовніших принципів образотворення. Починаючи з Арістотеля, який у здатності поезії говорити про загальне вбачав підґрунтя її серйозності й філософічності, феномен узагальнюючої сили мистецтва стимулював розвиток літера-

турознавчої думки протягом століть. У процесі наближення до секретів художнього узагальнення Г. А. В'язовський звертається до вчення О. Потебні. У працях останнього питання художнього узагальнення порушуються у зв'язку з осмисленням пізнавально-творчих спроможностей мистецтва, воно розглядається як «мова митця», а тому, подібно до слова, є не стільки вираженням, скільки засобом творення думки, змісту, ідеї. Схожість мистецтва та мови також в узагальнюючому характері слова і художнього образу: як слово спочатку є знаком чітко визначеного конкретного образу, який завдяки зображувальним можливостям стає узагальненням, «так художній образ, відносячись у хвилину створення до дуже тісного кола чуттєвих образів, тут же стає типом, ідеалом», і досягається це завдяки творчому характеру художньої діяльності, що дає змогу «з однієї точки зору відкрити цілий світ явищ» [16, 32].

На думки О. Потебні про зовнішню і внутрішню форму слова, про слова-образи, що зберігають конкретну чуттєвість відтворюваного явища, і слова-поняття, що, узагальнюючи, «перетворюються в більш-менш невизначену схему предметів», посилався Г. А. В'язовський у своїх роздумах про художнє узагальнення як взаємодію образного і абстрактного. Саме ця ознака художнього узагальнення — надавати думці конкретної живої плоті — повсякчас привертає увагу дослідників літератури як мистецтва слова. У залежності від переваги образного чи абстрактного О. Лосев розрізняв формально-логічне та символічне узагальнення [13], а О. Гулига — типологізацію — художнє узагальнення абстрактних понять і типізацію — узагальнення індивідуального [7]. Оригінальність же наукової концепції Г. А. В'язовського в тому, що він убачав специфічність наукового і художнього узагальнення не в домінуючій ролі загального чи окремого, а в процесі їх взаємокоригування, у розмаїтті принципів поєднання конкретно-образного і абстрактного.

Як заповіт сприймається заключний абзац останньої прижиттєвої публікації вченого. «Підсумовуючи розгляд поставленої проблеми (образне і абстрактне в художній літературі — Н. Ш.), підкреслимо, що подальша скрупульозна розробка її дозволить: а) по-новому підійти до розуміння художнього образу, а значить і до аналізу художньої образності в конкретному творі; б) точніше визначити розмежування між художньою літературою та наукою; в) внести корективи до вивчення проблеми стилю взагалі та індивідуального стилю зокрема; г) уточнити межі між художньою літературою і публіцистикою та визначити специфіку останньої [6, 18].

Цитована література:

1. Арістотель. Поетика. — К., 1967. — 225 с.
2. В'язовський Г. А. Специфіка творчого труда письменника. — Одеса, 1964. — 91 с.
3. В'язовський Г. А. Орбіти художнього слова. — Одеса, 1969. — 220 с.
4. В'язовський Г. А. Творче мислення письменника. — К., 1982. — 335 с.
5. В'язовський Г. А. Світ художньої літератури. — К., 1987. — 252 с.
6. В'язовський Г. А. Образне і абстрактне в художній літературі. // Історико-літературний журнал. — 1995. — № 1. — С. 16-18.
7. Див.: Гульга А. В. Искусство в век науки. — М., 1978. — 255 с.
8. Гундорова Тамара. До питання про літературний критицизм. // Слово і час. — 1993. — № 3. — С. 50-54.
9. Довгалевський Митрофан. Поетика. Сад поетичний. — К., 1973. — 435 с.
10. Ігнатенко М. А. Генезис сучасного художнього мислення. — К., 1986. — 286 с.
11. Ключек Г. У прикордонній зоні двох наук. // Вітчизна. — 1983. — № 8. — С. 196-205.
12. Краткая литературная энциклопедия. — В 9-ти т. — Т. 9. — М., 1978.
13. Див.: Лосев А. Ф. Проблема символа в реалистическом искусстве. — М., 1976. — 361 с.
14. Мейлах Б. Талант писателя и процессы творчества. — М., 1969. — 341 с.
15. Павличко Соломія. Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві. // Слово і час. — 1993. — № 3. — С. 46-50.
16. Потебня А. Теоретическая поэтика. — М., 1990. — 344 с.

Василь ФАЩЕНКО

ДІАЛОГ ЯК МОМЕНТ ІСТИНИ

«Діалог» автора з героєм у пошуках життєвої істини може виявлятися шляхом відкритого, безпосереднього зображення їхніх взаємин... Автор не лише діє у творі, а й пояснює приховані соціально-психологічні пружини вчинків та поведінки усіх інших героїв.

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 передоруває своїм героям.

Г. А. В'язовський. Творче мислення письменника [2, 210—211]

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. У світі все з усім взаємодіє. І ми не існуємо без спілкування — звучачого й німого. У наших діалогах є розуміння й нерозуміння, примирення й конфронтація. Діалогізують між собою типи культур та ідейно-естетичні напрями, творчі методи і стилі, твори різних митців і одного і того ж автора. Пізнати щось, осягнути істину ми можемо тільки через діалог.¹ Красне письменство протягом віків зберігає в собі естетично завершені структури розмов і бесід, діянь і звершень людських поколінь у пошуках істини, добра й краси.

Не було винятком і ХХ століття — доба драматичних змагань за збереження совісті й гідності в умовах жорстокої боротьби за владу над людьми й землею, доба панування холодного розку-

того розуму й антидуховної практики набувальників, прагматичних здобичників. І водночас доба сонячних надій на щасливе прийдешнє, закорінене у революційних — соціальних і національно-визвольних — рухах, з ідеалами гуманної етики й антигуманного примусу до сповідання однієї ідеї.

Українська література, як й інші літератури світу, шукала правди з різних ідеологічних, моральних і психологічних позицій. Митці, які приймали революцію й радянську владу, відбирали для зображення з життя те, що їй утверджувало. Вигнані більшовиками на чужину — те, що їй заперечувало. І були треті (найчастіше вони перебували «між двох сил»), які прагнули віднайти правду і неправду по обидва боки барикад. І в кожній із названих позицій була своя діалогічність.

Причина цього феномена, можливо, криється не тільки у суперечностях світогляду митців, а й у суперечностях творчого методу, зокрема соціалістичного реалізму (та й не тільки його),

¹ Про діалог у вузькому значенні слова див.: Фащенко В. В. Вибрані статті. — К., 1988. — С. 106—127.

коли узагальнення, зображення і вираження не завжди «збігалися» з принципами відбору й оцінки життєвих явищ. Над останніми принципами завжди могутню владу мала ідеологія, набагато сильнішу, ніж над системою художніх засобів, внутрішня логіка якої інтуїтивно прагне всеохопно виразити світ супереч апіорним настановам автора.

Пригадаймо: партійно-літературною політикою в Україні була вироблена шкала приписів, що вважати гарним, а що — огидним, що — типовим, а що — нетиповим. Ці ідеологічні вимоги склалися настійно й послідовно. Підтримувані репресіями, вони через страх проникали в підсвідомість навіть талановитих майстрів.

У радянському суспільстві немає і бути не може трагедій — і неслухняних драматургів б'ють і змушують переробляти трагедії на драми. У радянській владі немає вад — тому сатира є недоречною, більше того — наклепом. Радянські люди прекрасні — тому про якісь пороки немає чого й говорити. І все ж таки правда пробивалася — і через відбір фактів, і через репліки дійових осіб.

Звернемося до фактів.

На обговоренні сатиричної комедії М. Куліша «Хулій Хурина» Іван Сенченко називає її сучасним «Ревізором», необхідним суспільству, і ратує за правду в літературі. А тодішній ідеолог, секретар ЦК КП(б)У Панас Любченко від імені партії «звільняє» письменника від написання сучасного «Ревізора», оскільки, на відміну від М. Гоголя, ми, мовляв, живемо в суспільстві, яке не гние, а розквітає: «Вмійте знайти основне, знайти те, що треба писати, те, що зветься нашим радянським життям, а не те, що для нас випадкове, що є гниль (підкреслено не нами. — В. Ф.) і що ми як чуже нам викидаємо з соціалістичного будівництва...» [4, 269]. Цю думку підхопив і «розвинув» І. Микитенко: «Я думаю, що пролетарський письменник, коли він ставить собі завдання показати революціонера, активного бу-

дівника соціалізму, мусить, крім усього, «очищати» образ свого героя від нетипового, зайвого, від всього того, що не поглиблює образ, а тільки плутає його і зводить на трафарет «живої людини», напханої абстрактними категоріями» [4, 405].

Вимога мажору, «батьору» як складника творчого методу (мовиться про відбір та оцінку життєвих явищ) широко закладалася в 20-і роки партійними ідеологами України. «Пролетарські письменники, пролетарська література, — говорив член Політбюро ЦК КП(б)У Володимир Затонський, — це література **батьорих** будівників нового життя» [4, 89]. З того часу критика «похмурих фарб» і піднесення «батьору» пронизує всі партійні документи й статті про художню літературу, яка, в свою чергу, у певній своїй частині, вступає — то прямо, то опосередковано — в полеміку з цими стереотипами.

У пролозі до поеми «Мазепа» В. Сосяра писав:

*Навколо радощів так мало...
Який у чорта «днів батьор»,
Коли ми крила поламали
Улеті марному до зорь.
І гнів, і муку неозору
Співаю я в ці дні журби,
Коли лакеї йдуть угору
Й мовчать раби... [8, 66].*

Опір імперсько-тоталітарній системі з її драконівськими вимогами до мистецтва здійснювався у різних формах діалогічності — відкрито й приховано, свідомо й інтуїтивно.

Коли читаєш твори Є. Маланюка чи Т. Осьмачки, розумієш, що в них логіка образів визначалася свідомим неприйняттям комуні. Тобто це був прямий опір тоталітарній системі. А як бути з М. Хвильовим, М. Кулішем, В. Підмогильним, О. Довженком? У них, очевидно, інтуїтивне прагнення всієї правди вступило в драматичний діалог-диспут з теоретичними постулатами про соціальну й національну справедливість. Цю суперечність стосовно себе пояснював у покайному листі до «Літератур-

ної газети» М. Куліш. Він вважав, що негативні явища життя затуманювали йому революційну перспективу. «Оцією туманністю й просякнута перша редакція п'єси «Народний Малахій». І далі драматург наводить «крамольні» фрази героя, яким начебто гідно не протиставлено революційної творчості мас. Зокрема, таку думку Малахія: «Оновити її треба — Україну. Старчихою-бо стояла при шляхах битих, струпом укрита, з торбинкою. Що з того, що в торбині Тарас і Грінченків словник — вся її культура... Така даль голубая сьогодні, а вона соняшник луска... Ненавиджу рабу. Оновити або вбити... Питаюся українців: назвавши малоросійський борщ українським та переклавши укрмовою конституцію, ви думаете, що справді оновилися?» [5, 475]. Звичайно, ця репліка в діалозі з історією й сучасністю заряджала структуру п'єси трагічним сарказмом і вельми драгувала офіційних «оновлювачів» України. І була знята. Однак, «опозиційна туманність» штовхала митця до порушення спокою «єдиномислия» — і Марина в «Патетичній сонаті», написаній після «Народного Малахія», проголошує: «Ми не жили, зрозумійте ж ви, національним життям, ми ще не дихали, ми не творили, ми ще не знаємо, хто ми і де наш власний шлях в історії, а ви пропонуєте зректися себе заради соціалістичних експериментів і бути матеріалом для лабораторії. Яка трагедія!» [5, 259]. І ця фраза теж була знята, бо партійна держава не хотіла слухати правди ні з чиїх уст і ревню оберігала свої стратегічні таємниці, пов'язані з кривавими експериментами [1, 120]. І все-таки М. Куліш в останній своїй п'єсі «Маклена Граса» знову передає «крамольну» фразу розчарованого польського революціонера, у якого колись були юнацькі соціалістичні мрії, та він із них виріс; «...знаю, що соціалізм — це буде лише друга після християнства ілюзія...» [5, 303]. Доскіпливе намагання нещадно критикувати такі фрази (пригадаймо, як Сталін ретельно вишукував їх в «Україні в огні» О. Довжен-

ка), ототожнювати їх з думками автора, хоча вони вихоплені з поліфонії світу, — означало гасити художню діалогічність, а з нею й пошук об'єктивної істини, незалежної ні від кого й ні від чого.

Окрім відверто публіцистичного, прямого заперечення комуністичних ідей («Роздвоєні душі» Д. Донцова, поезії Є. Маланюка й Т. Осьмачки, «Жовтий князь» В. Барки, «Сад Гетсиманський» І. Багряного), окрім «опозиційної туманності» митців, які перебували «між двох сил» (М. Куліш, М. Хвильовий), були також письменники, які прагнули вести діалог з пануючими міфами у різноманітних ідейно-художніх аспектах.

Українські неокласици (М. Зеров, М. Рильський) часто зверталися до «фігури умовчання»: занурювалися у вічне, оминаючи злободенне, славили класичну красу, а не тимчасову політику. Вони сахалися, жахалися кривавої метушні навколо влади. У збірці «Під осінніми зорями» є гірко-викличне зізнання М. Рильського:

*Шумлять кругом і вороги і друзі,
І в душі лізуть рідні і чужі, —
Та я в своїй незрозумілій тузі
Од із усіх по другий бік межі.*

[7, т. 1, 142].

(«Хай сніг іде холодний і лапятий»)

Потім у М. Рильського, особливо після ув'язнення, будуть вимушені й холодні вірші про Жовтень, партію — своєрідна данина за подароване життя й можливість залишити людям геніальні переклади «Євгенія Онегіна» О. Пушкіна, французьких і польських поетів, а також неперевершені медитації, мудрі повчання, діалоги з сучасниками й нащадками про себе і про всіх:

*Друже мій, ще не заню, який ти з лиця і
на ім'я,
Молодецький мандрівче, що тільки-но
рушив у путь!
Знай — я пізно збагнув це! — що кожна
хвилина — це сім'я,
Із якого квітки, і зілля зловорожжі ростуть*
[7, т. 3, 170]. («Медитація»)

Художні діалоги між письменниками інколи набирали підкреслено різних кольорів у назвах їхніх збірок і творів: «Синій далечіні» М. Рильського, «Синім етюдам» М. Хвильового протистояли «Етюди червоні» І. Микитенка, «Блакитному роману» Гната Михайличенка — «Червоний роман» А. Головка. Або один і той же колір передавав протилежні значення — урочисто-радісне в «Червоній зимі» В. Сосюри і жакливо-криваве у поезії «Червоне» Юрія Лили.

Крім діалогів митців із світом і владою, а також поміж собою, точилися й точаться розмови й між творами окремого письменника. Адже їх хронологічний ряд — це своєрідна мережка діалогів. Перший твір — наче репліка, другий — відповідь на неї. Третій — або підтримка другого, або заперечення обох і т. д. І перед читачем в еволюції митця виникає своєрідний полілог — художня поліфонія світу, зримо вистраждані щаблі до істини.

Не відразу видно, де правда і де обман. У творах може переплітатися непербутне і злоба дня. І наші тлумачення — лише кроки до істини. Або — від неї. Хто був ближче до правди, хто помилявся — глибше в цьому розбираються не сучасники, а нащадки. Однак не завжди. Бо істина — не в окремому факті (тут може бути лише її частка), а в загальному процесі буття, у взаємозв'язках усіх фактів, у долях поколінь, які приходять одне одному на зміну.

Про що, скажімо, промовляє людям кінця ХХ століття хронологічний ряд поезій П. Тичини, їхні полеміки й перегуки між собою? Про трагедію митця. Спочатку вільного, як блакить небес. А потім заангажованого жовто-блакитною, а згодом і аж до смерті червоною політикою. Оптимістичній драмі буття, яка розгорталася в «Сонячних кларнетах», він відразу протиставив тривожно-гірку збірку «Замість сонетів і октав». А після книжки «В космічному оркестрі» ляжливо сам себе питає: «На бісового батька я видрукував «Замість

сонетів...»? Замість одходу од анархії вийшов одхід до заячої філософії» [9, 28]. Отже, справедливе засудження насильства, братовбивчої війни відкидалось як інтелігентське страхопудство, як відступ від ортодоксальної партійності. І ряд поезій «Плуга», і збірка «Вітер з України» утверджували залізну ходу пролетаріату, який не відає «заячої філософії». Однак, за ними з'явилися поезії «Чистила мати картоплю» та «До кого говорить?...», в яких поет знову повертається до болючих проблем братовбивства, а також однокласової «партійно-борчої фальші» на літературному фронті. А згодом, після покаяння за першу поезію, де мати називала Леніна антихристом, П. Тичина закликає іменем вождя виривати з соціально-політичного поля увесь «бур'ян», недвозначно проповідуючи насильство:

*А вирвем грізно!
Багнетом! Критики мечем!
Клянемо клятвою залізною,
що ворог жоден не втече!* [10, т. 1, 135].

І хоча потім у поета будуть незаполітизовані вірші і поеми («Я утверждаюсь», «Похорон друга», «Срібної ночі» та ін.), все ж мотив «биття», «заліза» (навіть перед смертю, у звертанні до себе самого й молодих поетів: «взьми себе в обценьки!») стане провідним. Адесь на дні серця залишиться невидрукувана драматична поема «Прометей», спрямована проти кайданового жорстокосердя, знеособлення людей, імена яких замінені цифрами. Жаль, що цей витвір, вистражданий поетом у 1917-1923 роках, не побачив світу. Це була б яскрава з'ява української пророчої антиутопії, закоріненої в перших концтаборах і трудових арміях часів воєнного комунізму.¹

Своєрідно вів діалог з Україною і самим собою Є. Маланюк, який у першій своїй збірці «Стилет і стилос» гірко дорікнув П. Тичині: «від кларнета тво-

¹ Докладно про трагедію П. Тичини див.: Коцюбинська М. Корозія таланту // Рад. літ-во. — 1989. — № 11; Стус В. Феномен доби (сходження на Голгофу слави). — К., 1993.

зизнавався, як він довго шукав завершальне речення для «Циклону». І знайшов ось це: «Світиться світ... І небо вже тут не небо, а небеса». «Бо це ж, ясна річ, — писав він, — не просто пейзаж. Весь дух твору, вся його драматургія тут зосередилась, зімкнулись в одній фразі, мов у ядрі» [3, 2]. Що промовляє ця антизеза? Навіть гинучи у циклонах, воєнних чи природних, терзаючись у муках совісті і вмираючи від цього, людина має пам'ятати, що за небом є небеса — безконечність твоєї доброти, милосердя, роботи, світла розуму й любові.

Правда, життєва і художня, постає перед нами тоді, коли вона досягається як просвітлення у суперечливому русі, коли цей рух бачиться всеохопно, у безлічі взаємопереходів. Все йде, все минає, як казав Т. Шевченко, незмінним залишається лише рух, любов і справедливість на боці того, хто сповідує заповіді доброти. І незмінним застається діалог як універсальний спосіб пізнання та досягнення художніх істин у багатого-

лосі світу й поліфонії літератури. А все минуше, що здавалося навіть «верховною» правдою, згасає й тоне у потоках часу, над яким височать тільки неперебутні художні вершини як пам'ять людства про найістотніше в розмаїтті буття.

Цитована література:

1. Винниченко В. Щоденник // Київ. — 1990. — № 9. — С. 91-124.
2. Вязовський Г. А. Творче мислення письменника. — К., 1982. — 334 с.
3. Гончар О. Лист до автора цієї праці від 5 травня 1985 р. — С. 1—2.
4. Коряк В. Українська література. Конспект. — Харків, 1931. — С. 80—101, 257—385.
5. Куліш М. Твори: В 2 т. — К., 1990. — Т. 2. — 877 с.
6. Маланюк Є. Поезії. — Львів, 1992. — 686 с.
7. Рильський М. Збір. творів: У 20 т. — К., 1983. — Т. 1. — С. 142. — Т. 3. — С. 170.
8. Сосюра В. Мазепа. Пролог // Київ. — 1990. — № 8. — С. 66.
9. Тичина П. Із щоденникових записів. — К., 1981. — 430 с.
10. Тичина П. Вибрані твори: В 2 т. — К., 1971. — Т. 1. — 393 с.

Арнольд СЛЮСАР

ПРОБЛЕМИ ТВОРЧОГО МИСЛЕННЯ ПИСЬМЕННИКА У ПРАЦЯХ О. О. ПОТЕБНІ

Зосередивши увагу на процесі пізнання, О. О. Потебня ледве чи не першим у вітчизняному літературознавстві розробив теорію психології художньої творчості. Інтерес до неї зумовлюється методологічними засадами, на яких базуватиметься так звана «психологічна школа». Сутність їх полягає передусім в ідеї індивідуальності, отже, у визнанні особливого значення суб'єктивності: своєрідності прийняття та перетворення вражень на основі особистого досвіду і у відповідності з його логікою. Такий підхід має достаньо серйозні підстави. Тим більше, коли йдеться про мистецтво з притаманними йому вимислом і умовністю. До речі, ця сторона художньої творчості докладно аналізується у працях Г. А. В'язовського. Зокрема, такі аспекти, як самопізнання письменника, асоціативність його мислення, взаємини автора з персонажами... Разом з тим слід відзначити, що суб'єктивність часом пребільшувалася О. О. Потебнею у дусі тверджень Канта про відокремленість явища від сутності. Та, як відомо, ця тенденція виражала перш за все прагнення підкреслити цінність індивідуальності, її точки зору.

Звідси — переконаність, що творчість письменника полягає у першу чер-

гу в самопізнанні. Більше того — у перетворенні його особистості. Кожний твір є «...відповіддю на запитання, що таке я» [4, 558], при цьому провідна роль належить самовихованню. О. О. Потебня пише: «Поетичний твір є передусім справа душі самого автора, є праця над власним розвитком» [4, 557]. І якщо він скільки-небудь визначний, то завершує собою певний етап у духовному розвитку митця. Ці думки провіщають до певної міри погляди З. Фрейда на творчий процес письменника, зокрема його працю «Митець і фантазування».

Та пізнання свого «я» і його перетворення можуть співвідноситись у письменників по-різному. Тому, на думку О. О. Потебні, існують два типи митців, у яких по-своєму проявляються об'єктивність і суб'єктивність в освоєнні життєвого матеріалу.

Так, О. С. Пушкін відтворював почуття, за його власним визнанням, коли воно вже минуло. На це звертає увагу О. О. Потебня, цитуючи першу главу «Євгенія Онегіна»: «Прошла любовь, явилась муза, И прояснился темный ум». Власне, йдеться про один з проявів закономірності, яка буде охарактеризована у фрагменті «Загальні властивості епосу. Про «Одіссею»: «Вся область сві-

домості, отже, і область поезії є об'єктивне минуле. Свідомості (аперцепції) належать лише сприйняття, які опустилися на дно душі» [4, 448]. Часовий інтервал як одна з умов осмислення вражень, а, отже, і об'єктивності їх відображення властивий літературному твору взагалі; в епосі ж, вказує вчений, він стає родовою ознакою. Але і епос не виключає цілком суб'єктивності, яка набуває особливого розвитку в ліриці, сатири, автобіографічних творах... Якщо письменник, «...переважно лірик (куди і сатира), він пише історію своєї душі (і побічно історію свого часу), а це є для нього засіб саморозвитку: звільнитися від своїх недоліків, наділяючи ними своїх героїв (Тоголь «Вибрані місця із листування з друзями» з приводу «Мертвих душ») [4, 321]. Отже, відмінність між пушкінською об'єктивністю і гоголівською суб'єктивністю проявляється вже в характері творчого процесу: в одному випадку відтворюється душевний стан автора, який був у минулому, в іншому — існуючі хибі своєї особистості.

Зрозуміло, що співвідношення морального самоочищення і художньої творчості змінювалося в процесі роботи М. В. Гоголя над «Мертвими душами». Так, у третьому листі з приводу «Мертвих душ», опублікованому у «Вибраних місцях», письменник твердив, що в міру того, як йому відкривалися його негативні якості, «...чудесним вищим навіюванням посилювалося» в ньому «бажання позбутися їх»: «...з того часу я став наділяти своїх героїв зверх їх власної гидоти, моєю власною поганню» [3, т. 8, 294]. Він буде дорікати собі, що поспішив з виданням першого тому своєї «поєми»: «Герої мої ще не відокремилися повністю від мене, а тому не отримали справжньої самостійності». Але книга «...головну справу зробила: вона вселила у всіх огиду від моїх героїв і від нікчемності; вона рознесла деяку мені потрібну тугу від самих себе» [3, т. 8, 295].

Коли ж Гоголь приступив до роботи над другим томом, у якому став перехо-

дити від осміяння «пошлости пошлого человека» до відображення «кращих» характерів, які втілюють в тій чи іншій мірі його ідеал християнина, то змінюються і його взаємини з персонажами. В «Авторській сповіді» він проголошує: «...говорити і писати про вищі почуття і рухи людини неможливо за уявленням: потрібно вмістити в собі самому хоч невеличку крихту цього, словом — потрібно зробитися кращим» [3, т. 8, 443]. Таким чином, змінюється і спосіб самовиховання, і його співвідношення у часі з творчістю: «очищення» відбувається в процесі відображення негативних персонажів через наділення їх власними недоліками і передує створенню ідеальних осіб, і цей процес очищення полягає у прагненні піднятися до їх рівня.

Звичайно, письменник, виступаючи як епік, звертався перш за все до зовнішнього світу, прагнучи відтворити його цілісність у формі події [2, т. 3, 440]. Бажання показати «всю Русь» визначало головний напрямок праці над романом-епопеєю, зумовивши і авторське розуміння його як «поєми». Проте це не завадило М. В. Гоголю заявити: «...всі мої останні твори — історія моєї власної душі» [3, т. 8, 292]. Подібним чином могли б висловитися і всі ті письменники, які вкладають в свої твори частину душі, за висловом І. С. Тургенева у процитованому О. О. Потебнею листі до Л. М. Толстого [4, 321].

Так, усвідомлення своєї незалежності, виражене чарівником у «Пісні про віщого Олега», було властиве, як зазначає О. О. Потебня, самому О. С. Пушкіну, і він висловлює його по відношенню до Олександра І [4, 323]. Повною мірою «історія власної душі» розкривається у «самому задушевному» (В. Г. Белінський) творі О. С. Пушкіна. Якщо на початку роману у віршах передано примхливе поєднання святкової радості на бенкеті життя з безнадійним розладом з дійсністю, то у подальшому все чіткіше проявляється новий, тверезий погляд на стосунки між людиною і світом: «Иные нужны мне картины...». Словом, роман виявляється «дзеркалом» не тіль-

ки «світу», як твердив Шеллінг [7, 381], але й душі його автора... Перехід же від лірико-сатиричного пафосу, вираженого у першому томі «Мертвих душ», до поєднання сатири з безпосереднім відтворенням ідеалу у другому томі, відбиває душевний перелом і наступні морально-релігійні пошуки письменника. Відображення вступу героя після «безумних літ» молодості у зрілість в пушкінських творах і духовного воскресіння в гоголівських походить певною мірою від внутрішнього життя самих письменників, від їх роздумів над морально-етичними, філософськими і психологічними проблемами.

Підкреслюючи особливу роль суб'єктивного начала в художній творчості і часом навіть перебільшуючи її, О. О. Потебня все ж визнавав, що для письменника вирішальне значення має сприйняття зовнішнього світу. Так, він наводить слова В. Г. Белінського про те, що особистість поета, яка відбилася в його творах, є часткою суспільства: «Кавказький полонений» Пушкіна застав суспільство в періоді його отроцтва майже на переході з отроцтва в юність. Головна особа його поеми була повним вираженням цього суспільства. І Пушкін був сам цим полоненим, але тільки в ту пору, поки писав її» [1, т. 7, 376]. Говорячи ж про М. В. Гоголя, О. О. Потебня звертається до його висловлень, із котрих з усією очевидністю витікає, що для нього важливим було не лише «хотіння», прагнення перетворити російське життя, але й пізнання.

У цьому зв'язку він наводить уривок із «Авторської сповіді», в якому письменник розповідає: коли «...прагнення знати людину взагалі вдовольнилося, в мені народилося сильне бажання знати Росію. Я став знайомитися з людьми, від яких міг чому-небудь навчитися і розізнати, що робиться на Русі...» [3, т. 8, 446]. Більше того. В передмові до другого видання «Мертвих душ» Гоголь звертався до читачів з проханням надіслати йому «зауваження» на його твір і поділитися спостереженнями над життям Росії. І тут умовою завершення

«поеми» оголошується не моральне самоудосконалення її автора, а пізнання своєї країни: «Я не можу видати останніх томів мого твору до тих пір, доки скільки-небудь не узнаю російське життя з усіх його строїн, хоча би у такій мірі, в якій мені потрібно його знати для мого твору» [3, т. 6, 588-589]. А у «Вибраних місцях...» письменник, скаржачись, що на його заклик не відгукнулася жодна «душа», обурювався: «І мені ж дорікають за погане знання Росії. Ніби-то неодмінно силою святого духа повинен узнати я все, що робиться у всіх кутках її, — без навчання навчитися!.. У письменника тільки й є один учитель — самі чатачі. А читачі відмовилися повчити мене» [3, т. 8, 287-288].

Зауважимо, що О. О. Потебня, розкриваючи погляди М. В. Гоголя на творчий процес, цитує з цього приводу його висловлення, тоді як при характеристиці точки зору О. С. Пушкіна використовує в подібних випадках статті В. Г. Белінського. Один з проявів суб'єктивності автора «Мертвих душ» — сповідальність. Ставлячи перед собою завдання морального перетворення російського суспільства, він звертався безпосередньо до читача й відчиняв перед ним двері до своєї творчої лабораторії.

Звідси — відмінність і в ставленні О. С. Пушкіна і М. В. Гоголя до свободи творчості. Ця тема є однією з провідних у пушкінській ліриці, в гоголівській же творчості вона представлена в основному повістю «Портрет». Тому О. О. Потебня, досліджуючи цю проблему, базувався на пушкінських поезіях.

Розглядаючи тему свободи творчості, вчений виходив з думки про її багатогранність. На деяких із сторін він зупинявся докладніше, інші ж позначав одним лише натяком, але й при цьому відчувається, що для нього це цілий комплекс проблем.

Найбільш загальною є, мабуть, теза про те, що проблема свободи творчості постає, коли індивідуальність усвідомлює себе і відокремлює своє «я» від навколишнього світу. Про це сказано так:

«Протилежність свободи, якої шукає і вимагає поет, і утисків, що накладаються життям у суспільстві, є лише поодиноким випадком загальнолюдського зіткнення прав особистості і середовища, втім, випадок, в якому це зіткнення найбільш виразне» [4, 318—319]. Адже митець належить не лише суспільству, яке намагається підігнати його під певну мірку, але й мистецтву, яке диктує йому свої закони. Справа може дійти навіть до роздвоєння особистості. Так, відносно пушкінських «Єгипетських ночей» О. О. Потебня відзначає: «В Чарському — протилежність поета і світської людини, моменту творчості і часу, що йому передує. Те ж в «Пока не требует поэта» (1827); різниця — в собі зображення» [4, 317].

Способи різні хоча б тому, що неоднаковий предмет відображення. В одному випадку в поетично узагальненому вигляді представлена залежність стосунків митця з суспільством і власним «я» від натхнення, в іншому — з більшою чи меншою докладністю розкриваються їх діалектика та ті форми, які може приймати творчий процес.

Пафос вірша — у відтворенні роздвоєння поета, в показі його рабської залежності від суспільства, поки душа «вкушает холодный сон», і повної свободи від нього, коли приходить натхнення. Але йдеться не про суб'єктивне самовілля: еством творця оволодіває думка, яка вимагає від нього втілення («Бежит он, дикий и суровый, И звуков и смятенья полн...»). Недаремно декілька років пізніше в «Мідному вершнику» ця рима повториться, але в «зворотному» порядку: не «полн» — «волн», а «волн» — «полн»... Послідовність змінилася, можливо, тому, що зображено інший — наступний — момент творчого процесу. У вірші передано, як підкреслює О. О. Потебня, болісний стан, коли думка ще не викристалізувалася і поет переживає душевне сум'яття. Для героя поеми цей етап вже позаду: він «дум великих полн», зміст яких вже прийняв остаточну форму. Відмінність між внутрішнім станом двох творців виявляється

і зовні: поет біжить, засновник же нової столиці «стоял»... Звичайно, є різниця і між самими характерами. Якщо теперішній час, у якому передано «сон» і творчий акт поета, виражає його подвійність, то минулий час в поемі, специфічний для епосу взагалі, приймає вигляд «героїчного» чи навіть «абсолютного» минулого, коли була можлива справжня цілісність особистості. Спільним же є надособливий стан творців: свобода у обох полягає в усвідомленні необхідності. «Природой здесь нам суждено В Европу прорубить окно», — вважає герой «Мідного вершника».

В «Єгипетських ночах» О. С. Пушкіна змальовуються перш за все стосунки між митцем і суспільством. Це дало привід О. О. Потебні зблизити оповідання з поезією «Поэт и толпа» (початкова назва «Чернь»), висловивши припущення, що «відповіддю» імпровізатора на «замовлення» Чарського «...була, мабуть, «Чернь» (1828)» [4, 317-318]. Та, як відомо, видавці використовують для цієї імпровізації рядки, які є переробкою із «Єзерського». В ньому, на відміну від вірша «Поэт и толпа», в якому протиставляються дидактична і художня культури, йдеться про поетику нормативну, яка орієнтує на відображення високого, і вільну від вибірності, зрештою реалістичну.

Та пристрасті «натовпу», який раніше вимагав від мистецтва «користі», перед усім повчань, вже змінилися. Про це говорив О. С. Пушкін у «Відповіді аноніму» за місяць до того, як буде написано «Уривок», в якому намічено образ Чарського. Безпосередньо ж передує «Уривку» «Маленька трагедія» «Моцарт і Сальєрі», в якій талант, що поставив мистецтво над життям, отрує генія, який побачив у мистецтві одне з проявів життя. Таким чином, свобода творчості усвідомлюється як вираження особистості в її цілісності, в усій повноті буття, а, отже, і гармонії, котру передавали з незрівнянною силою стародавні митці, як відзначав О. О. Потебня, посиляючись при цьому на Гумбольдта [4, 189].

Крім філософського і психологічного аспектів свободи творчості, О. О. Потєбня виділяв ще соціальний аспект і власне естетичний, ширше — гносеологічний. Звичайно, вони, особливо останній з них, знаходяться у взаємозв'язку з філософською та психологічною сторонами.

Соціальний аспект набував все більшої актуальності з розвитком грошових відносин та професіоналізацією праці письменника. Так, О. О. Потєбня відзначає різницю між роздвоєністю аристократа Чарського, який, протестуючи проти намагань свого оточення бачити в ньому лише поета, всіляко відмовлявся від цього звання й вдавався до гри у чисто світську людину, і бідняка-імпровізатора: «В імпровізаторі — протилежність між гордістю та незалежністю, з одного, і приниженням та продажністю, з другого боку» [4, 317]. Та справа не лише у «дикій пожадливості» і «простодушній любові до прибутку» у італійця, які викликали у Чарського огиду, але і в ставленні публіки. Виявляється, головне тут не обдарування митця... Чарський пояснює імпровізатору: «...потрібно лише, щоб ви були в моді» [5, т. 6, 377]. Так постає проблема матеріальної залежності таланту від суспільства.

Ще в «Разговоре книгопродавця с поэтом» (1824) буде зроблено признание: «Наш век — торгаш; в сей век железный Без денег и свободы нет» [5, т. 2, 197].

О. О. Потєбня приймає формулу, запропоновану книгопродавцем: «Не продается вдохновенье, Но можно рукопись продать». Він пише: «Дві справи різні — продати рукопис і писати для продажу» [4, 558]. Та самостійність цих двох «справ» відносна. Щоб «продати», треба бути в «моді», тобто «писати» відповідним чином, а це може означати відмову від своєї індивідуальності і взагалі від «натхнення».

Тема відчуження особистості митця якраз і розкривається в повісті М. В. Гоголя «Портрет». Якщо в «Єгипетських ночах» суспільство хоче бачити в Чарському лише поета, то в «Пор-

треті» воно йде далі: подібно «прохожему» в імпровізації італійця, вказує, як писати. Більше того. Йдеться не про те, щоб «Для вдохновенных песнопений Избрать возвышенный предмет», а про відмову від правди: покупець вимагає, щоб його власна персона була представлена як «возвышенный предмет».

Провідна ж роль у свободі творчості належить естетичному чи гносеологічному аспекту. Адже свобода, як уже відзначалося, полягає в усвідомленні необхідності, тобто в осягненні закономірностей життя, словом, в узагальненні.

Розглядаючи художню творчість як одну із форм пізнання, вчений ставив на перше місце не прагматичне, а семантичне відношення твору до дійсності [6, 168]. Це зумовлює його погляди на свободу творчості. Їх сутність у тому, що митець визнається вільним настільки, наскільки він пройнявся прагненням відкрити правду життя. Як відомо, подібну ж позицію займав О. С. Пушкін. Вона відбилася досить чітко в наведеному О. О. Потєбнею уривку з «Єзерського»:

*Глуpecь кричит: куда? куда?
Дорога здесь. Но ты не слышишь,
Идешь, куда тебя влекут
Мечтанья тайные; твой труд
Тебе награда; им ты дышишь,
А плод его бросаешь ты
Толпе, рабыне суеты...*

Та у свободи творчості є свої межі, зумовлені специфікою художнього пізнання. Вказуючи на них, О. О. Потєбня вступав у суперечку з В. Г. Белінським, бо вважав, що той занадто розширював їх, визнаючи у митця здібність перетілюватися, а, отже, творити несвідомо, інтуїтивно. Відкидаючи «апріорну філософію», вчений надавав першорядного значення емпіричному дослідженню. На його думку, зміст творчості «дається попереднім вивченням. Цей зміст складається з самостереження і спостереження» [4, 324]. Проте він все ж визнавав, що свідомість — це лише щось ніби, образно кажучи, «вузенька сцена» в голові, на якій «...всі дійові особи вмщатися не можуть» [4, 517], а

тому з'являються по черзі, ніби виходячи на неї з просторого приміщення не-свідомого. Цей рух прискорюється до неймовірної міри в момент натхнення.

Що ж до самого художнього пізнання, то О. О. Потебня підкреслював його конкретність, єдність в ньому загального з одиничним. Тому загальне відбивається тут у формі уявлення чи образу, а не поняття. Образ же співвідноситься з ідеєю, як явище з сутністю, тобто він багатший, ніж ідея, і, значить, говорить «...щось **інше і більше**, ніж те, що в ньому безпосередньо міститься. Таким чином, поезія є завдяки **іносказання...**» [4, 341]. Якщо ж роль ідеї посилюється, то поезія поступається місцем прозі, та ж тяжіє до наукової форми пізнання. Таким чином, можна говорити про два різновиди узагальнення: поетичне і прозаїчне.

Перша з них, «іносказання», знаходить вияв у ідеалізації. Вона полягає «...у виділенні із основного комплексу сприйняти, в об'єднанні відомих рис і в усуненні інших, присутність яких збивала б думку з шляху, по якому скеровує її образ [4, 339-340]. Звідси — «однорідність» і разом з тим «зосередженість» дії, яка породжується художнім твором. Адже ідеалізації властива суб'єктивність, що проявляється у цілеспрямованості відображення, у відборі певних рис, які б відповідали авторській позиції. Це нагадує механізм утворення уявлення, описаний О. О. Потебнею, згідно з яким узагальнення відбувається через виділення основної риси явища із безлічі вражень за аналогією з вже відомим уявленням.

«Прозаїчне» ж узагальнення полягає у типізації. Вона, на відміну від іносказання, виникає, коли «...образ стає в думці початком низки подібних і однорідних образів» [4, 342]. Порівняння тут поступається тавтології... Типізація відрізняється, таким чином, від ідеалізації об'єктивністю. Адже вона означає зближення явищ на основі їх однорідності. Звідси — «простота» відкриття, яке полягає лише у впізнаванні «знайомого». «І все ж образ, — відзначає О. О. Потебня, — є одкровенням, ко-

лумбовим яйцем». При цьому звертається увага, що «...прикладі такого пізнання з допомогою створених поезією типів являє життя (тобто застосування) всіх видатних творів нової російської літератури від «Недоросля» і до сатир Салтикова...» [4, 342]. Отже, типізація — явище, яке виникло у новій літературі і розвивається разом з нею. Сучасне літературознавство відзначає розмаїття і історичну мінливість її форм [8].

Погляди О. О. Потебні на творчий процес — складова частина його теорії пізнання, і, отже, вони групуються навколо центральної для неї проблеми об'єктивності і суб'єктивності. Думка про єдність цих категорій з особливою чіткістю виражена в тезі, що свобода творчості полягає перш за все у прагненні відкрити правду життя. Підкреслюючи важливість суб'єктивного начала при цьому, навіть де в чому перебільшуючи його значення, О. О. Потебня твердив, що письменник пише історію свого «я» і разом з тим творить його. Та в його особистості відбивається буття людства, і саме воно є зрештою основним предметом художнього пізнання. Відносна ж самостійність суб'єктивної і об'єктивної сторін цього процесу проявляється в існуванні двох форм узагальнення — ідеалізації і типізації. Разом з тим суттєва роль належить тут діалектиці загального і одиничного.

Цитована література:

1. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. — М., 1953-1959. — Т. 1-13.
2. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1968-1973. — Т. 1-14.
3. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. — М., 1937-1952. — Т. 1-14.
4. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. — М., 1976. — 614 с.
5. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. — В 10 т. — М., 1962-1964. — Т. 1-10.
6. Успенский Б. А. Поэтика композиции. — М., 1970. — 218 с.
7. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. — М., 1966. — 496 с.
8. Шляхова Н. М. Эволюция форм художественного узагальнення. — Одеса, 1996. — 38 с.

Григорій КЛОЧЕК

ТЕМА ТВОРЧОСТІ В ЛІРИЧНІЙ ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО

Мріється, що одного дня на полицях книгарень з'явиться поетична збірка Ліни Костенко, у якій були б зібрані всі її поезії, присвячені темі творчості. То була б чимала за обсягом книжка, у яку ввійшли б уривки із «Марусі Чурай» та «Берестечка», твори, присвячені видатним митцям минулого, ліричні поезії, що явили б нам образ нескореної Системою поетеси. Були б у цій збірці і поезії філософського змісту, у яких осмислені такі одвічні проблеми, як природа творчості, призначення поета і поезії. В наш раціональний і прагматичний час, коли багато хто вбачає у літературі і мистецтві тільки розвагу, книжка Ліни Костенко з винятковою переконливістю ствердила б думку про високу суспільну значущість художнього слова.

Ліричні твори поетеси, присвячені проблемам творчості, допомагають нам зрозуміти людину, що наважилась протистояти жорстокій і свавільній Системі, яка уже на той час мала досвід у фізичному винищенні мільйонів людей, що протистояли або ж могли бодай потенційно протистояти їй. Як правило, ці поезії є невеликими за розмірами. То швидше всього ліричні мініатюри з густою конденсацією думки і почуття, із вражаючими афористичними пуантами. Ці мініатюри — класика української поезії ХХ століття.

*Покремсало життя моє на частки,
на тьмяну січку слів та суєти. [2, 208].*

Це відомий кожній людині стан незадоволення самим собою, тим, як складається життя. Туга за цільністю, за душевною ясністю і силою. Якась тимчасова втрата віри у себе втомленої від безконечної боротьби ліричної героїні. Але на все це — всього два рядки. Наступні чотири рядки — прагнення вийти із цього стану, перейти у звичний для себе високий світ творчого існування:

*А серце виривається із пастки —
у нетрі дум, під небо самоти.
У мовчазливу готуку тополі,
в труда одухотворену грозу. [2, 208]*

А далі йде афористична кінцівка, ефект якої подібний до ефекту нічної блискавки, що вмент висвітлює затемнений простір. В даному випадку блискавично висвітлений характер ліричної героїні, точніше, його головна системотвірна риса:

*Я трохи звір. Я не люблю неволі.
Я вирвуся, хоч лапу відгризу. [2, 208]*

Воля, духовна воля для неї — понад усе. Тепер-то зрозумілими стають джерела її нескоренності, тієї безстрашності у протистоянні страхітливому молоху Системи. Вони — в характері, що не терпить найменшого поневолення.

Проте не треба думати, що це жадання повної абсолютної волі є некерованим, чимось анархічним — свободою заради свободи. Про своє розуміння поезії в одній із ліричних мініаюрт поетеса пише:

*Поезія — це свято, як любов.
О, то не є розмовка побутова!*

*І то не є дзвінкий асортимент
метафор, слів, — на користь чи в догоду.
А що, не знаю. Я лиш інструмент,
в якому плачуть сни мого народу. [2, 93].*

Подібний художній смисл висвітлено в поезії «І тільки злість буває геніальна», у якій лірична героїня намагається розібратись у вибоках свого мужнього, непоступливого, не здатного до мімікрії характеру. Так, вона жінка. Їй «просто хочеться щастя, тугого й солодкого, як шоколад». І, як у згаданій вище поезії, вона порівнює себе із музичним інструментом:

*А по ідеї: жінка ж — тільки жінка.
Смаглява золота віолончель.
Справляло б тіло пристрасті обжінки
колицками і лагодом ночей.
Була б така чарівна лепетуха,
такі б ото улучила слова,
що як по змісту, може, й в'януть вуха,
а як по формі — серце спочива. [2, 209]*

Проте змушена бути іншою. Принципово іншою. І задає сама собі питання: **що** змушує її відмовитись бути «тільки жінкою», **що** надає її характеру тврдої мужності:

*Хто ж натягнув такі скажені струни
на цю, таку струнку, віолончель,
що їй футляр — усі по черзі труни
вготованих до музики ночей?! [2, 209]*

В останній строфі твору знаходимо відповідь:

*І щось в мені таке велить
збіліти в гнів до сотого коліна!
І щось в мені таке болить,
що це і є, напевно, Україна. [2, 209]*

Зовсім не випадково так детально простежуємо за цим поетичним мотивом. Простіше всього сказати про громадянсько-патріотичний обов'язок перед Україною як головний чинник му-

жеського начала в творчості Ліни Костенко. Все це правильно, але все це надто загально, аж до банального. Ліна Костенко дає нам змогу піти далі тієї банальності, приглянутись уважніше до того моменту, де відбувається органічне зрощення великого художнього таланту з «національним тілом». В одному із листів Ф. Достоевський висловив думку, що талант завжди тягнеться до національного, немовби «виходить» на нього навіть поза своєю волею. Але це тільки констатація. Він не пояснює, чому так відбувається. Так само не маємо більш-менш переконливого пояснення, чому Шевченко, відірваний майже на десять років від України, перебуваючи і вже фактично вжившись у чужомовне середовище (відомо, що російською мовою він розмовляв краще за Миколу Гоголя) починає писати про рідні теми рідною мовою, яку в той час і мовою не вважали, а так собі — діалектом «великорусского языка»? При цьому візьмімо до уваги, що тогочасне українське літературне життя ледь жевріло, і участь у ньому навряд чи обіцяла славу і гроші? («Коли хочеш грошей, Та ще й слави, того дива, Співай про Матрьошу, про Парашу, радість нашу...») — це добре розумів молодий Шевченко). Подібне питання можна ставити стосовно І. Франка (писав же він, і багато, польською та німецькою мовами, то ж міг би і зовсім порвати з українською). Не змогли заманути на петербурзьку сцену величезними гонорарами Марію Заньковецьку. І справді, все талановите міцно тримається національного, як свого порятунку. То ж, повторюємо, яка природа цієї закономірності, чому так відбувається?

Часткову (тільки часткову!) відповідь на це складне питання можна отримати із цитованих поезій Ліни Костенко, і знаходиться вона у сфері майже трансцендентальній. Поетеса дає зрозуміти: її зв'язок зі своїм народом майже позасвідомий. Вона — органічна його частинка, але частинка особливо чутлива до всього, що відбувається в його

«тілі». Вона, повторюємо, лиш «інструмент», в якому «плачуть сни» її народу, а те, що її мучить, що болить якимсь невиразним болем, — «це і є, напевно, Україна». Відчувати «сни» свого народу, його болі — дано людям обраним, особливо наближеним до духовного ества народу. Це все сфера дійсно трансцендентальна, позасвідома. Здається, її поки що не можна пояснити методом аналітичним. Природа немов би оберігає таємницю такого зв'язку. Можна тільки в загальному говорити про особливу духовну силу обраної людини, що здатна тонко відчувати духовне ество нації і стати органом (інструментом) його вираження. З одного боку, сильний, незалежний характер, який не терпить будь-якого насильства над собою, а, з іншого, — глибинний зв'язок зі своїм народом, надприродна проникливість у його духовну сутність («у сни»), здатність відчувати болі свого народу і брати їх на себе — все це сформувало феномен Ліни Костенко як поетеси, що кинула виклик тоталітарній Системі і ні на гран не поступилась її домаганням обмежити внутрішню волю митця. Завдяки своїй надприродній проникливості, що є характерною для людей геніальних, вона знала істину, була в ній абсолютно переконана, — і це надавало їй впевненості і сил у протистоянні Системі.

Воно було важким, це протистояння. Потребувало величезної психологічної напруги, нежіночої мужності і просто фізичної витривалості. Окремі ліричні мініатюри розкривають моральне самопочуття поетеси, що була змушена витримувати жорстокий двобій:

*Я, що прийшла у світ не для корид,
що не люблю юрби і телекамер,
о як мені унікся і обрид
щоденний спорт — боротися з биками!
Я одягаю пурпуровий плац.
Бики вже люттю наливають очі.
Я йду на них!.. Душе моя, не плач...
Ці види спорту вже тепер жіночі. [2, 210].*

Не треба думати, що поетесі подобається цей «щоденний» спорт — бороти-

ся з биками. У статті «Геній в умовах заблокованої культури» (1991) вона напише про долю українських митців бути «прикованими до гарби» — тобто виконувати свої громадянські функції «слуги народу». Український письменник, за її словами, «часом робить не те, що хотів би, а те, що на даному етапі потрібно його народові і що не конче цікаве для людства» [3]. Зрозуміло, що як їй хотілось бути тільки поетесою, бо ж багато чого вона змогла б висловити не як учасниця тої кориди, а як жінка, що здатна дарувати світові найтонші відкриття у сфері духовного і красивого. Знала, «що прийшла у світ не для корид» і що відданість тільки боротьбі звужує її самореалізацію як митця. Тому й приходило відчуття власної недоцільності у світі, де самовираження митця жорстко регламентоване:

*Я недоцільна — наче камертон
у кулаці кошлатого бандита. [2, 211].*

«Кошлатий бандит» — дуже точний образ тоталітарної системи, яка так грубо, по-бандитськи поводи́ла себе із талановитими митцями.

Проте моральна втома від боротьби, думки, що тебе не розуміють і що твоя творчість непотрібна у цьому грубому світі — відчуття хвилинні, скоро минуці. Насправді ж вона і не думає полишати свої позиції. У неї нема іншого виходу. Така вже їй випала доля:

*Що доля нелегка — в цім користь і своя є.
Блаженний сон душі мистецтву не сприяє. [2, 88].*

Справжній митець — завжди максималіст у прагненні мистецької довершеності своїх творів. Можна навести чимало прикладів, що засвідчували б надзвичайну вимогливість письменників до результатів своєї праці. Кожне художнє вирішення потребує вибору одного, найбільш оптимального, варіанта з багатьох можливих. Це стосується усіх виражальних літературних засобів — мовних, сюжетних, композиційних, ритмомелодійних. Прагнення віднайти оптимальний варіант кожного

художнього вирішення характеризує міру талановитості автора. Талант немовби підказує письменнику: дане рішення є не зовсім вдалим, — шукай інше, краще. Існує відоме поняття «муки слова», що означає важкий пошук такого слова, яке б з максимально можливою точністю і повнотою виразило потрібний смисл. Один із друзів Григора Тютюнника згадує, як він довго — протягом тижня — шукав одне слово, яке б точно передало назву холодного осіннього дощу. Поряд з «муками слова» можна говорити про «муки сюжету» чи «муки композиції». Подібні творчі муки переживають талановиті представники інших мистецтв — живописці, скульптори, режисери театру і кіно, композитори. Якщо істинний мистецький талант будь-що намагається досягти оптимальності усіх художніх вирішень, то нездара легко йде на компроміс, зупиняючись на перших більш-менш вдалих варіантах.

Такий невеличкий екскурс в психологію творчості необхідний для кращого розуміння поезії «Чекаю дня, коли собі скажу...». У перших її рядках — ліричне одкровення поетеси, яка намагається передбачити власний моральний стан після того, як їй нарешті вдасться створити досконалу поетичну строфу. Логічно було б думати, що такий творчий успіх повинен принести поетесі велику радість. Проте, передбачає вона, тої радості не буде, а буде туга, якась тривога і незрозуміле бажання, щоб цього успіху не було, щоб знову повернувся стан творчого пошуку:

*Чекаю дня, коли собі скажу:
оця строфа, нарешті, досконала.
О, як тоді, мабуть, я затужу!
І як захочу, щоб вона сконала.
І як злякаюсь: а куди ж тепер?!
Уже вершина, де ж мої дороги? [2, 225].*

Чим пояснити цей страх перед можливим успіхом? Це ж так природно і зрозуміло — насолоджуватись радістю творчої перемоги! Шукаймо відповідь на поставлене питання у подальшому розгортанні тексту, де йдеться про жит-

тя і смерть геніального італійського живописця і скульптора Мікеланджело Буонаротті. Ліна Костенко вельми енергійно навіть читачеві враження про Мікеланджело як про великого трудівника, що все своє життя тримав у руках різець скульптора або ж пензель живописця. Біографи характеризували його як одержимого у своїй праці митця. Рубав мармур енергійно, з якимось шаленством — великі шматки вилітали з-під долота. Йому не терпілось пошвидше втілити свій задум. Досить часто він залишав свої роботи незакінченими, бо розчаровувався в них. Бували випадки, що знищував уже готові скульптури чи картини через те, що вважав їх недовершеними. Це була вимогливість генія, який прагне надавати своїм творам абсолютної мистецької викінченості. Він просто не був здатний змиритись із найменшою неточністю у своїх художніх вирішеннях — навіть тоді, коли її і не помічали найбільш кваліфіковані цінителі.

Поетеса передає передсмертні мараєння геніального митця, якого мучить відчуття гострого невдоволення всім, створеним протягом життя:

*Йому приснився жиловий граніт.
Смертельна туга плакала органно.
Він богом був. І він створив свій світ.
І одвернувся: все було погано.*

*Важкі повіки... стежечка сльози...
і жаль безмірний однієї втрати:
«В мистецтві я пізнав лише ази.
Лише ази! Як шкода умирати...». [2, 225]*

Останні слова видатного митця — не красивий вимисел поетеси. Перед смертю, засвідчують біографи, він сказав, що шкодує за двома речами: не зробив для спасіння душі всього того, що зобов'язаний був зробити, і, по-друге, змушений померти тоді, коли тільки почав читати за складами у своїй професії. [Див. 4, 36].

Таким чином, стає зрозумілим головний художній смисл поезії: справжній митець завжди невгамовний у своєму прагненні творити довершені речі.

Цей закон високої істинної творчості поетеса приміряє до сучасної художньо-мистецької практики і приходиться до велими іронічного висновку:

*Тепер, кого не стрів —
Усі митці, художники й поети.
Всі генії.*

На вічні терези
Кладуть шедеври у своїй щедроті. [2, 225].*

Ліна Костенко немовби «піднімає планку» для сучасних митців, бажаючи їм більшої вимогливості до самих себе.

Як бачимо, звертання до образу видатного митця допомогло Ліні Костенко виразити один із складних художніх смислів, що стосується проблеми творчості. До цього принципу поетеса вдається доволі часто. Героями її поезій стають О. Довженко, Б. Пастернак, О. Блок, циганська поетеса Папуша, естонська поетеса Лідія Кайдула, художники І. Сошенко та Ван-Гог, музикант Ліст, співачка Іма Сумак... І кожний такий твір генерує вагому поетичну думку. В цьому плані чи не найбільше виділяється поезія «Незнятий кадр незіграної ролі», присвячена знаменитому кіноактору Іванові Миколайчуку.

...У селі Халеп'ї, що розляглося на Дніпрових кручах неподалік Києва, відбувалися зйомки кінофільму. У перерві між зйомками Іван Миколайчук взявся за косу і почав косити траву. Вочевидь, далось взнаки його походження: він був добрим сином працелюбних батьків-селян. Цей, здавалося б, незначний факт і був використаний Ліною Костенко. Спостерігаємо її очима за Іваном Миколайчуком, який косить траву. З розгортанням поезії ця звичайна подія все більше набуває символічного смислу. Потреба розгадати його привертає читача до твору, змушує чутливіше сприймати кожную деталь.

*Його в обличчя знали вже мільйони.
Чекали зйомки зали, навільйони, —
чекало все!*

Іван косив траву. [2, 37].

В статті «Геній в умовах заблокованої культури» Ліна Костенко показала

драматичне становище українських митців, що працювали в культурі бездержавного народу. А це означало, що вони штучно ізолювались від європейського та світового культурного процесу. Їх мало пропагували, а тому про них мало знали у світі. Їх популярність свідомо пригашалась. Все робилось для того, щоб вони творили мистецтво, придатне тільки «для домашнього вжитку». Іван Миколайчук — один із тих небагатьох митців, хто могутньою силою свого таланту прорвав заблокованість української культури і став митцем зі світовим ім'ям.

Так, Іван Миколайчук — переможець. І за ним як за переможцем захоплено спостерігає лірична героїня твору. Він — артист, і щоб не робив — то робив красиво, натхненно:

*О, як натхненно вмів він не грати!
Як мимоволі творить він красу!
Бур'ян глушив жоржини біля хати,
і в генах щось взялося за косу. [2, 37].*

Знаменитий кіноактор, що за покликком взявся за косу і зараз, забувши про все на світі, робить цю звичайну сільську роботу, символізує близькість українського митця до свого народу.

В тій же статті «Геній в умовах заблокованої культури» Ліна Костенко із сумом писала, що «у заблокованій культурі зникає розуміння письменницької праці як праці. Є одне — служіння народові» [3]. Цей сум поетеси можна зрозуміти. Вона потребує більшого самовираження, їй хочеться і творчого експерименту, і творчості заради творчості, і краси заради краси. Їй хочеться того, чого вдосталь мають митці уже давно сформованих, давно державницьких націй, над якими не тяжіє обов'язок «служити народу», бути його просвітителем, пояснювати йому самого себе. Проте, милуючись Іваном Миколайчуком, що косить у Халеп'ї траву, поетеса виражає художній смисл принципово іншого характеру, який в чомусь є протилежним настроєм, що висловлені у згаданій статті. У близь-

кості митця до народу поетеса вбачає неабияку красу, як, приміром, вбачав її у народницькому подвижництві відомий літературознавець Сергій Єфремов: «Що найбільше мені до серця промовляє й зворушує мене в новому українському письменстві, так це величезна його **внутрішня краса...** Збудити великий народ, не останню частку людськості, до свідомого життя, духа живого вдмунути в приспаного історією велетня, перетворити сирову етнографічну масу у свідому і своєю свідомістю дуже націю — я не знаю більшого заміру на світі, **ширшого розмаху** для праці, кращої мети серед людей» [1, 332].

Іван Миколайчук — не письменник, і просвітительством не займався. Проте він є митцем, дуже близьким до свого народу. Поетеса це загострено відчула, побачивши, як знаменитий кіноартист звично косить траву. Вона відкрила нам красу цього факту, дала відчуті прихований у ньому символічний смисл. Ніжне звертання («Іваночку!») до кіноартиста — це звертання близького за духом колеги-митця, який розуміє високу ціну всього того, що Іван Миколайчук творить як артист. Тут виявляється характерна для Ліни Костенко віра у високу місію мистецтва.

*Іваночку! Чекає кіноплівка.
Лишай косу в сусіда на тину.
Йди у кадр, екран — твоя домівка,
два виміри, і третій — в глибину.* [2, 37].

Найбільше творів присвячено Тарасу Шевченку. В поезії «Кобзарю, знаєш, нелегка епоха...» Ліна Костенко немовби сповідується перед ним і просить напутнього слова. Поетеса характеризує свою епоху в стилі поетів 60-х років — т. зв. «шестидесятників», для світобачення яких був характерний космізм, викликаний проривом людства у навколосвітні орбіти. Епоха неспокійна, сповнена різними завихреннями та

струсами. Одне слово — «двадцятий не-вгамовний вік».

*Звичайні норми починають старіти,
тривожний пошук зводиться в закон,
коли стоїть історія на старті
перед ривком в космічний стадіон.
Вона грудьми на фініші розірве
Чумацький Шлях, мов стрічку золоту.
І, невагома, у блакитній прірві
відчує враз вагому самоту.
І позивні покотяться луною
крізь далі неосяжні голубі... [2, 100].*

З теперішнього погляду подібна характеристика епохи є досить загальною, у ній відсутні соціальні та національні моменти. Проте у поезії є рядки, що стали знаменитими:

*Бо нам'ятайте,
що на цій планеті,
відколи сотворив її пан Бог,
ще не було епохи для поетів,
але були поети для епох.*

Йдеться про призначення поета. Він завжди загострено відчуває негаразди свого часу. Бути «поетом для епохи» — призначення важке, але й почесне, бо повинен же хтось цю епоху осмислювати, виявляючи в ній Зло та стверджуючи Правду і Красу.

Ми торкнулися далеко не всіх граней теми творчості у Ліни Костенко. Але навіть і те, що нам вдалось розглянути, засвідчує виняткову ширину і глибину розробки цієї теми у творчості поетеси.

Цитована література:

1. Єфремов С. Історія українського письменства. В 2-х т. — Мюнхен, 1982, — Т. 2. — 495 с.
2. Костенко Ліна. Вибране. — К., 1989. — 551 с.
3. Костенко Ліна. Геній в умовах заблокованої культури // Літературна Україна. — 1991. — 26 вересня.
4. Микельанджело. Поетизм. Письма. Суждення сучасників. — М., 1963. — 451 с.

Анатолій ЖАБОРЮК

ПРИНЦИПИ Й ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ ХАРАКТЕРУ В ЛІТЕРАТУРІ Й МАЛЯРСТВІ

Проблема порівняльного зіставлення окремих видів мистецтва і, зокрема, художньої літератури з суміжними з нею мистецтвами протягом останніх десятиліть набула особливої актуальності. Про це свідчить хоч би той факт, що вона стала предметом спеціального обговорення на міжнародних наукових форумах, найбільш представницьким з яких був 5-й Міжнародний конгрес славістів, що відбувся 1963 р. в столиці Болгарії Софії. В матеріалах конгресу порушено ряд важливих питань взаємозв'язку слов'янських літератур з малярством, музикою, театральним та іншими мистецтвами, накреслено перспективні напрямки подальшого вивчення даної проблеми.¹ У цьому плані слід відзначити також і появу ряду змістовних монографій, в яких проблема синтетичного дослідження окремих мистецтв розглядається як в теоретико-мистецькому, так і в історико-мистецькому аспектах.²

Посилена увага вчених до порів-

няльного вивчення суміжних між собою мистецтв пояснюється кількома факторами. По-перше, глибоким усвідомленням того, що лише йдучи цим шляхом можна з належною глибиною розкрити специфіку кожного з мистецтв, виявити їх потенціальні можливості у відображенні реальної дійсності. По-друге, сьогодні, як ніколи раніше, розширилася практика перекладу творів одного виду мистецтва на мову іншого, суміжного з ним мистецтва (інсценізація та екранізація літературних творів, ілюстрування їх художниками-графіками, створення на основі літературних текстів творів програмної музики тощо), а це вимагає глибокого знання специфіки обох мистецтв, які вступають між собою у взаємодію. Нарешті, по-третє, не перестає приваблювати мистецтвознавців не така уже й утопічна ідея створення синтетичної історії мистецтва, в якій окремі мистецтва розглядалися б не ізольовано одне від одного, а в їх органічних взаємозв'язках і взаємовпливах.

Література й малярство — різні мис-

¹ Матеріали за 5-й Міжнародний конгрес славістів. — т. 2. — Софія, 1963. — 127 с.

² Альфонсов А. Слова и краски. — М.-Л., 1966. — 243 с.; Галанов Б. Искусство портрета. — М., 1967. — 207 с.; Галанов Б. Живопись словом. —

М., 1972. — 343 с.; Дмитриева Н. Изображение и слово. — М., 1962. — 314 с.; Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка. — Л., 1983. — 233 с.; Поэзия и музыка. Сборник статей и исследований. — М., 1965. — 300 с.

тецтва, в принципі відмінні одне від одного. Вони володіють як своїм особливим «будівельним матеріалом», який уже сам по собі визначає специфіку кожного з них, так і своєю, тільки їм притаманною, сферою художнього освоєння дійсності, в якій вони повністю панують і де в них немає жодного достойного конкурента. Для літератури такою сферою є сфера людського мислення і мовлення, а для малярства — кольорове багатство світу.

Разом з тим, між літературою й малярством є й чимало спільного, що й дає підстави вважати ці мистецтва суміжними. Так, давно уже помічено, що малярське мистецтво, образно висловлюючись, уміє «говорити», а література — «малювати» словом. Обидва ці мистецтва носять зображальний характер, обидва творять образи реального світу, відтворюючи життя у формах самого життя, тобто користуючись «мовою самої природи». І малярство, і література, говорячи словами Лессінга, «видимість перетворюють в дійсність, і те й інше обманює нас, і обман обох приносить нам насолоду» [5, 379].

Якщо шукати точки дотику між літературою й малярством, то їх легше всього віднайти в сфері зображення ними матеріального предметного світу. Саме тому дослідники даної проблеми найчастіше зосереджують свою увагу на порівняльному зіставленні літературного й малярського пейзажу, прагнучи саме на цьому матеріалі розкрити неповторну своєрідність словесного (літературного) і «пластичного» (малярського) образів. А тим часом не менший, якщо не більший, інтерес являють і ті точки дотику між літературою й малярством, які лежать у сфері вираження і стосуються принципів і засобів творення обома мистецтвами людських образів-характерів. У цьому плані найбільш перспективним є зіставлення літературного й малярського портретів, оскільки саме в портретному жанрі виражальні можливості малярського мистецтва проявляються найбільш повно й переконливо.

Для літератури, справедливо названої «людинознавством», проблема створення людського характеру є визначальною, основною. Вирішуючи цю проблему, література використовує притаманний їй багатющий арсенал художніх засобів і передусім тих, які зв'язані з невичерпними виражальними можливостями художнього слова.

Користуючись словом — універсальним засобом відображення й пізнання реальної дійсності, література володіє можливістю прямо, безпосередньо передавати людське мислення і людське мовлення, що дозволяє їй глибше за всі інші мистецтва проникати у внутрішній світ людини, виражати її думки, почуття, настрої, переживання, її темперамент і в кінчному результаті — її характер. Для здійснення цієї мети у літературі є такі випробувані художні засоби, як зображення дій, вчинків, поведінки героїв твору в різних ситуаціях, діалог, внутрішній монолог, невласне пряма мова тощо, сфера дії яких у мистецтві слова є, по суті, необмеженою.

Однак обмежитись лише зображенням внутрішнього світу персонажа — світу його думок, почуттів і переживань — письменник не може. Читач повинен «бачити» героїв твору, так би мовити, відчувати їх «фізично», вловлювати, як говорив Горький, блиск радості і вологий туман скорботи в їх очах, без чого про переконливість людських образів у літературному творі не може бути й мови. У зв'язку з цим неабиякої актуальності для літератури набуває проблема змалювання зовнішнього вигляду персонажів, створення їх словесних портретів. А це вже та сфера, панівні позиції в якій належать не літературі, а образотворчим мистецтвам і, зокрема, малярству.

Намагаючись розв'язати «проблему портрета», література тривалий час йшла у фарватері малярства. Письменники немов би змагалися з малярами у зображенні зовнішнього вигляду персонажів, намагаючись описати його якомога детальніше в одному якомусь міс-

ці тексту. Прикладів такого підходу до словесного малювання можна навести безліч, ним грішили й такі визначні майстри слова першої половини й середини ХІХ ст., як Діккенс, Теккерей, Бальзак, Тургенев, Нечуй-Левицький та ін. Так, наприклад, Тургенев розпочинає свій роман «Напередодні» детальним описом головних героїв, який займає півтори сторінки, відзначаючи не лише їх вік, зріст, форму облич, колір волосся, а й форму носа, підборіддя, лоба, вусів, губ, характер посмішки тощо. Сприйняти все це при читанні роману, а тим більше запам'ятати практично неможливо. А якщо врахувати й те, що наведені письменником портретні деталі більше ніде не повторюються, то й не дивно, що чим далі ми відходимо від першої сторінки роману, тим все менше уявляємо собі зовнішній вигляд героїв твору, аж поки й зовсім його не забуваємо.

Письменники давно уже відійшли від такого принципу зображення зовнішності літературних персонажів, коли їхні деталізовані портретні характеристики подаються в одному якомусь місці тексту і в подальшому на сторінках твору не зустрічаються. Відмовилися тому, що зрозуміли невідповідність такого принципу специфіці словесного малювання.

Література — часове і динамічне мистецтво, образи якого розгортаються не в просторі, а в часі. Створена засобами слова картина не може бути сприйнята читачем одночасно у всій її цілкупності. Читач змушений сприймати її послідовно деталь за деталлю. І якщо таких деталей багато і опис «розрісся», то він, фактично, перетворюється на своєрідний психологічний бар'єр для читача, який не так і легко перебороти. Власне, це стосується не тільки портретних характеристик персонажів, а й літературних описів загалом: пейзажів, інтер'єрів, речей предметного світу тощо.

Однак справа не лише в цьому. При такому підході до змалювання зов-

нішнього вигляду персонажів твору література втрачає можливість використовувати портрет як важливий засіб розкриття їх внутрішнього світу, їх психологічної характеристики, що не може не позначитися негативно на художній переконливості людських образів. Адже зайве говорити про те, яку важливу роль в змалюванні героїв твору, зокрема в розкритті психологічного стану їх душі відіграють такі психологічні портретні деталі, як вираз очей, характерний жест, міміка обличчя, тобто все те, що прийнято називати видимою мовою почуттів.

Саме тому в літературі пізньої доби, зокрема в творчості письменників останніх десятиліть ХІХ і початку ХХ століття, відбуваються настійні пошуки нового підходу до зображення зовнішнього вигляду персонажів, який би відповідав специфіці літератури як мистецтва слова. Суть його полягає у відмові від детального опису портрета героя в одому якомусь місці твору і перенесенні акценту на окремі, найбільш характерні портретні штрихи-деталі. Розкидані по всьому тексту, перемежовані з авторською розповіддю, діалогами тощо, психологічно навантажені, вони легко запам'ятовуються читачем і в своїй сукупності не лише створюють досить виразне уявлення про зовнішність героїв твору, а й виступають важливим засобом творення характерів.

Слід віддати належне Л. Толстому, який не лише одним з перших почав запроваджувати в своїх творах нові принципи й засоби зображення зовнішнього вигляду персонажів, а й створив неперевершені зразки портретних характеристик. Цікаво, що власне портрети, такі, які ми звикли зустрічати, скажімо, у творах Тургенева чи Нечуя-Левицького, в романах Толстого фактично відсутні. Однак, незважаючи на це, ми уявляємо собі зовнішність його героїв, так би мовити, до найменших дрібниць. Суть у тому, що досягається ця зрима пластичність образів у Толстого, як справедливо відзначає Н. Дмитрієва,

саме такими засобами, які є специфічними для літератури» [2, 38]. Основне тут — глибоке і до неймовірності правдиве проникнення у внутрішній світ героїв. Без забезпечення цієї умови про ідейно-художню досконалість літературного твору і мови бути не може. Однак справа не тільки в цьому. Важливо й те, що Толстой час від часу подає нам окремі характерні деталі зовнішнього вигляду своїх героїв. Завдяки тому, що ці деталі неодноразово повторюються, вони легко запам'ятовуються читачем, викликаючи ефект виняткової «фізичної ясності» створених письменником образів. Правда, ця «фізична ясність» у кожного читача буде своєю, неповторною, оскільки кожен читач уявить собі героїв твору по-своєму, «домальовуючи» їх портрети у відповідності з власними, теж неповторними, враженнями, спостереженнями і переживаннями, що є специфічною особливістю сприйняття будь-якого словесного зображення.

На відміну від літератури, яка володіє можливістю прямо, безпосередньо виражати внутрішній світ людини, малярське мистецтво, вирішуючи проблему створення людського характеру, йде іншим шляхом. Цей шлях — глибоке осягнення митцем зовнішнього вигляду людини. Тільки через зовнішність, яка здатна відбивати й зберігати сліди пережитого, майстер пензля може проникати у внутрішній світ людини, осягнути її характер. Найбільш наочно і переконливо виявляється це у портретному малярстві.

Портрет — найбільш давній малярський жанр і, разом з тим, чи не найважчий. Прогрес малярського мистецтва, за твердженням Гегеля, полягав у тому, щоб «допрацюватися до портрета» [1, 255].

Оскільки малярський портрет є зображенням реально існуючої людини, то важливою його якістю є правдива передача схожості портретованого зображення з оригіналом. Однак передати зовнішню схожість — це ще далеко не все, що вимагається від портрета. Го-

ловне — виразити в портреті внутрішню суть людини, схопити й передати найсуттєвіше в її характері. Якщо цього немає, то, незважаючи на всю зовнішню схожість, портрет буде «мертвим». «Вони думають, — любив повторювати видатний французький портретист де-Латур, — що я схоплюю лише риси їхнього обличчя, а я, без їх відома, заглиблююся в глибину їхньої душі і забираю її цілком і повністю» [6, 340].

Внутрішній світ людини багатий і різноманітний. Розкрити й виразити цей складний світ у всіх його аспектах, створити багатогранний людський характер в одному творі малярське мистецтво, на відміну від літератури, не може. Портретист ніколи й не ставить перед собою такого завдання. Для нього важливо вловити і передати лише деякі риси вдачі портретованого, а то й якусь одну, зате найхарактернішу, визначальну. Хоч справедливості ради варто відзначити, що історія портретного малярства знає й такі твори, правда, поодинокі, які вражають нас не лише глибиною, а й багатогранністю відтворених у них характерів, прикладом чого може служити знаменитий портрет папи Інокентія X роботи геніального іспанського портретиста Дієго Веласкеса.

Як мистецтво статичне, образи якого існують не в часі, а в просторі, малярство не в змозі «простежити» еволюцію характеру людини, показати його в становленні й розвитку, як це доступно літературі. Портрет «увіковічує» людський образ лише в якийсь один момент життя. Однак це зовсім не означає, що малярське мистецтво не може «заглянути» в минуле людини. Відомо, що людське обличчя зберігає на собі сліди пережитого людиною, і саме вони, ці сліди, можуть багато чого розповісти про її минуле життя. Не випадково відомий теоретик мистецтва Бродер Хрiстiансен трактував портрет як драму, підкреслюючи, що передає не просто обличчя, а «зміну душевних настроїв, цілу історію душі, її життя» [7, 61].

Мистецтво, як ми знаємо, — це мислення в образах, і портрет у цьому плані не є винятком. Не вигадуючи свого героя — перед ним жива конкретна людина, портретист все ж не копіює її, а творить образ. По-перше, він повинен знайти і обдумати ідею портрета, тобто, відповісти самому собі на запитання, що він хоче виразити своїм твором, яку саме рису підкреслити в характері моделі. По-друге, йому необхідно вловити «той момент, коли суб'єкт (портретований — А. Ж.) найбільш схожий сам на себе», адже в «умінні відшукати й схопити цей момент і полягає талант портретиста» [3, 75]. А далі постають не менш відповідальні завдання: знайти і обдумати композицію портрета, вирішити питання про розмір зображення, яким повинне бути тло, вводити чи не вводити в портрет аксесуари й антураж, підібрати портретованому вбрання тощо. Все це вимагає від портретиста і часу, і певних творчих зусиль, про що свідчать як самі митці, так і історики портретного мистецтва [4, 51—92].

Важливо підкреслити й те, що під образом в малярському портреті слід розуміти не тільки персонаж, на ньому зображений, а зміст і емоціональний стан всього твору в цілому, всю сукупність його компонентів, включаючи й майстерність колористичного та технічного вирішення.

Малярське мистецтво володіє своїми специфічними засобами розкриття внутрішнього світу людини, проникнення в таємниці її характеру. Це, передусім, поза і жест портретованого, зокрема характерний поворот корпусу і голови, виразний жест рук, вираз обличчя і, особливо, очей, які справедливо вважаються дзеркалом душі людини. Наскільки важливі всі ці, як і деякі інші засоби так званої видимої мови почуттів, переконливо свідчать історії створення шедеврів портретного жанру такими видатними митцями, як Веласкес, Гойя, Давід, Енгр, Репін, В. Серов, О. Мурашко та ін.

Зробимо висновки. І література, і малярське мистецтво володіють великими можливостями творення людських характерів, однак вирішують вони цю складну проблему по-різному, у відповідності з своєю специфікою. Основними засобами творення характерів у літературі є засоби виражальні, які базуються на можливостях словесного мистецтва прямо, безпосередньо виражати людські думки, почуття й переживання, розповідати про дії, вчинки, поведінку персонажів. Що стосується зовнішнього вигляду людини, то його зображення відіграє хоч і важливу, але все ж лише допоміжну роль. При чому тут спостерігається важлива закономірність: зовнішній вигляд персонажа буде тим більш реально, «фізично» відчутним, чим глибше буде розкрито його внутрішній світ, чим рельєфніше вималюється його характер, його поведінка в найрізноманітніших сюжетних ситуаціях.

Основними засобами творення характеру в малярському мистецтві є засоби зображальні, які базуються на здатності малярства проникати у внутрішній світ людини шляхом глибокого осягнення її зовнішнього вигляду. Визначальну роль при цьому відіграють засоби, які одержали образну назву видимої мови почуттів: характерні жест, поза, вираз обличчя, зокрема очей тощо.

Цитована література:

1. Гегель. Естетика. — т. 3. — М., 1971. — 621 с.
2. Дмитриева Н. Изображение и слово. — М., 1962. — 314 с.
3. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. — т. 9. — СПб, 1895. — 472 с.
4. Зингер Л. С. Очерки теории и истории портрета. — М., 1986. — 323 с.
5. Лессинг Г. Э. Избранные произведения. — М., 1958. — 574 с.
6. Мастера искусства об искусстве. — т. 3. — М., 1967. — 503 с.
7. Христиансен Б. Философия искусства. — СПб, 1911. — 291 с.

Оксана ШУПТА-ВЯЗОВСЬКА

ПРОБЛЕМИ ПСИХОЛОГІЇ ТВОРЧОСТІ Й ТВОРЧОЇ ОСОБИ В ПРОЗІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО («Intermezzo», «Тіні забутих предків»)

Психологія художньої творчості є тією сферою літературознавства, яка має, зазвичай, не широке, але постійне коло прихильників. Українська теоретична думка від своїх початків знає глибоких і оригінальних дослідників у цій царині. Принципове значення має і той факт, що дана проблема знаходить своє трактування і у власне художній спадщині митців. Відомо, що розвиток українського мистецтва та його теоретичної думки позначений специфічними умовами суспільно-культурного життя нації, тому зараз немає особливої потреби докладно зупинитися на поясненні того, що проблеми творчості в своєму прямому формулюванні в художній практиці XIX століття не були центральними. Хоча відразу напрошується заперечення: адже очевидним є те, що образ митця, кобзаря — один з основоположних й провідних в художній свідомості українства. Насправді ж суперечності між цими твердженнями не бачимо, натомість маємо говорити про певну необхідну трансформацію та модифікацію проблем творчості. Оскільки останнє не є предметом розмови, відзначимо лише, на нашу думку, головне

— в художній творчості українських письменників XIX століття творче і духовне у певному розумінні ототожнюється, накладається одне на одне, одне має на увазі інше, — хрестоматійні Микола Джеря та Чіпка являють не тільки протестантів соціальних, але й шукачів духовних, це особливі творці життя, поети своєї долі, які намагаються узгодити дійсність із своїм суб'єктивним баченням її.

Проблема внутрішнього самоосмислення мистецтва слова виходить назовні і дістає систему формулювань в кінці XIX — на початку XX століття. Особливо ця тенденція посилюється із виступом на літературній арені письменників модерної орієнтації. Аналітичний підхід до постаті митця та його діяльності ми знаходимо у І. Франка, О. Кобилянської, В. Винниченка, Лесі Українки, у молодомузівців. Цей перелік можна було б продовжувати, та справа, звичайно, не в кількості імен, а в тому, що українська література початку століття зазначену тему зробила предметом свого пильного дослідження. В нашій статті ми зупинимось на окремих проблемах психології творчості, що знайшли своє художнє вирішення в

прозі Михайла Михайловича Коцюбинського.

Постать М. Коцюбинського — якрава й багатовимірна. Його письменницька діяльність пов'язана в культурній рефлексії з тими істотними моментами, які визначили провідні напрямки розвитку української прози в ХХ столітті. Зокрема, своєрідною аксіомою стала думка про те, що значне місце в його доробку займають проблеми психології творчості. Невипадково сам письменник дав високу оцінку трактату І. Франка «Із секретів поетичної творчості» [8, т. 4, 127]. Увагу Коцюбинського-новеліста до даної проблематики відзначали дослідники 20—30-х років, уже в наш час на це вказував І. Іваньо [16, 271], предметний аналіз окремих моментів знаходимо в працях Г. В'язовського [4, 247, 300; 2, 45, 49]. Але все ж ця думка ще потребує детальнішої аргументації.

При уважному прочитанні ми будемо змушені погодитись, що у письменника не так уже й багато творів, в яких йдеться про митців та мистецтво (саме звернення до цієї сфери дійсності виявляє інтерес до проблем психології творчості та їхнього художнього розв'язання на рівні свідомого концептуального мислення письменника) — «Цвіт яблуни», «З глибини», «Intermezzo», із з'ясуванням певної особливості сюди можна зарахувати новели-нариси «Як ми їздили до Криниці», «Хвала життю», «На острові». Але, вчитуючись у Коцюбинського, ми спостерігаємо цікаву тенденцію — ряд творів і героїв, що здавалось би пов'язані з іншою сферою життя, формулюють іншу проблематику, своїм надзавданням мають саме аналіз психології людини-митця, людини-творця. У певному розумінні можемо сказати, що образ митця і проблеми творчості у Коцюбинського інспіровані феноменом особливого автора: присутність автора-митця, а не просвітника, вчителя, будителя, позначає дискурс цього письменника. Невипадково відоме: «Поезія жити не може на смітнику, а

без неї життя — злочин», — проголошує Антін зі «Сну»; неповторне мистецьке бачення дійсності, специфічна потреба «поезії» відзначає також Невідомого з однойменного етюда, Кирила з оповідання «В дорозі», Івана з «Тіней забутих предків»; оригінальний артистичний тип являє собою Віктор з оповідання «Дебют». Ми можемо говорити про те, що Коцюбинського цікавили ті глибинні закономірності психічного життя людини, що вирізняють її як митця, те, що робить таку людину несхожою на інших.

Як бачимо, проблематика, пов'язана із питанням своєрідності природи митця та мистецтва, може бути представлена схематично у вигляді системи концентричних кіл. В центрі цієї системи знаходяться твори, що прямо, безпосередньо передбачають з'ясування зазначених питань; друге коло складають твори, герої яких є інтелігентами, що включені в певний суспільно-культурний процес, і творча природа їхньої особистості так чи інакше інтерпретує цей контекст, художник виривається назовні, інколи попри бажання й свідомість героя; і, нарешті, третє коло — повість «Тіні забутих предків», — де психологія творчості (творчої особи) стає площиною вираження екзистенції людини. Отже, можна твердити, що Коцюбинський продовжує традицію, інтерпретуючи творче і духовне як начала споріднені, власне, неподільні в своїй основі.

Зі сказаного уже зрозуміло, що в творчості Коцюбинського ми спостерігаємо художнє вирішення як часткових, так і загальних закономірностей психології творчості, що втілюється і на рівні поезики (в стилістичному й стильовому тоні твору), і на рівні проблематики.

Зупинимось у зв'язку зі сказаним на новелі «Intermezzo». Це — один з найпопулярніших і досліджуваних творів, стереотип сприйняття якого потребує поглиблення, і поглиблення це безпосередньо торкається тієї площини, яка цікавить нас. Тип героя, колізію новели

тісно пов'язують з конкретним історичним моментом, і логічно робиться наголос на суспільній заангажованості (в тій чи іншій формі) митця. Але цей, відзначимо, справедливий, погляд є однобічним, він виражає поверхове, ситуаційне бачення, його абсолютизація може привести до спотворення змісту. Для розуміння недостатності такого погляду варто зіставити «Intermezzo» (1908) з ліричним циклом «З глибини» (1903–1904). Виявляється, утома і самотність, надзвичайна вразливість, особлива діалогічна настроєність, безперервний пошук гармонії та співвіднесення себе зі світом — це не стільки реакція ліричного героя новели на кризову ситуацію в суспільстві, скільки вияв внутрішньої екзистенції митця. Суперечливість поглядів, конфліктів свідомості, роздвоєність, словом, певна антиномічність характеризує психічне життя творчої натури (не можна не згадати тут «Цвіт яблуні»), яка постійно долає, «забуває» себе в творчості, що постає процесом узгодження Я і світу, гармонізації ества людини.

Принципового значення набуває розуміння Коцюбинським самої творчості. Записні книжки, листування письменника проливають світло на його творчу лабораторію, складають картину «мук творчості». Тому може здатися навіть парадоксальним те, що в жодному творі його герой-митець не «творить», не займається безпосередньо написанням роману, пейзажу, симфонії, не мучиться добором слова чи тону. Неординарність підходу Коцюбинського виявилась в тому, що проблеми душі і психічного життя художника він вивів з кола зовнішньої приналежності людини, він побачив їх не як проблеми «професійні», але як проблеми екзистенційні. Герой «Цвіту яблуні» мучиться не тим, як написати роман, а тим, що він пишеться, здається, поза його волею, — він мучиться життям письменника. І в цьому контексті постає у Коцюбинського проблема безперервності творчої діяльності [2, 76-143]. Ось чому його героїв ми

бачимо не в момент безпосереднього написання твору, не в момент творчості, а в творчому процесі — в плині життя, його відчутті та осмисленні.

Рознервований до втрати психічної рівноваги герой «Intermezzo» шукає самотності і відпочинку, він прагне спокою, щоб зібратись з думками, щоб відновити цілісність себе в собі і в оточуючій дійсності. Йому це вдається, але, скажемо, не через удосконалення, а через своєрідне заперечення: на початку і в кінці твору ми бачимо ніби різних людей. І справа тут не стільки в багатоплановості людської особи (до речі герой в даному випадку не «грає»), скільки в тому, що процес самооновлення відбувається не як усвідомлення, припустимо, помилок, не як намагання перебороти себе, але як творення на основі констатації свого статус-кво себе нового (тільки на певному етапі ліричний герой починає бачити те, чого не бачив раніше). Як оновлюється природа в своєму безкінечному русі, так оновлюється і погляд митця, коли він пише новий твір — нову сторінку життя.

В площині нашої теми видається важливим ще один момент. В тексті Коцюбинського ліричний герой жодного разу не говорить про те, що він, скажімо, письменник, тим більше не йдеться про написання якогось твору, але сумніву в тому, що перед нами митець, не виникає. Ефект цей зумовлений рядом причин. Вагоме значення відіграє отождошення ліричного героя з автором, що є цілком закономірним і зрозумілим, але за своєю суттю подібне отождошення фальсифікує художню природу твору (в цьому плані цікаво порівняти враження від перебування в Кононівці в листах Коцюбинського з образом Кононівських полів в «Intermezzo» [8, т. 6, 62]. Справа полягає в іншому, а саме — в специфічності мислення героя, особливостях його світовідчуття. Наведемо тільки один приклад. Герой їде з міста на село відпочивати, нерви його напружені. Щоб не загинути в хаосі ду-

мок і почуттів, він організовує їх в певну систему, його уява породжує і розігрує колізію в колі образів-персонажів (людина, залізна рука міста, юрба); ця колізія наділена рядом мотивів (втеча, смерть, сон), — іншими словами — не на папері, уявно ліричний герой пише твір. У потоці свідомості героя через його внутрішній монолог перед нами постає фрагмент безперервного творчого процесу. Відзначене дає нам досить підстав для того, щоб стверджувати, що, безперечно, ліричний герой «Intermezzo» є митцем, а проблематика твору стосується передовсім питань специфічності його безперервної творчої діяльності і в цьому контексті — його стосунків з дійсністю.

Таким чином, безперервність творчого процесу, асоціативність мислення, специфічність образності мислення, складний неоднозначний процес самоусвідомлення, в якому суперечності не згладжуються, а стають ціннісними, необхідними моментами — ось ті характерні проблеми психології творчості, що хвилювали Михайла Коцюбинського, художнє вирішення яких дало нам перлини його новелістики.

Повість «Тіні забутих предків» займає в творчості Коцюбинського особливе місце, що визначається, зокрема, глибиною підтексту, який народжується у сфері взаємодії зображення та вираження. Малюючи життя гуцулів в його етнографічно-побутовій конкретиці, уже тяжко хворий письменник чи не найповніше висловив душу людини-митця, творчої особистості. Тематика твору досить міцно «прив'язана» до того, що зображене в ньому. Але те, що хотів висловити письменник і що висловилося, як правило, істотно ширше зображуваного. Розходження між планом зображення і планом вираження може бути більшим чи меншим, і виконує воно чимало функцій, зокрема, як уже відзначалось, це один із моментів формування підтексту, без врахування якого не можна створити цілісного уявлення про тематичний комплекс твору.

Ми приречені ковзатись по поверхні, поки не з'ясуємо елементарну річ: про що ж той чи інший твір. Виявляється, що відповісти на це питання буває не так вже і просто. Сказане прямо стосується «Тіней забутих предків», які свого часу викликали неоднозначну реакцію; не мали особливого успіху і спроби радянського коцюбинськознавства уніфікувати цей твір. Розробленим напрямком аналізу повісті є її зіставлення з етнографічними й фольклорними джерелами, що не дозволяє вповні з'ясувати сутність художнього феномена. Безперечно, в повісті наявна і етнографічно-побутова тема, і тема кохання, і тема природи (людини і природи), але жодна з них не є інтегруючою стосовно задуму, — вони є лише ґрунтом для прочитання радикальної теми — теми самотності людської душі, її безумовної драми.¹ Своєрідністю трактування теми самотності Коцюбинським виступає її приналежність творчим натурам. Але ж, на перший погляд, в «Тінях забутих предків» немає героя митця, який за Коцюбинським міг би найбільш повно і адекватно її висловити. Та пам'ятаємо, що письменникові притаманне не «професійне», а широке розуміння мистецького первня в людині, її творчої діяльності. «Іван володіє здатністю наповнювати незвичайною художньою силою і виразністю одухотворення природи, — зауважує Рита Піддубна. — Ця творча енергія відкриває йому чудесну зустріч з «білою людиною» там, де інші не бачать нічого, окрім туману...» [9, 71]. Герой послідовно вирізняється автором з-поміж інших «звичайних» людей саме як художник: багатством уяви, загостреністю почуттів, нестандартним образним баченням світу, але головне

¹ В коцюбинськознавстві уже намітились спроби виокремлення в творчості письменника елементів екзистенціалізму. Питання це складне і потребує спеціальної розмови. На нашу думку, хоча загальна емоційно-чуттєва тональність його творчості не відповідає тону екзистенціалізму, все ж незаперечним є і те, що окремі мотиви, асоційовані у цей напрямок, досить активно виступають в його творчості.

полягає в тому, що він, на відміну від інших, живе в двох світах — тільки для нього оживає каміння і шезник дарує мелодію, з ним танцює Чугайстир, сама смерть перед тим, як остаточно забрати з цього світу, дарує йому щасливе видіння переходу.

Проблема роздвоєності митця аналізована і спеціалістами і самими митцями. Не обійшов її і Коцюбинський. Але його трактування цієї проблеми має свою особливість: він схильний вбачати в цьому феномені не стільки роздвоєність як таку, скільки інтеграцію різних сутностей в одній особі. Справа в тім, що його герої — це люди не з хворою чи істотно травмованою психікою, їхня свідомість цілісна, вона спроможна контролювати прояви цих сутностей і вписувати їх в цілісну картину реальності. Але одночасно їхня свідомість істотно конфліктна, ці сутності сперечаються і накладають людині кожна свій шлях. Отож, людина не стільки роздвоєна, скільки перебуває у стані перманентного вибору, який так чи інакше, але здійснюється.

Подібна специфічна роздвоєність Івана надзвичайно цікаво закріплена на рівні сюжетно-композиційної структури повісті. Можемо погодитись з дослідниками, які відзначають, що в творі «зовнішніх подій мало. Фабула нескладна...» [7, 404]. Але варто придивитись до сюжетної значимості цих подій, щоб побачити їхню неоднозначність, побачити, що, дійсно, «нескладна фабула» розгортається двома потоками, один життєвий шлях героя об'єднує два його життя.

Якщо погодитись з тим, що Коцюбинський зосереджений виключно на розповіді життєвої історії звичайної людини — гуцула Івана Палійчука, то її розгортання в сюжетному плані зіперте на такі моменти: дитинство героя становить експозицію, зустріч двох ворогуючих родів та Івана з Марічкою — зав'язку, смерть Марічки становить кульмінацію, далі йде спад подій — життя Івана без Марічки, і, нарешті,

настає розв'язка — Палагна змовляється з Юрою, і Іван гине. Такий погляд на організацію сюжету має свою аргументацію (розгортання якої не є завданням даних спостережень), але викликає цілий ряд питань. По-перше, зав'язка досить однозначно вказує на побутовий рівень конфлікту, кульмінація виводить його на рівень любовної драми (драми кохання), про що свідчать і подальші події. По-друге, впадає в очі, що намічена схема дещо спрощує драматургію тієї частини, в якій йдеться про життя Івана без Марічки. В цій частині достатньо органічно визначається своя експозиція — життя Івана з Палагною, зав'язка — зустріч Палагни з Юрою, кульмінація — бійка, упевненість в змові Палагни з Юрою, розв'язка — смерть Івана. Отже, ми ніби маємо всі підстави дивитись на «Тіні забутих предків» як на побутову (із врахуванням специфіки подачі побуту — ще й етнографічну) повість про кохання; беручи до уваги інші акценти, будемо мати психологічно-побутову повість, чи, в сучасній інтерпретації, міфопоетичну повість.

Крім сказаного, хід попередніх міркувань має привести нас і до думки щодо стрункості й цілісності композиції твору. «Тіні...» є своєрідною поетичною мозаїкою, — свого часу відзначав М. Грицюта, — прекрасною картиною Гуцульщини...» [5, 44]. Враження фрагментарності зумовлене рядом моментів, підсилюється воно і уявленням про Коцюбинського — майстра новели, і урахуванням того, що «Fata morgana» в своїй побудові має новелістичний принцип. На нашу думку, щоб вирішити ці сумніви, слід згадати радикальну тему повісті і з'ясувати основний конфлікт. Дослідники цілком справедливо наголошують на тому, що життя духовне і матеріальне конфліктують між собою, але не зовсім коректно вбачати в цьому конфлікті виключно протистояння Івана та середовища. Безперечно, на побутовому рівні воно намічено, але ж не випадково Коцюбинсь-

кий послідовно підкреслює своєрідну

Івана та Палагни — Юри, та й навряд чи варто говорити про бездуховність середовища, в якому живе Іван. Розповідь спузара Миколи про сотворення світу, плекання Іваном та Палагною маржинки, пристрасть між Палагною та Юрою, різдвяний та поховальний обряди тощо — це теж своєрідні форми існування духу,¹ але форми застигли, стереотипні, що передбачають своє відтворення, як правило, на рівні повторення, а не особистісної трансформації, яка життя духу піднімає на вищий щабель і яка завжди є творчістю (Ось чому кохання Івана та Марічки стало легендою, а любов Паланги та Юри — річ звичайна: «Хіба вона перша!» [8, т. 3, 354]. Дух прокинувся в Іванові і зіткнувся з матерією. Центральний конфлікт повісті є філософськи-психологічним, тому драма кохання розгортається Коцюбинським як драма духу, який не може знайти адекватної матеріалізації.

Сказане змушує нас по-іншому подивитись на сюжет. Життя Івана до смерті Марічки є експозицією, дух ще не зіткнувся з матерією, творча уява Івана живе природою і Марічкою, а звичайне життя тече в звичайних побутових берегах. Зав'язку спричинює смерть Марічки, смерть з точки зору побутового твору безпричинна. Дивно, що Коцюбинський — майстер глибокої психологічної мотивації, здавалось би, не знаходить іншої причини загибелі героїні, крім несподіваної повені; «справжня» причина повинна бути, і вона є, але прочитується вона не в плані побутовому, а в плані екзистенційному, не на рівні людських стосунків, а на рівні духовного прагнення людини жити в гармонії почуття і дії, знайти рідну

душу, бути щасливою. Цього не стається, і виникає зав'язка, починає з'ясуватися конфлікт, структура якого досить складна. На перший погляд Іван постає проти людей: «Іван не вірив. ...навіть голод не міг прогнати його в село. ...потому щез» [8, т. 3, 343]. Але по суті він постає проти життя: «Зразу його тягло скочити з скелі у крутіж»... [8, т. 3, 343], це бунт проти себе, в самому собі, він приводить героя до екзистенційного вибору між життям і смертю. Іван лишається жити, але не випадково художницький первень, що досі так однозначно вирізняв його, ніби зникає. «Після загибелі Марічки, — зауважує Рита Піддубна, — музично-лірична інтонація, яка досі створювала динамічну основу розповідної структури, зникає з епізодів життя Івана й Паланги, пробиваючись лише окремими звуками — тугою Івана, незрозумілою для оточення» [9, 71]. Подальше розгортання подій являє нам драму самотності людини, що модифікується Коцюбинським в драму нереалізованого, невисловленого митця. Змушений жити життям звичайної людини, Іван поступово гине в застиглому світі без творчої дії. Кульмінація настає тоді, коли він остаточно усвідомлює, що «сили ворожі сильніші за нього, що він вже поліг в боротьбі» [8, т. 3, 456]. Стереотипне життя вже прожите і вивершене ним, але ж йому, художнику, цього мало, творчість зупинити і вивершити неможливо. Притлумлений, загнаний в нетрі душі художницький поклик перемагає, тому з таким спокоєм і впевненістю він повертається у світ творчої уяви, дозволяє Марічці знову увійти в своє життя. «І цей шлях з життя у смерть, — пише Наталка Білоцерківець, — здається йому єдино можливим, простим і радісним» [1, 78]. Наступає єдино можлива розв'язка — смерть Івана. Глибокого сенсу набуває остання, фінальна сцена повісті — прощання з небіжчиком: абсурдність забави знімається торжеством руху, нуртують в людях сліпі вітальні сили, а дух спочиває, здобувши ще одну перемогу.

¹ Наталка Білоцерківець слушно відзначає: «стайня і кошара природньо стають останнім острівцем духовності, що архаїчною душею гуцула розумілася як лагідність серця і священність праці, як піклування про будь-кого; останнім (як при народженні Христа — першим) прихистком християнства» [1, 79].

Отже, повість «Тіні забутих предків» є глибоким художнім проникненням в психологію творчої особи, а центральною її колізією є іманентна драма творчості, що покликана втілити нездійсненне.

Цитована література:

1. Білоцерківець Наталка. Тіні забутих предків. (Любов і смерть у Михайла Коцюбинського). // Сучасність. — 1994. — № 1. — С. 76-83.
2. В'язовський Г. А. Специфіка творчого труда письменника. — Одеса, 1964. — 91 с.
3. В'язовський Григорій. Від життя до художнього твору. — К., 1979. — 238 с.
4. В'язовський Г. А. Творче мислення письменника. — К., 1982. — 335 с.
5. Грицюта М. С. М. Коцюбинський і народна творчість. — К., 1958. — 128 с.
6. Иваньо И. Очерк развития эстетической мысли Украины. — М., 1981. — 423 с.
7. Колесник П. Й. Коцюбинський — художник слова. — К., 1964. — 536 с.
8. Коцюбинський М. Твори в 6-ти т., К., 1961-1962.
9. Піддубна Рита. «Тіні забутих предків» Коцюбинського: міфопоетика та ліро-епос. // Слово і час. — 1992. — № 11. — С. 68-73.

Панас ДАНИЛКО

ДО ПИТАННЯ ПРО ЗОБРАЖЕННЯ І ВИРАЖЕННЯ В ЛІРИЦІ

Процес художнього пізнання — явище досить складне. Стосується воно безпосередньо питань психології художньої творчості. Про недостатнє його вивчення свідчить зокрема те, що й нині в непоодиноких працях про суть художнього відбиття дійсності помітна неточність або непослідовність у вживанні літературознавчої термінології взагалі, стосовно термінів **зображення, вираження, відображення** — зокрема. Всі три терміни стосуються процесу художнього пізнання, результатом якого є художній образ. Одним з прикладів підміни понять і неточного вживання термінів може бути стаття Р. О. Карабанова «Єдність відображення та вираження в художньому образі» («Радянське літературознавство», 1962, № 5).

Поняття **зображення, вираження, відображення** досі, на жаль, не визначені чітко і не відмежовані у працях з теорії літератури та у відповідних довідкових виданнях. Між тим потреба в дефініції цих понять, уточненні їх як літературознавчих термінів визнана була ще в 60-х роках, на що звернув увагу У. Р. Фохт в статті «Отражение», «изображение», «выражение» как термины литературоведения» [16]. Вчений вважає не тільки недопустимою взаємозаміну цих трьох термінів, але й вживання невідпо-

відних їм слів: замість **отражение** — **осмысливание, претворение**; замість **изображение** — **воплощение** тощо.

Як же визначає вищеназвані поняття У. Р. Фохт? Під **зображенням** дійсності він розуміє «коло явищ, показаних письменником». «Встановлюючи **відображення** дійсності в літературі, ми розглядаємо втілення в ній певних суспільно-історичних тенденцій. Звертаючись до **вираження** дійсності в літературі, ми виявляємо ставлення письменника до дійсності, ту оцінку, той присуд, які даються відображеному через **зображення**» [16, 230].

В основному з таким розумінням згаданих термінів можна погодитись; однак зауважимо, що визначення **відображення** як лише ідеологічного втілення в літературі певних суспільно-історичних тенденцій несе на собі напечаток ідеології комуністичного тоталітаризму і неповно розкриває кінцевий результат процесу художнього відтворення дійсності.

Зображення і вираження своєрідні у кожному з трьох родів літератури. В даній статті зупинимось коротко на зображенні і вираженні в ліриці.

* * *

Як відомо, за часів Арістотеля не було загальної назви для літератури ху-

дожньої і дуже широко розумілось поняття музики, яка «охоплювала тонічне мистецтво, танець і навіть поезію» [7,95]. Старогрецькі аеди виголошували епічні твори під акомпанемент формінги (кіфари); від ліри походить назва лірики, бо в супроводі гри на цьому інструменті виконувались ті твори, які нині зємо ліричними [див.: 6, 95]. Хоча згодом словесний текст лірики відокремився від мелодії, але зв'язок її з музикою зберігся, бо залишилось багато рис, спільних для обох видів мистецтва. І в наші дні автори наукових праць про лірику відзначають спорідненість лірики з музикою.

Лірику як особливий вид мистецтва виділив Д. Овсянико-Куликовський, вважаючи, що «епос і драма знаходяться в одній площині, а лірика в іншій» [11, 182]. Аргументуючи свої погляди, вчений говорив про численні ліричні вірші, в яких зовсім відсутні образи, а якщо вони є, то їх роль мізерна, а вся суть у формі, зміст лише «допомагає формі, посилюючи створювану нею емоцію» [11, 183]. Звідси один крок до того ліризму, який він називає музикальним. Д. Овсянико-Куликовський при цьому надавав першорядного значення в ліричній емоції ритмові: «Вся суть справи і мета в ліриці — зводяться до гармонійного поєднання душевних елементів, до створення психічного ритму «дум і почуттів», ...того, що ми зємо ліричною емоцією» [11, 209. — Підкресл. автора].

Як впливає з цитованої праці, Овсянико-Куликовський розрізняє емоцію художню, необхідною умовою якої чи імпульсом є образ, від емоції ліричної, що виникає під впливом ритму. Він поділяв лірику на два типи: один, що діє більше образами, зоровими уявленнями (наприклад, в описах картин природи), ніж «музикою мови», він назвав «живописним»; другий тип, що перш за все впливає саме «музикою» мови, а поєднання образів чи ідей нагадує те відчуття, яке викликає музика, він назвав «музикальним» [11, 224]. Підсумовуючи

свої психолого-теоретичні студії в галузі лірики, вчений серед інших сформулював і висновок про те, що лірика має свої спеціальні цілі і свою «прикладну сторону», які впливають з її суті: «Її справа — вносити порядок у сферу емоцій, оздоровляти і облагороджувати душу, економізувати психічну силу. Вона досягає цього по-своєму, — засобами ритму, яких не мають інші гілки людської діяльності і творчості. Вона незамінима» [11, 226].

Подібну концепцію класифікації словесних мистецтв на два види запропонував і намагався обґрунтувати в 20-х роках ХХ ст. професор І. І. Гливенко [5]. Він вважав, що суть тих творів, які не дають зображень, а містять лише вираження, полягає перш за все у ритмі, а також в мелодії, музикальності. «Немає ритму — немає мистецтва, немає поезії. Але ритм є суттєвим елементом музики. І тому поезія вираження зближується з музикою, як поезія зображення — з живописом, одна повинна бути музикальна, інша — живописна» [5, 17]. Вчений вважав закономірним поділ поезії на дві великі групи: поезію зображення і поезію вираження. До поезії зображальної автор зараховує епічні і драматичні твори, а ті, які складаються лише з вираження (причому це вираження повинно підпорядковуватись ритмові) або в яких зображення є лише засобом для вираження, — до поезії виражальної, яку і складають твори ліричні [див. 5, 22—23].

Лірика вважається найбільш суб'єктивним серед трьох основних літературних родів. Однак це не слід сприймати як нездатність ліричних творів зображати об'єктивну реальну дійсність. Авторський монолог, — за визначенням відомого теоретика Л. Гінзбург, — це лише гранична лірична форма. «Лірика знає... різні способи предметної і оповідної зашифровки авторської свідомості — від масок ліричного героя до всіляких «об'єктивних» сюжетів, персонажів, речей, які зашифровують ліричну особу саме для того,

щоб вона крізь них просвічувала» [4, 7]. Тому все розмаїття, багатство сучасної лірики не можна зводити до одного-двох різновидів.

У монографії Г. М. Поспелова «Лірика» (1976) виділено й охарактеризовано такі види лірики: медитативна, медитативно-зображальна, описово-зображальна, «персонажна» і розповідна. Можуть бути й інші різновиди, але вони зустрічаються рідше [див.: 12, 63—64]. Названі різновиди лірики, як і ті, що не вписуються в їхні рамки, являють собою величезне розмаїття зображальних і виражальних можливостей поетичного слова і завжди позначені оригінальним авторським стилем. Гегель, визначаючи особливості лірики, говорив, що вона «допускає різноманітні способи зображення, причому то розповідає, то виражає лише почуття і міркування, то дотримується більш тісно зв'язуючої єдності при більш спокійному ході розвитку, то в нестримній пристрасті може безладно розкидатись у різних уявленнях і почуттях» [2, 180—181]. У правильності цих думок легко пересвідчитись при вивченні лірики найвидатніших поетів.

Оскільки ліричні твори — це (за незначними винятками) — твори віршовані, то в ліричному зображенні і вираженні відбиваються специфічні особливості мови вірша, перш за все ритму, рими і всіх тих елементів, якими наділена поезія. Як відомо, у віршованій мові на читача (слухача) впливає не тільки прямий смисл слів, але і їхнє звучання. Слово у віршованому творі набуває більшої виразності, об'ємності, змістовності, вступаючи у зв'язки з іншими словами, підкоряючись віршовому ритму, інтонації та іншим чинникам. Тут справа не лише в ритмічній організації, але й у відборі лексики, в мелодиці мови, в сукупності усіх елементів поетики. Тому не дивно, що при перекладах поезії з однієї мови на іншу, навіть якщо ці мови близькі між собою, дуже важко, практично майже неможливо відтворити всі особливості оригіналу.

У великих поетів — Пушкіна, Лермонтова, Шевченка, Франка, Лесі Українки, у найкращих поетів нашого часу однаково сильні і зображальні, і виражальні сторони поетичного слова. У чому їх секрет? Чи можна цього навчитись? Очевидно, що ні, як не можна стати геніальним композитором чи художником, не маючи природнього таланту.

У найбільшого нашого поета і художника Т. Шевченка є поезії — пейзажі, картини, які слід віднести до описово-зображальної лірики. Це перш за все хрестоматійний «Садок вишневий коло хати». До речі, як це відзначив І. Франко, тут «поет без ніякої особливої прикраси, простими, майже прозаїчними словами малює образ за образом, та, придивившись ближче, бачимо також, що ті слова передають власне найлегші асоціації ідей...» [17, 62]. Звичайні слова, але вжиті в тому найкращому поєднанні, яке створює пластично зриму ідилію літнього вечора на милій серцю поета Україні:

*Садок вишневий коло хати,
Хруці над вишнями гудуть,
Плугатарі з плугами йдуть,
Співають ідучи дівчата,
А матері вечерять ждуть.*

Тут поєднано різні асоціації: «перший рядок торкає змисл зору, другий — слуху, третій — зору і дотику, четвертий — зору і слуху, а п'ятий — знов зору і дотику; спеціально кольористичних акцентів нема зовсім, а проте цілість — український весняний вечір — встає перед нашою уявою з усіма своїми кольорами, контурами і гуками, як жива». [17, 111].

Є в «Кобзарі» ліричні твори, в яких предметне зображення зовсім відсутнє або є лише поштовхом для вираження дум і почуттів. Це такі поезії, як «Минають дні, минають ночі...», де основний зміст становлять тяжкі роздуми над власною долею і долею поневоленого народу:

*Страшно впасти у кайдани,
Умирати в неволі,*

*А ще гірше — спати, спати
І спати на волі —
І заснути навк-віки,
І сліду не кинуть
Ніякого: однаково —
Чи жив, чи загинув!* [18, 309-310].

В багатьох поезіях Шевченка зображенню хоч і відведено більше половини тексту, як, наприклад, в поезії «Сонце заходить, гори чорніють», однак суть твору, основний його зміст — у вираженні почуття самотності, болю прикутого поета-Прометея. Немало у Шевченка лірики виражальної, чи, за Поспеловим, медитативної, як, наприклад, «Я не нездужаю, нівроку», «Якби з ким сісти хліба з'їсти», «Хоча лежачого й не б'ють», «Минають літа молодії» та ін.

Гегель радив не ігнорувати наочний характер зовнішніх предметів. Конкретні ліричні твори зображають суб'єкт і в його зовнішньому вигляді і тому вбирають в себе також навколишню природу, місцевий колорит і т. п. «Є вірші, які цілком обмежуються подібного роду описами. Але... в ліриці має менше значення все точне змалювання зовнішніх предметів... — на першому плані залишається велика стислість і чітко сконцентрована виражальність» [2, 309-310]. Прикладом такого конкретного наочного вимальовування навколишньої природи, яскравості зображення можуть бути поезії збірки М. Рильського «Голосіївська осінь».

До одного з віршів поет поставив епіграфом початкові рядки з Я. Щоголева — «Висне небо сине, // Сине, та не те...», які скеровують читача на сприйняття картин осені і появу відповідного душевного настрою:

*Почорніли заводи в озерах
І ясніші стали разом з тим.
Від листків падучих ніжний шерех
Заплітається в ранковий дим.
.....
Ніби на гравюрі Хокусаї,
Ліс грабовий золотом цвіте,
Щоголівське небо нависає
Над землею — «сине, та не те».
У пучок останні квіти зв'язем,
Що морозом називають їх...*

*Часом можна висловить пейзажем
Те, для чого слів нема людських.* [13, 9-10].

Таким же словесним живописом позначені вірші М. Рильського «Коли копають картоплю», «Краса» та багато інших. Це ж саме слід сказати і про кожен вірш з циклу «Осінні карнавали» Ліни Костенко. Зображення тут настільки яскраво-зрима, легко сприймається і трансформується в зорові образи читачем, що справді переконує у великих пластичних можливостях словесних образів.

*Самі на себе дивляться ліси,
розгублені од власної краси.
Немов прийшов незримий Левітан —
то там торкнув їх пензликом, то там
Осінній вітер одгуляв, затих.
Стоїть берізонька — як в іскрах золотих.* [8, 322].

Подібною живописною зображальністю позначені вірші «Красива осінь вишиває клени», «Двори стоять у хуртовині айстр», «Листопад» та ін. Читачу їх, проймаєшся тим своєрідним настроєм, в якому поєднуються і світлий смуток за минулим літом і взагалі за минулістю сьогоденного, і радість від споглядання краси природи, і те, «для чого слів нема людських», як мудро сказав поет.

Картинність відображення навколишнього світу в поезії властива і Тичині, і Сосюрі, і Бажану, і Малишкові, — власне всім видатним поетам, які сприймають і відтворюють дійсність у її реаліях, у звучанні, кольорах, запахах, невпинному русі. Тому часто ліричні твори напрошуються самі на зіставлення з іншими видами мистецтва. Виходячи із найбільш характерних ознак індивідуального стилю поетів старшого покоління нашої доби, А. Малишко вдало порівняв їх творчість з мистецтвом, визнавши, що П. Тичина «найближче стоїть до симфонічної музики, до її різногранних тембрів»; М. Рильський — «до живопису м'якими тепло-земними кольорово-золотистими фарбами»; В. Сосюра — «до ніжної ліричної акварелі», а М. Бажан — «до

монументальної суворості і об'ємної пластики» [10, 22].

Пластичність зображення, зримість образів досягається часто порівняннями, епітетами, метафорами та іншими тропами, а може створюватись, як ми це бачили на прикладі Шевченкового «Садок вишневий коло хати», звичайними простими словами.

У посібниках з літературознавства часто повторюються приклади майстерного використання звукової сторони лексики нашої мови, наприклад, асонансів у Шевченкових поезіях («Хто се, хто се...» та ін.). Неабияку майстерність виявив у цьому відношенні М. Рильський. Рядок «Осінь, осінь, осінь... Шум осик...» з відомого вірша «Про осінь» — яскравий тому приклад. А як майстерно передав поет завивання нічного вітру вже в першому рядку поезії «Ніч, і вітер віти рве вербові». Тут звуковий ефект — завивання вітру відтворено перш за все асонансами I–I–I–E–I–E–E–I, алітераціями B–B–B–B–B, а також відчуття поривів вітру посилює повтор **PBE ВЕРБОВІ**.

Тонко відчуває і з великим артистизмом передає мелодійну красу української мови лірика Л. Костенко в багатьох творах:

Осіній день, осінній день, осінній!

О синій день, о синій день, о синій!

Осанна осені, о сум! Осанна.

Невже це осінь, осінь, о! — та сама. [8, 321]

З наведених чотирьох рядків два перші майже дослівно повторюють лексичну пару *осінній день // о синій день*. Взагалі у чотирьох рядках маємо повторень алітерацій С — 13, НЬ — 9, асонансів О — 12, I/I — 15. Саме завдяки цим повторам звуків і лексичних пар, порядку їх розташування в поетичних рядках створюється виключна милозвучність вірша.

Відзначаючи, що поетичне використання асонансів, алітерацій і навіть рими не обмежилось лише сферою лірики, а використовувалось і в середньовічному епосі і навіть траплялось у драматургії, Гегель виділяє як найспецифічнішу для лірики більш розгалуже-

ну фігурацію рими. Саме для лірики характерне розмаїття римування, застосування розчленованого перехресного римування рядків з точки зору повернення чи заміни різних звуків, буквених, складових і словесних [Див.: 2, 312].

Оскільки римою є «всякий звуковий повтор», який виконує «організуючу функцію в метричній композиції вірша» [6, 246], то в наведених вище рядках поезії Л. Костенко майже в кожному простежується по три-чотири рими (коли враховувати не самі слова, а повтори звуків, що збігаються повністю чи частково):

рядок 1-й осінь – осінь – осінь

рядок 2-й о синь – о синь – о синь

рядок 3-й Осан – осень – о сум – Осан

рядок 4-й осінь – осінь – а сам.

В. Жирмунський відносив риму до числа виражальних форм поезії, він писав: «...через своє відношення до цілого вона (рима — П. Д.) стає важливим елементом поетичного стилю вірша і посідає в результаті цього своє особливе місце і значення в системі засобів мовного вираження» [6, 235]. З точки зору фонетичної рима може являти собою повний або частковий звуковий повтор, алітерацію або асонанс, консонанс чи гармонію голосних. Рима «не завжди стоїть в кінці рядка; поряд з кінцевою зустрічаються початкові і серединні рими, хоч положення в кінці звукового ряду має більше композиційне значення, оскільки кінцева рима позначає («маркірує») межу звукового ряду і водночас його структурне відношення до інших рядів (структуру строфи)» [6, 236].

Прикладом виражальної функції рими є відомий вірш П. Тичини «Я утверждаюсь», де перший рядок першої строфи-рефрена, що утверджує непереможність, закінчується словом **СИЛА**; слово це повністю увійшло до слова **КОСИЛА** в третьому рядку, і ця рима примушує нашу пам'ять повернутись до кінцевих слів першого рядка — **ПРАВДИ СИЛА**, а початок заключного рядка **А СИЛА** звучить як протиставлення

до коСИЛА, підсилюючи ідею нездоланності нашого народу:

*Я єсть народ, якого ПРАВДИ СИЛА
Ніким звойована ще не була.
Яка біда мене, як чума коСИЛА! —
А СИЛА знову розцвіла.* [14, 107].

В історії української поезії відомі рими-відлуння, коли повторюється частина кінцевого слова попереднього рядка і таке повторення несе певне смислове навантаження. В поезії М. Кузьменка (нар. 1862 р.) «Пісенька» рими-відлуння в кожному третьому рядку катренів становлять окремі повнозначні слова різко викривального змісту, у них власне дана їдко-сатирична оцінка чиновників-правників і системи судочинства царської Росії. «Раз я в волості судився // З нашим сільським адвокатом. // Катом, катом, катом, катом... // З нашим сільським адвокатом. // Нас судили судді вбрані // В сукні й чоботи сап'янні. // П'яні, п'яні, п'яні, п'яні... // В сукні й чоботи сап'янні. // Дуже довго клопотались, // Поки діло розібрали. // Брали, брали, брали, брали... // Поки діло розібрали. // Потім, добре розібравши, // По закону все зробили. // Били, били, били, били... // По закону все зробили. // І заставили у ноги // Уклонитись адвокату. // Кату, кату, кату, кату... // Уклонитись адвокату. // Тягли діло, гріх брехати, // Довго, ну, а помирили. // Рили, рири, рири, рири... // Довго, ну, а помирили» [9, 76—77].

Рими-повтори збагачують образність, посилюють емоційність, виражальні можливості слова. У вірші П. Воронька «Хто тобі розкаже про мене...» рими-повтори **НЕНЕ, МАМО** посилюють гіркі переживання матерів, сини яких полягли у боях з фашизмом. «Хто тобі розкаже про мене, // Нене? // Друзі мої впали, мов клени, // Нене. // Я також упав між ярами, // Мамо, // Під сухими яворами, // Мамо, // І горбочка немає у мене, // Нене, // Тільки рути листа зелене. // Нене» [1, 93].

Ефект виражальності посилюється римою-відлунням у поезії Воронька «Пробудження гаю». Тут шість разів

повторено слово **БОЮ**. Прозвучавши вперше в рядку «Україно, к бою», як команда-заклик для військових і партизанських з'єднань, слово це то відлунює в словах **СУДЬБОЮ, БОРОТЬБОЮ**, а то й тричі виділене ще в окремі рядки як повторюваний по всьому фронту наказ.

Наведені вище приклади переконують у тому, що у вірші як системі словосполучень, які «створюють змістовну естетично значиму єдність», виражальність «основана на повторюваності звуко-ритмічних компонентів мови...» [15, 140]. І ритм, і рима, і строфічна будова, і звукова організація — всі елементи художньої структури входять у поняття єдиного цілого і несуть у собі формально-композиційні функції, які слід розглядати в єдності зі змістом твору.

Коротко підсумуємо сказане.

1. Необхідно чітко розрізнати зображення, вираження і відображення як літературознавчі терміни і послідовно послуговуватись ними в працях з літературознавства, не змішуючи і не підміняючи їх іншими. Під зображенням слід розуміти відтворення реальної дійсності в образах і картинах. У художньому зображенні ми пізнаємо те коло предметів, речей, подій, почуттів, думок, яке показав автор. **Вираження** — це оцінка зображуваного об'єкта автором, донесення його точки зору, суб'єктивного ставлення до зображуваного. **Вираження** — це душа суб'єкта, відкрита в процесі художнього пізнання і зображення, це пафос зображення, суб'єктивна сторона художнього образу.

Зображення в художній літературі, як і в інших видах мистецтва, не існує окремо від вираження, бо ці дві сторони художнього пізнання перебувають у діалектичній єдності. **Зображення і вираження** дають у своїй цілості і нерозривній єдності те, що слід називати **відображенням** — художній образ, картину об'єктивної реальної дійсності, де своєрідно виявляються і об'єкт, і суб'єкт творчості. Відображення дійсності в мистецтві, зокрема в літерату-

рі, включає і акт її відтворення, і акт осмислення, оцінки [див. 3, 212 та ін.].

2. Зображення і вираження як дві сторони результату художнього пізнання, що закріплені, матеріалізовані в художньому образі, мають свої особливості в кожному з трьох основних родів літератури.

Лірика як переважно виражальний рід літератури, що ближче стоїть до таких видів мистецтва, як музика, хореографія, відрізняється від епосу та драми більшою суб'єктивністю художнього образу. Стилість ліричного твору Гегель вважав однією з принципів відмінностей від епосу: «лірика взагалі повинна прагнути впливати через внутрішню глибину вираження, а не через докладність опису чи пояснення» [2, 309].

3. В залежності від жанру співвідношення між зображенням і вираженням в ліриці може бути різним, але при цьому слід пам'ятати, що навіть там, де нібито зображення переважає, основна суть описів природи, речей, предметів полягає у вираженні настроїв, почуттів, переживань, роздумів самого поета.

Цитована література:

1. Воронько П. Повінь. Поезії. — К., 1970. — 231 с.
2. Гегель. Пoesія // Соч. Т. XIV. Лекции по эстетике. Кн. 3. — М., 1958. — С. 157-398.
3. Гей Н. К. Искусство слова. — М., 1967. — 364 с.

4. Гинзбург Л. О лирике. Изд. 2, доп. — Л., 1974. — 407 с.
5. Гливенко И. И. Поэтическое изображение и реальная действительность. — М., 1929. — 288 с.
6. Жирмунский В. Рифма, ее история и теория // Теория стиха. — Л., 1975. — С. 233-430.
7. Кобів Й. Коментарі // Арістотель. Поетика. — К., 1967. — С. 95-129.
8. Костенко Л. Вибране. — К., 1989. — 560 с.
9. Кузьменко М. Пісенька. // Антологія української поезії в 4-х томах. Т. 2. — К., 1957. — 426 с.
10. Малишко А. Думки про поезію. — К., 1959. — 150 с.
11. Овсяннико-Куликовский Д. Лирика — как особый вид творчества // Вопросы теории и психологии творчества. Т. II, вып. 2. — 1910. — С. 182-226.
12. Поспелов Г. Н. Лирика среди литературных родов. — Изд-во Московского университета, 1976. — 208 с.
13. Рильський М. Голосіївська осінь. Лірика 1959 року. — К., 1959. — 32 с.
14. Тичина П. Батьківщині могутній. — К., 1960. — 190 с.
15. Тимофеев Л. Слово в стихе. — М., 1982. — 344 с.
16. Фохт У. Р. «Отражение», «изображение», «выражение» как термины литературоведения // Известия АН СССР. — ОЛЯ. — 1963. — Т. XXII. Вып. 3. — С. 228—233.
17. Франко І. Из секретів поетичної творчості. — Вид-во Львівського університету, 1961. — 144 с.
18. Шевченко Т. Повна збірка творів. В трьох томах. Т. 1. Пoesії. — К., 1949. — 650 с.

Микола ПАЩЕНКО

ГРАДАЦІЯ ТРОПІВ І УЗАГАЛЬНЕННЯ (До постановки проблеми)

Сучасне літературознавство, повернувшись серйозно до питань поетики, закономірно прийшло до перегляду змісту і функції ряду важливіших категорій, котрі є основоположними для розуміння художньої літератури і науки про неї. Небувалий інтерес викликала метафора, форми її вираження — тропи. Літературознавчий аспект її дослідження звичайно ж ширший. Це вивчення принципу метафоризації, розширеного до рівня макроструктури твору, в якій він реалізує себе цілком і повністю як один із двох провідних принципів художньо-образного мислення.

В сучасній філологічній науці розроблюваність теорії тропу ще не набула відповідного наукового рівня, що зумовлено цілим рядом історично і соціально обумовлених чинників, котрі негативно впливали на розвиток мовознавчих та літературознавчих досліджень не лише в цьому аспекті. Головним чином, саме літературознавство зазнало впливу ідеологічних приписів і догматизму, тому, порівняно з лінгвістикою, повільніше і непослідовно йшло до усвідомлення психологічних чинників, місця і ролі тропового мислення в художній літературі.

Не можна говорити, що підступи до розробки теорії та історії тропу, а від-

так і проблем метафоричного мислення, пов'язаних з тропізацією нейтрального слова, образу і загальноструктурних елементів твору, робляться лише в останні десятиліття. Історична та теоретична поетика в ряді аспектів вивчення метафори уже має певні досягнення, що знайшло своє відображення в літературознавчих працях О. Веселовського, О. Потебні, формальної школи 20-х років ХХ століття, Б. Мейлаха, О. Фрейденберга, Г. Гачева та ін. Сьогодні в українському літературознавстві продуктивно працюють в цьому напрямку М. Коцюбинська, Н. Чамата, Б. Іванюк, Т. Мейзерська.

Розробка теми в аспекті «Градація тропів і узагальнення» зумовлена подальшими пошуками автора цієї статті в розвиток ряду актуальних і перспективних досліджень, започаткованих останнім часом М. Коцюбинською [4], Н. Шляховою [9], Г. В'язовським [1], Б. Іванюком [3], в котрих з більшою чи меншою мірою окресленості висвітлюються питання взаємоузгодженості між тропом і жанром, тропом і стилем, тропом і узагальненням та еволюціонування образних форм і видів узагальнення.

Що ж реально осмислено в царині літературознавчої науки щодо функціонування тропу, тобто місця і ролі його в літературно-художньому творі? —

Перш за все поняття «троп» виведене за межі мовно-образних зв'язків, тобто сьогодні суттєво розширене його трактування, що уже стало предметом спеціального дослідження в ряді наукових праць, присвячених як ліриці, так і епосу [7]. Троп трактується як ключова форма художньо-образного мислення взагалі і метафоричного, зокрема, «демонструє» специфіку художньої літератури, психології творчої роботи письменника. А розширене розуміння тропа як структуротворчого елемента, форми, яка є носієм метафоричного мислення на рівні образу, фрагмента, ліричного, подекуди — епічного циклу, зокрема новели як найбільш ліризованої структури в епосі, відкриває нові перспективи у дослідженні специфіки художнього тексту, форм, способів та видів художнього узагальнення [7, 3-8].

Новий тип літератури, який зумовлений індивідуально-творчим верховенством в організації художньо-образного світу (в протизагальному класицистичній традиції) і характеризується постійними пошуками у вирішенні проблем суб'єктивного вираження, як відомо, започатковується романтичним світовідчуттям. Саме романтична фантазія, вказує Гегель, «охоплює користується метафоричними виразами, оскільки в ній все зовнішнє прочитується з точки зору заглибленої в саму себе суб'єктивності» [2, 387], вона захоплює тим, що розвиває це зовнішнє, яке стало якби «зовнішнім» в непрямому розумінні слова, з глибоким змістом, повнотою споглядання часткових особливостей і «гумором комбінацій» [2, 387]. Зауважимо, що Гегель ще вбачає у використанні метафоричних виразів елемент штучності. Винахідливість автора, зіставлення віддалених явищ, на його думку, — «самоціль». І це зрозуміло, адже, по-перше, метафора на цей час ще не набула функції комунікативності і конструювання на образно-жанровому рівні структури твору, по-друге, Гегель не міг їй приписати цю генералізуючу роль навіть у романтичній поезії, оскільки кваліфіку-

вав останню як розлад класичної гармонії між змістом і формою, при якому зміст став превалювати над формою. Думка і рефлексія, на його погляд, стали вивищуватися над творчістю, поетикою. Відповідно метафоричний спосіб мислення на рівні загальної структури твору ним ще не міг бути зафіксованим, що він і сам визнавав: «мало певного можна сказати і про те, як розгортається ліричний вірш у цілому» (підкр. моє — М. П.) [2, 514].

Однак мистецтво слова, починаючи з романтиків, уже вирішувало проблему вираження «необмеженого» змісту «Я» в «обмеженому» творі (оскільки абсолютна реалізація першого в другому в принципі неможлива) [3, 8] за рахунок сугестивності художньої форми, що є виявом компромісу між ними. Конструюючи, виражально-комунікативну функцію в такому компромісному варіанті став відігравати саме троп.

Уточнимо, що троп — це структура, в якій народжується інакомовність, можливість опосередкованої передачі, тобто вираження суті зображуваного, за висловом Гегеля, «з точки зору зануреної в себе суб'єктивності» через подібне йому і зовнішнє відносно нього явище (підкр. моє — М. П.) [2, 387].

Отже, тропова структура, як форма метафоричного мислення в літературі (спершу для романтиків), стала водночас «формулою», застосовуваною для вираження авторського «Я». З точки зору суб'єкта творчості троп став відображенням уявлень про всезагальні зв'язки явищ і, внаслідок закріплення світоглядної змістовності на рівні загальної структури художнього твору, став представляти і жанрову своєрідність, і стильове розмаїття, інакше кажучи, відновив свою первісну функцію бути «образом світу».

Як відомо, у всякому тропі слід розрізняти формальні і змістовні елементи. Формальний бік проявляється в структурі, тобто у складниках його, і — що важливіше — у функціональних взаємовідношеннях цих складників. Саме

це О. Потебня ілюстрував прикладом структури речення, себто відношень між «підметом» і «присудком», пояснюючи тим самим і власне структуру байки, і байки як одного із компонентів, тобто своєрідного присудка образу, у структурі великої форми епосу. І байка, і поетичний образ в байці мають бути «постійним присудком» при змінних підметах [8, 70], «швидкою відповіддю на поставлене запитання» [7, 65], і нарешті — «готовим поняттям», «конкретністю і одиничністю дії» [8, 67], «стрибком від образу до значення» [8, 288], що в кінцевому рахунку прямує до абстрагування, висновку, узагальнення.

Не вдаючись до більш детальної характеристики структури тропу, особливостей народження, вираження в ній змісту, себто значень, уявлень, а звідси і понять, скажемо, що для нас, перш за все, важлива саме функціональність образу як «предиката» (присудка), його «синекдохічна функція», що Потебня назвав «художньою типовістю». Мета такого образу, будь він в структурі тропу чи художнього твору (функція одна і та ж — предикативна!), стати «початком ряду подібних і однорідних образів», «коли сприймаючий узнає в них знайоме» [8, 142]. Зауважимо, що в даному разі у Потебні «художня типовість» дорівнює поняттю «узагальнення» в літературі, тобто родовому поняттю.

Не виникає сумнівів щодо універсальності і всеохопності традиційних видів узагальнення, коли маємо справу із функціонуванням тропових структур на рівні мовно-образному чи принаймні окремих образів-тропів (алегорія, символ, гіпербола, гротеск, притча), які постають в ряді інших образів твору і не несуть основного навантаження в узагальненні. Одначе, зовсім інша ситуація виникає, коли вся образна система пронизується тим чи іншим типом метафоричного мислення, що власне виступає домінуючим і генералізуючим принципом створення цілісності (образ, фабула, композиція, жанр, стиль), і ко-

мунікації, вираження сутності та спрямування твору.

Вперше інакомовність в такій розширеній трактовці, тобто відповідно значення і функції в макроструктурі твору, розглядали Г. Гербер і Л. Зима, на дослідження яких і опирався О. Потебня. Однак ним розширено кваліфікувалась перш за все алегорія, яка «обіймає всі випадки відмінностей між образом і значенням...» [8, 238].

Тут ми підійшли до поглиблення питань теорії і методики вивчення своєрідного різновиду художньої оповіді і створення образного світу, який поряд з логіко-аналітичним, мотиваційним способом мислення та відображення перебігу думки, дії, події, по-перше, на мовному і, по-друге, на рівні макроструктури твору, переважно в ліричних і ліризованих структурах епосу, характеризується метафоричністю мислення і, опираючись на різні види і рівні градації тропових форм, виступає домінантним в організації поетичних форм і образного світу в цілісність [7].

Як байка ілюструє модель структуровання будь-якого окремо взятого твору і сама кваліфікується як образ-предикат, образ-увираження відносно основного змісту зображуваного (центрального образу, контексту), так і алегорія, на думку О. Потебні, включаючи всі випадки розрізнення образу, будучи «злиттям кількох метафор» [8, 238], як складних, так і «повних», ілюструє градацію форм образного мислення, тобто тропів, адже «якість тропів змінна» [8, 287].

Ключовим аргументом для розрізнення рівнів градації тропу, вважає Потебня, є атрибути: значення (призначення — М. П.) і образ-предикат. Таким чином, вчений відрізняє, наприклад, алегорію, в розумінні «метафора», «персоніфікація», від власне алегорії, де образ і значення збігаються. В першому випадку констатується неметафоричність автора-суб'єкта («хто») або неповна метафоричність, де образність атрибутів не в повній мірі «закри-

ває прозаїчне значення суб'єкта» [8, 238], в другому — мова йде про суто метафоричне вираження, де образ, окрім метафоричного, іншими значеннями не володіє.

Ці два аргументи, безперечно, є важливішими критеріями переходу від мовного до образного і загальноструктурного рівнів художнього твору. В даному випадку градація алегорії мотивувалась в межах діакронії тексту і образної структури та системи твору. Це суттєво доповнює наші уявлення про механізм та міру взаємодії, взаємообумовленості між значенням і образом-метафорою у функції «присудка-предиката».

Розширює і мотивує градацію тропів у діакронії принцип відповідності між психологічним підметом і присудком [8, 79, 239], інакше кажучи, між складністю запитання і складністю образу. Така «відповідність» суттєво виділяє роль «предиката» в позасинтаксичних конструкціях, ширших метафоричних сполуках, де відчутніше постає «самостійність» і привнесеність образу-предиката, його визначеність як виду тропу і функціональність його як типу (принципу), чи навіть в окремих випадках — як виду узагальнення.

Враховуючи названі вище категорії розрізнення тропів Потебнею та чинники, які аргументують відношення між образом і значенням в алегорії, можемо скоригувати як діакронічний, так і синхронічний аспекти у поділі тропових форм. Так, візьмімо, перехід від мовного тропу, тропу-мікрообразу до образу намічає можливу зміну його функції відносно значення, образу, цілого твору. І як результат, маємо образ-алегорію і твір-алегорію, образ-символ і твір-символ тощо, тобто тропову жанрову форму художнього твору. А допускаючи в практиці літературознавчих досліджень розширене трактування і щодо інших видів тропів, можна застосувати потебніанську градацію форм алегоричного мислення і до притчі, гротеску, символу, гіперболи та ще ряду складних (!) форм метафоричного

мислення і ообразотворення, які мають переважно таку ж типологію в градації. Такий троп-комплекс стає прямо і безпосередньо пов'язаним із завершенням цілісності твору.

О. Потебня цей напрямок дослідження метафоричності на рівні загальної структури художнього твору лише намічає. Теоретичні положення своєї ілюструє на рівні текстовому, виділяючи образ як «цілісність», що має ознаки «самостійності» і є відповіддю на питання «чому?», «для чого?» у метафоричній формі і тим самим становить, на його думку, «особливу складну метафору: алегорію, байку, притчу» [8, 240].

Зауважимо, що О. Потебня, окрім алегорії, притчі та міфу, інші форми метафоризації докладно не розглядає на рівні самостійних, а отже таких, які дорівнювали б системі типологічно споріднених художніх образів чи представляли б цілісне, завершене утворення на рівні жанру і стилю твору. Так, зокрема, він твердить, що гіпербола і літота є поетичними фігурами, які не є безпосередніми формами сутності явищ [8, 275], однак в іншому місці зауважує: «гіпербола може бути прийнята і за роду назву» [8, 253]. А підтверджує цю думку прикладами з творів М. Гоголя, диференціюючи цей принцип суб'єктивності зображуваного і виділяючи такі форми, як гіпербола, літота та їх засоби вираження. Як бачимо, далі ілюстрування прикладами і твердження, що ці форми є домінантними в суб'єктивній точці зору письменника, Потебня не йде. І зрозуміло чому, адже принцип відношення між пояснюваним явищем і пояснюючим образом на образному рівні щодо цих тропів не спрацював, тому що гіпербола і літота, іронія і гротеск не мають певної, традиційної (канонічної) системи відношень між складовими, в структурному відношенні чітко не оформлені і можуть бути виражені довільно. Таким чином, називаючи ці форми «фігурами поетичного мислення», Потебня не вбачав у них критерію інакомовності саме на мовно-об-

разному рівні: «іронія, на відміну від тропів, не є засобом пізнання властивостей явищ», і далі: «іронія не однорідна з тропами (синекдоха, метонімія, метафора)» [8, 271]. А от зовсім інша думка: «З одного боку вона може зовсім обходитися без образу... з іншого — не виключає тропів, може бути антономасією, метафорою, зокрема алегорією» [8, 271]. Це вже свідчить про бачення Потебнею іронії, інших гротескових форм «на шкалі» градації щодо всіх структурних рівнів твору, тобто трактується ним розширено. Те ж саме, на наш погляд, можна сказати і про гіперболу, яка ґрунтується на власне гіперболі та інших видах тропів. Водночас зауважимо: градація кожного з видів тропів може мати свою специфіку, і це має бути предметом спеціального дослідження. Так, візьмімо, іронія, на думку Потебні, стає інакомовленням, виявляє порівняно насиченішу метафоричність у випадках, коли досягається більша відстань між уявленням і значенням, коли заперечується те, що стверджується. Тобто метафоричною буде та іронія, в якій уявлення береться із кола думок, які не мають видимого зв'язку із означуваним [8, 275], і досягається це в ширших контекстах — на рівні макроструктури твору.

Певною мірою залишився поза увагою О. Потебні символ як троп, хоча вчений приділив багато уваги символізму мови і образу. Це дало можливість формалістам 20-х років ХХ ст. зрозуміти теорію О. Потебні досить розширено і завершити обґрунтування художньої концепції символізму.

Сучасне розуміння категорії «узагальнення» традиційно означається типізацією та ідеалізацією. Таким чином, будь-які інші форми і принципи узагальнення не осмислюються і не кваліфікуються як такі, що відповідно типізації, повторюючи мету і не повторюючи процес і результат, можуть виступати за певних умов цілком самостійними типами чи видами узагальнення.

Порушив «канон» про «всеохоп-

ність» типізації Г. В'язовський (див. в цьому ж номері журналу: Г. В'язовський «Про угаальнення і його види в художній літературі»). Новий погляд на цю проблему зумовлений зацікавленістю його в останні роки (як наукового керівника дисертаційних досліджень) питаннями метафоризації, теорії тропа [6]. Він обґрунтовує правомірність виділення, окрім типізації, ще ряду видів узагальнення, таких як алегорія, символ, гіпербола, гротеск, притча тощо. Така постановка вимагає подальшої розробки ще цілого комплексу питань. Серед них нас перш за все цікавить **ступенювання рівнів узагальнення** (мовні форми, образи, типи, принципи, види) та **механізми, процеси народження нових образних значень, уявлень, узагальнюючих висновків, а відтак і розрізнення споріднених категорій з урахуванням психології творчості.**

Г. В'язовський, розглядаючи «образне» і «абстрактне» в художньому мисленні [1, 16-18], стверджував, що друге може відігравати досить суттєву роль в образному (творчому) узагальненні. Щоб продовжити розмову про актуальність поставленої вченим проблеми, зупинимось на означенні деяких особливостей образно-творчого узагальнення, в т. ч. на основі понять і абстракцій, на відміну від понятійного (наукового), тим самим окреслимо важливіші елементи структури, сутність механізму та процесу образного узагальнення, які мають бути і типологічними, і специфічними для тих чи інших видів художнього узагальнення.

Так, важливішими передумовами і чинниками структури, процесу і результату узагальнення О. Никифорова називає досить тісний зв'язок образного узагальнення з особистістю людини, індивідуальністю митця. Дійсність в образному узагальненні відображається багатшою і конкретнішою. А це свідчить, що в ньому є щось неусвідомлюване людиною в прямому слові, понятійно. Воно швидше переживається, відчувається безпосередньо [5, 35].

Актуальним для окреслення поняття «образне узагальнення» є визначення його елементів і структури, тобто форм вираження. Перш за все, в психології творчості розрізняються поняття «відчуття» і «уявлення» (образ). Останнє вважається «новим, якісно своєрідним суб'єктивним образом об'єктивної дійсності, формою більш узагальненого, але разом з тим наочного, чуттєвого відображення речей» [5, 41—42]. «Уявлення», об'єктивоване в слові, є своєрідним «символом». Слово викликає у свідомості людини не лише його значення, але й образи предметів, ознаки відношення з ними пов'язані. Зрозуміло, що чим довший ряд і складніша ієрархія таких окремих частковостей, тим ширше і глибше «типізуєчою» (реалістичнішою) постає для нас художня дійсність. А градацію ступеня чи рівня узагальненості, тобто як представлене загальне в уявленні (образі), на шкалі «суб'єктивне — об'єктивне», складати-ме чи «схема», чи зразкова форма у вигляді показового, виняткового, чи типове як вираження загального через конкретно-індивідуальне.

Отже, не слід ототожнювати «уявлення» з «образним узагальненням», оскільки останнє порівняно ширше, багатше кожного окремо взятого уявлення, породжуваного даним узагальненням. Адже образне узагальнення має структуру, яка становить систему «слідів» від однорідних уявлень, в якій виявляються і відображаються відношення кожного уявлення один до одного. І ці «сліди» вражень систематизовані за принципом їх типовості [5, 47]. Оскільки в літературному творі все — відношення, то троп при цьому є особливою структурою, в якій поєднуються «сліди» і синтезуються образи, їх ті чи інші ознаки, причому це досягається на якісно іншому рівні: як «згущення думки», як «збільшення швидкості її руху» [8, 100].

Таке розуміння механізму простого психічного акту і процесу образного узагальнення пояснює факт відсутності

широких логічних суджень і заміни їх на образи-уявлення та готові судження у формі образів-абстрактів, що досягається в результаті інтуїтивних процесів, котрі піднімаються за своїм рівнем до логічних.

В науці розрізняється кілька видів узагальнення, такі як генералізація, теоретичне понятійне узагальнення та елементарне емпіричне узагальнення. Останнє складає образне узагальнення, яке є начебто нижчим порівняно з теоретичним рівнем. Тут власне мова про рівень ускладненості механізму при виділенні загального в чуттєвих якостях речей, явищ чи відношень, тобто про тривалість переходу від уявлення до абстрактного мислення, понятійного теоретичного узагальнення, і що найсуттєвіше, вважає О. Никифорова, специфічною для образного узагальнення є тенденція до «швидкого замикання», яке може відбуватися до того, як у нього включаться всі чуттєві якості предметів даного роду [5, 35—36]. Звідси логічним буде твердження, що процес образно-творчого узагальнення в суб'єктивованих, а відтак і нереалістичних стилях літератури відбувається ще більш пришвидшено і саме за рахунок синтетичних, тобто метафоричних структур. Тому і звернення останнім часом до актуалізації ролі образів-абстрактів, відведення їм «опорної» чи «завершувальної» ролі в уявленні та процесі узагальнення є не чим іншим, як усвідомленням синтезу образного і теоретично-підприємного, що і розширює та уточнює розуміння складників як процесу, так і результату узагальнення [1; 7, 117—122].

Суттєвим у даному випадку є розрізнення образних узагальнень статичного і динамічного характеру, що узгоджується із повнотою і всесторонністю вираження сутності зображуваного. Останні в мистецтвознавстві застосовуються як принципи розвитку характерів («логіка характеру»). Образні узагальнення статичного і динамічного характеру складають в тій чи іншій мірі основу творчої уяви. Таке «фантазуван-

ня» досягає результату, коли відповідає «логіці дійсності», «логіці предмета». Цьому сприяють інтуїтивні процеси, тобто заміна найскладніших психічних процесів, тривалих словесно-логічних розмірковувань більш простим механізмом типу порівняння, аналізу, синтезу. Така тенденція характерна для образних узагальнень, в яких важливе місце посідає саме статика предмета, поняття, явища чи відношень задля вираження, перш за все, їх сутності і найсуттєвішого головного чином.

Отже, саме в тропових формах реалізується механізм більш пришвидшеного замикання мислительних процесів, своєрідний асоціативно обумовлений процес аналізу і синтезу водночас. Це і намічає, на наш погляд, розмежування між логіко-аналітичним, мотиваційним та метафоричним (у вузькому і широкому розумінні терміна) способами викладу художнього матеріалу, а відтак — між типізацією та іншими формами, типами чи видами художнього узагальнення, такими як алегоризація, символізація, гротесковість, гіперболізація, притчевість тощо.

Цитована література:

1. В'язовський Г. А. Образне і абстрактне в художній літературі//Історико-літературний журнал. ОДУ ім. І. І. Мечникова. — 1995. — № 1. — С. 16-18.
2. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4-х т. — М., 1971. — Т. 3. — 621 с.
3. Иванюк Б. П. Стихотворение-тропкак тип художественного целого: Автореф. дис. ... канд. фил. н. — К., 1988. — 16 с.
4. Коцюбинська М. Х. Образне слово в літературному творі: Питан. теор. худ. тропів. — К., 1960. — 188 с.
5. Никифорова О. И. Исследования по психологии художественного творчества. — Изд-во МГУ, 1972. — 154 с.
6. Пашенко М. В. Метафоризація в романі «Вершники» Ю. І. Яновського. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — Одеса, 1990. — 17 с.
7. Пашенко М. В. Поетика одного новелістичного роману: Метафориз. і узаг. в романі «Вершники» Ю. Яновського. — Одеса, 1992. — 201 с.
8. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. — М., 1990. — 343 с.
9. Шляхова Н. М. Еволюція форм художнього узагальнення. Учб. пос. для студ.-філол. та вчит. — Одеса, 1996. — 36 с.

Євген ЧОРНОІВАНЕНКО

ПОНЯТТЯ «ФОРМАЛІЗМ» ЯК МЕТОДОЛОГІЧНА ФІКЦІЯ (До підсумків тривалої та кровопролитної боротьби з тим, чого не було)

Primus sapientiae gradus est falsa intellegere.

Перший щабель мудрості — розуміти фальшиве.

Мені вже доводилося писати про те, що утвердження в радянській літературі принципів соцреалізму знаменувало перехід літератури із стану художності в історично передуючий останній стан риторичності, та пояснювати цей процес [12]. Він виявився не тільки в інволюції (зворотному розвитку) слова та стилю, але й зокрема в інволюції уявлень про взаємостосунки форми та змісту в літературному творі.

В добу світсько-риторичної літератури, що тривала в Росії з середини XVII до другої третини XIX ст., взаємостосунки форми та змісту мислились механістично: ці начала розумілись як автономні та «готові», завданням же письменника було вправне їх поєднання. Риторика та поетика пояснювали авторові, якій формі відповідає який зміст. Різниця між напрямками в межах даного типу літератури полягала лише в тому, що коли, наприклад, для барокко важливішим началом була форма, то для просвітительського реалізму — зміст.

Перехід від світсько-риторичного

типу літератури до естетичного, тобто перехід літератури із стану риторичності в стан художності (що відбувається в Росії за часів Пушкіна), відбився зокрема в переході від механістичних уявлень про взаємостосунки змісту та форми до діалектичних. Віднині форма та зміст мисляться як такі, що знаходяться в нерозривній діалектичній єдності, такі, що «перетікають» одне в одне. Віднині зміст (згадаємо Гегеля) є переходом форми в зміст, а форма — переходом змісту в форму.

В радянську добу російська культурна свідомість з різних причин повертається до риторичного мислення, що відбивається зокрема в поверненні до механістичних уявлень про взаємостосунки форми та змісту. Такими були уявлення «головного діалектика» сталінської доби, на що звернув увагу Є. О. Добренко: «В промові на зібранні студентів Університету народів Сходу 18 травня 1925 року Сталін говорив: «Ми будуємо пролетарську культуру. Це цілком вірно. Але вірно також і те, що пролетарська культура, соціалістична за своїм змістом, набуває різних форм

та засобів вираження у різних народів... Пролетарська культура не відміння національної культури, а дає їй зміст. І навпаки, національна культура не відміння пролетарської культури, а дає їй форму». Не включаючись в суперечку про національне та інтернаціональне, відзначу: «вона дає їй зміст», «вона дає їй форму» — ці зразки сталінської «діалектики» дозволяють зрозуміти самий механізм розпаду живої плоти культури» [7, 248]. Навряд чи варто дивуватись тому, що таким же механістичним було й тогочасне літературознавче мислення. Вже в 1929 р. Д. Горбов відзначав, що багатьма критиками «форма та зміст мисляться роздільно, раціоналістично ...розриваються в той самий час, коли в дійсності процес художньої творчості (а тим самим і художній твір як втілення цього процесу) являє собою єдність, яку треба розкрити в її внутрішньому змістові, а не описувати шляхом перелічування технічних красот, з одного боку, та корисних ідей, з іншого» [6, 58—59].

Механістично уявляючи собі взаємостосунки форми та змісту, радянська культурна свідомість зовсім по-різному ставилась до цих начал. На протязі 20-х років влада все більш відверто виявляє свою любов до змісту і свою ненависть до форми. «Якщо на першій стадії революції, — пише Г. Струве, — з митцями авангарду поводитися як із справжніми союзниками, то тепер ті, хто був відповідальним за розвиток «найпрогресивнішої» держави в світі, раптово виявилися консерваторами й почали скося дивитися на всі революційні експерименти в мистецтві, називаючи їх «буржуазним формалізмом» [13, 259]. Боротьба із «проклятим формалізмом, спадщиною буржуазії, що вижила з розуму» (вислів А. В. Луначарського: 10, 208), почавшись ще за Леніна, особливо широкого розмаху набуває за Сталіна. Навіть поверхове знайомство з мистецтвом тієї доби дозволяє впевнено констатувати, що «форма взагалі проголошується «вторинною», і, все «формаль-

не» третирується в сталінській культурі» [8, 367]; а втім не тільки в сталінській, бо боротьба з формалізмом припинилася лише з крахом радянської влади. Навряд чи треба говорити про те, якою кровопролитною була ця боротьба, скільки талановитих митців стали її жертвами. Таким чином, стверджуючи первинність змісту та вторинність, малозначущість форми, влада нещадно боролася з усім, в чому їй ввижалась примара формалізму. Чому? Вивчаючи історію цієї боротьби, приходиш до висновку, що влада тому так ненавиділа форму, що панічно боялася її. В чому причина цієї боязні?

Відповідь на це питання підказує нам резолюція ЦК РКП(б) «Про політику партії в галузі художньої літератури» від 18 червня 1925 р. В ній зазначається, що до питань партійної політики відносяться, зокрема, «питання про стиль та форму художніх творів та методи вироблення нових художніх форм» [9, 55]. Проте тут же ЦК був змушений відверто визнати: «Якщо в руках пролетаріату вже тепер є безпомилкові критерії суспільно-політичного змісту будь-якого літературного твору, то у нього ще немає таких же чітких відповідей на всі питання стосовно художньої форми» [9, 54]. Це визнання дуже важливе. Як відомо, революційна влада розглядала мистецтво як знаряддя пропаганди, як інструмент вирішення конкретних життєвих проблем. Це неминуче вело до того, що «театр, кіно, література повинні були зруйнувати кордони, які відділяли мистецтво від життя» [1, 52]. Руйнуючи ці кордони, критика, яка виконувала волю влади, ототожнювала зміст твору із змістом життя. Таке ототожнення дозволяло партії підходити до твору з критеріями політичними, дозволяло вирішувати питання мистецтва так же повноправно та впевнено, як і питання життя. Але фокус, який проробляли із змістом, не можна було утнути із формою: форма в мистецтві надто специфічна, щоб її можна було ототожнити з формами са-

мого життя. А якщо так, то форма лишалась нез'ясовною політичними категоріями (що і констатував ЦК) і, отже, непідвладною партійному керівництву. Це не дозволяло повністю «відмінити» естетичну специфіку мистецтва та літератури, домогтися повного злиття «поезії та життя», злиття, яке робило виправданим та поясним партійне «керівництво» мистецтвом та літературою.

У 1925 році партія ще мирилася з цим, ще не претендувала на абсолютну владу над мистецтвом та літературою. У 1925 році позиція ЦК ще цілком «ліберальна»: «Розпізнаючи безпомилково суспільно-класовий зміст літературних течій, партія в цілому аж ніяк не може зв'язати себе прихильністю до якого-небудь напрямку в галузі літературної форми. ...Все змушує припускати, що стиль, який відповідає добі, буде створений, але він буде створений іншими методами, і рішення цього питання ще не намітилося. ...Тому партія повинна висловлюватись за вільне змагання різних угруповань та течій в цій галузі [9, 56-57]. Але такою «ліберальною» позиція партії була недовго. У 1927 році на вершині влади утвердився Сталін, і вже в 1929 році йдуть широкомасштабні погромні кампанії, спрямовані проти М. Булгакова, Б. Пильняка, Є. Зам'ятіна, А. Платонова та ін.

З воцарінням Сталіна влада партії над мистецтвом та літературою стає абсолютною. Але і за доби сталінського абсолютизму форма в мистецтві зберігає свою естетичну специфіку. Непоясненість форми політичними (або хоча б етичними) категоріями заганяла владу в безвихідь, бо інших понять (наприклад, естетичних) в її тезаурусі не було. Форму не вдавалося кваліфікувати звичними оцінками на зразок «прогресивна — реакційна», «пролетарська — буржуазна», «революційна — контрреволюційна» і т. ін. В результаті форма виявлялась для влади невловимою, «невидимою», примарною. Це ще більше підсилювало страх влади перед формою, бо більш за все лякає незрозуміле.

Відчуваючи, що сфера форми — це та «територія» в мистецтві, яка так і залишилась непідкореною, влада оголошує формі нещадну війну.

Але це війна з невидимим та невловимим супротивником, війна з примарою, а тому вона відзначається надзвичайно дивним характером. Як людина, яка відчуває поруч ворога, але не бачить його, починає злякано стріляти на всі боки, так і влада громить все, в чому їй ввижається примара формалізму, хоча дуже часто те, що піддається погрому, не має до формалізму жодного відношення. Дуже швидко це приводить до того, що все те, що так чи інакше суперечить офіційним настановам, зветься формалізмом. Згадуючи відому дискусію 1936 року, М. М. Голубков відзначив: «Дискусія про формалізм була еклектичною за самою своєю суттю. Об'єктом критики стали не тільки формалістичні літературознавчі концепції, але перш за все елементи поетики, яка хоч чимось відрізнялась від натуралістичної життеподібності... Зрозуміло, ні експресіоністична, ні імпресіоністична тенденції, найбільш сильні в літературі 20-х років, існувати після цієї дискусії вже не могли, бо були затавровані як «формальне штукарство» [5, 64-65]. В новітньому літературознавчому довіднику в зв'язку з цим сказано: «Іноді формалізм розглядався як невід'ємна риса всієї позатрадиційної, нереалістичної, «кризової» літератури 20 ст. Але це не відповідає дійсності: так, для символізму..., експресіонізму... формалізм в прямому смислі слова не був характерним» [11, 473]. Отже, влада часто вбачала формалізм там, де його зовсім не було. Найпростіше це можна пояснити естетичним нецтвом Сталіна та його adeptів. Але не будемо поспішати з висновками. Боротьба з формалізмом тривала й після Сталіна — в 50-ті та 60-ті, 70-ті та 80-ті, причому в 80-ті роки сутність формалізму усвідомлюється так же нечітко, як і в 30-ті.

Для того, щоб пересвідчитись в цьому, варто звернутись до цілком, гадаю,

репрезентативного тексту — статті Д. Ольгіна «Формалізм» в «Літературном енциклопедическом словаре» (Москва, 1987), яку я вже цитував. Формалізм визначається тут як «естетична тенденція, що виявляється у відриві форми від змісту та абсолютизації її ролі» [11, 472]. З точки зору формальної логіки це визначення може здатися коректним, але слід враховувати ще й логіку історії. «Тенденція, що виявляється у відриві форми від змісту», була, як я вже казав, властивою світсько-риторичному типу мистецтва та літератури. В умовах, за яких форма і зміст можуть мислитися як автономні начала, цілком природними є вияви як формалізму, так і протилежної тенденції — «змістизму» (російською: «содержанізма»). (Дуже характерно, що для протилежної формалістичної тенденції немає навіть назви, та і самої її немов би немає для теорії літератури, хоча в реальній історії літератури це явище вельми звичайне, особливо в XVIII ст. та в радянську добу). Але в літературі естетичного типу, повторю, форма і зміст знаходяться в нерозривній діалектичній єдності, «перетікають» одне в інше. Чи є можливим на цій стадії розвитку мистецтва та літератури «відрив форми від змісту»? Навряд.

Але, можливо, поняття «формалізм» стосується не естетичного, а лише пост-естетичного типу мистецтва та літератури, який панує в XX ст.? Якщо так, то в чому виявляється формалізм тут? Як пояснює Д. Ольгін, «формалістичні тенденції виникають перш за все внаслідок відхилення літератури від сучасного соціального життя, що веде до гіпертрофії суто формальних завдань, до звуження чи «вивітрування» змісту. На перший план висуваються самодостатнє зображення предметного світу чи потоку думок, «перехоплених на півдорозі», різного роду стилізації (А. де Рен'є, М. О. Кузмін), самоцінне плетіння словеснообразної тканини (імажинізм) і т. ін. В кінцевому рахунку зміст в таких творах втрачає цілісно-живий зв'язок з

повнотою реального життя, замикаючись в рамках самої літератури та набуваючи таким чином вторинного характеру: твір виходить не з життя, а з попереднього світу літератури» [11, 472]. В цьому роз'ясненні страждає вже й формальна логіка. Чому «відхилення літератури від сучасного соціального життя» неминуче «веде до гіпертрофії суто формальних завдань»? За цією логікою, Пушкін, створюючи свої «маленькі трагедії», був формалістом, бо зображував в них зовсім не сучасне, та й не дуже-то «соціальне» життя. Далі: якщо твір виходить не з сучасного соціального життя, а з «попереднього світу літератури» («кострубатість» стилю тут є відображенням «кострубатості» думки), то це свідчить про «якісну» своєрідність змісту твору, а не про «кількість» змісту, яка, нібито, може «звужуватись» чи «вивітруватись» (тобто ставати меншою кількісно). Твори, які виходять з «сучасного соціального життя», і твори, які виходять «з попереднього світу літератури», розрізняються не тим, що у перших змісту більше, а у других — менше (як і чим виміряти цю кількість?), а лише різним характером змісту, який, до того ж, не передумовлює художніх достоїнств твору.

Не більш логічні та переконливі й інші роз'яснення Д. Ольгіна з приводу поняття «формалізм». «Авангардизм, — пише він далі, — з його принциповою активністю, в ім'я майбутнього звергає минуле, його культуру, що виявляється, зокрема, в безоглядній ломці класичних художніх форм і у винайденні нової форми заради самої новизни. Таке формалістичне експериментаторство властиве футуризму, конструктивізму, дадаїзму, сюрреалізму, а також різним неоавангардистським течіям на зразок «Групи-63» в Італії [11, 472]. З чого вивів автор статті, що «ломка класичних художніх форм» та «винайдення нової форми» здійснювались митцями цих течій «заради самої новизни»? Важко сказати, бо цей висновок ніяк не аргументований. Але ж, звернувшись до

матеріалу мистецтва та літератури того часу, автор статті про формалізм міг би легко пересвідчитись в тому, що багато художників, письменників, мислителів пояснювали ломку класичних форм глибокими змінами в характері європейської культури, в її змісті. Так, наприклад, Герман Гессе, відзначаючи в 1919 р. появу в німецькій літературі незвичайних, вельми нетрадиційних творів, писав: «Фантастичність» цих книг, так само, як і повний розпад традицій в сучасному живописі, зовсім не експеримент, не свідомий пошук одинаками нових ефектів та успіхів, не спроба створити щось нове, а похідна процесу, якому в великому світі в точності відповідає зруйнування і нове будування європейського духу. В мистецтві відбивається завжди не випадок і не воля окремої людини, а необхідність. Поворот від витонченого до кричущого, від Томаса Манна до Генріха Манна, від Ренуара до експресіонізму — це поворот до нових областей нашої душі, це розпечатування нових джерел і відкриття нових прірів нашого позасвідомого. При цьому завжди й неминуче виринають фрагменти найвіддаленішої юності, уламки атавізму, і у великій кількості гинуть прекрасні, цінні, благородні традиції. Але ніщо не допоможе стримати те, що гине, нові сходи не скасуєш глузуванням та ігноруванням. Так не дали собі перешкодити й війна та революція, і як не намагалися філістери закривати очі та віконниці й затикати вуха ватою, їх старий світ тим не менше завалився» [4, 80]. Але справа навіть не в свідченнях такого роду. Як відомо, ломка усталених художніх форм і винайдення нових форм відбувалися далеко не тільки в ХХ столітті, ці процеси характеризують розвиток мистецтва на всьому його протязі. Чи не більш логічно було б припустити, що ломка старих форм і винайдення нових здійснюються в ХХ ст. для того ж, для чого вони здійснювались і раніше — для вираження нового змісту? Мабуть, більш логічно, якщо тільки виходити з живої практики мистецтва, а не з абстрактної догми.

Але справа, знов-таки, не тільки в цьому. Справа в тому, що безпредметність в живописі, «заум» в поезії, які звичайно слугують зразками формалістичного екстремізму, обумовлені не безглуздом з точки зору кожної психічно нормальної людини прагненням до створення беззмістовної, але нової, форми, а тим, що особливий, глибоко індивідуальний зміст наполегливо вимагає саме такої форми, ще більш точно — цей зміст прагне «прорватися» до глядача, читача в своєму «чистому» вигляді, без вимушеного посередництва форми. Форма в такому мистецтві — не агресор, а жертва агресії змісту. На матеріалі живопису цю тенденцію глибоко схарактеризував Х. Ортега-і-Гассет у відомій праці «Дегуманізація мистецтва» (написана в 1925 р., російською вперше видана ще в 1957 р.). Стосовно літератури сутність цієї тенденції блискуче точно визначена Г. О. Винокуром півстоліття тому. В праці «Маяковський — новатор мови» (видана в 1943 р.) Г. О. Винокур писав: «Заумна мова не є боротьбою форми із смыслом, а навпаки — боротьбою смыслу з формою, антиісторичним, варварським бунтом «змісту» проти тієї матеріальної структури, в якій він фатальним чином за-суджений втілюватись. В основі тут лежить відчуття, що частково споріднене з фетівським:

О, если б без слова

Сказаться душой было можно!

але різниця тут та, що Фетові завдавала страждання неможливість передавати слухачеві відомий поетичний настрій як дещо цілісне й не торкнуте аналізом розчленованого словесного вираження, тоді як Хлебнікова обтяжувала не логіка, а сама матерія слова, його тіло, його плоть і кров. Форма — це матеріальне, історичне, національне, тобто дещо, що наділене властивостями тимчасового, місцевого, «випадкового». Зміст же — безплотний, позаісторичний, позачасовий, він — загальне. ...Зміст має бути доступним безпосередньо, не через форму, а сам по собі.

Заумне слово — це дематеріалізоване слово» [2, 329].

Ще більш чітко ця думка звучить в написаній в 1946 р. невеличкій замітці про Хлебнікова: «Ця боротьба з часом та простором нерозривно пов'язана в Хлебнікові з тим же ненависницьким ставленням до матерії як втіленню ідеї, думки, діяльності свідомості. Хлебніков прагне до визволення змісту від форми, немов би не хоче визнати неминучого посередництва матеріального оформлення при передачі думки від свідомості до свідомості, точно так же, як хоче визволити культуру взагалі від тих випадкових, історичних, національних, часових форм, в яких вона втілюється. Найочевидніше це позначилось на ставленні Хлебнікова до мови. Тільки люди, які зовсім нічого не розуміють в літературі або удають себе такими, могли назвати мовну концепцію Хлебнікова формалістичною. Навпаки, ніколи ще, здається, не було в людській історії такого переконаного, прямолінійного антиформалізму, такої ворожнечі до форми, без якої взагалі неможливе людське спілкування. Він мріяв не тільки про єдину, «материкову» мову, але ще й про мову безплотну, в якій не було б форми як такої, «всіляких давальних відмінків», як він злобно висловлювався, і в якій звук сам по собі, літера сама по собі несли б всю повноту смислу: пошуки таких звуків, що безпосередньо несуть смисл, доступні всім, завжди й кожному, що позбавлені часових та просторових обмежень, — це і є «заумна мова» [3, 252]. Таким чином, якщо спиратися на формальну логіку (до речі, науку, що зазнала нищівного погрому в часи сталінізму), а не на логіку недоученого семінариста та його учнів, то в безпредметному мистецтві, в «заумній» поезії ми побачимо не вияв формалізму, а вияв антиформалізму, «змістизму», про який «чомусь» в жодному словнику немає статті.

Як бачимо, поняття «формалізм» містить в собі чимало логічно недоладностей. Логічним і закономірним є ли-

ше те, що концепція формалізму наполегливо розробляється саме в радянському літературознавстві та саме з кінця 20-х років.¹ Влада, що мислила архаїчними категоріями риторичного мислення, механістично сприймала форму та зміст як начала автономні, що перебувають у відриві одне від одного. Тільки в лоні такого мислення могла зародитися ідея «формалізму». Влада, за її власним визнанням, володіла «безпомилковими критеріями» для оцінки змісту творів, але не володіла такими для оцінки форми. Це було перешкодою встановленню повного контролю над мистецтвом. В цій ситуації цілком логічним було маніфестування першорядної важливості змісту і, одночасно, всіляка дискредитація та третирування форми. Формалізм стає жупелом, тобто чимось, що вселяє страх у всіх. Це справді «щось», бо формалізмом може зватися все, що завгодно, точніше — все, що неугодно владі в мистецтві. Невизначеним лишається поняття «формалізм» донині, хоча з моменту його активного входження в літературознавчий побут сплигло вже майже сім десятиліть: як визначити те, чого нема?

Всі ці обставини та міркування дають підстави досить впевнено зробити висновок про те, що поняття «формалізм» в тому розумінні, в якому воно існує в радянському та й пострадянському літературознавстві, є артефактом, який сфабриковано на замовлення і в інтересах влади і який був одним з тих знарядь насильства, що за їх допомогою створювалась радянська культура. Гадаю, настав час викреслити це поняття з літературознавчого лексикону як неспроможне в науковому відношенні, а в людському вимірі — надто густо за-

¹ Зазначу, що боротьба влади з формалізмом була боротьбою перш за все з «формалізмом» в літературній творчості, а не з методологією формальної школи в літературознавстві, яка до «формалізму» в літературі мала вельми віддалене відношення. Формальна школа в літературознавстві вже фактично припинила своє існування на той час, коли влада починає боротьбу з «формалізмом» в літературі, боротьбу, якій судилося тривати аж до 90-х років.

плямоване кров'ю. А може, варто було б, все ж таки, залишити його в словниках та підручниках для того, щоб і майбутні студенти знали, що саме являв собою «формалізм». Тільки тоді треба буде пояснювати його зовсім інакше, ніж це поняття трактується ще й сьогодні.

Цитована література:

1. Беляя Г. А. Дон-Кихоты 20-х годов. «Перевал» и судьбы его идей. — М., 1989. — 395 с.
2. Винокур Г. О. О языке художественной литературы. — М., 1991. — С. 321-405.
3. Винокур Г. О. Хлебников (Вне времени и пространства). // Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. — М., 1990. — С. 250-253.
4. Гессе Г. Фантастические книги // Гессе Г. Магия книги. — М., 1990. — С. 79-80.
5. Голубков М. М. Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. 20-30-е годы. — М., 1992. — 201 с.
6. Горбов Д. Поиски Галатеи. — М., 1929. — 298 с.
7. Добренко Е. А. Фундаментальный лексикон. Литература позднего сталинизма. // Новый мир. — 1990. — № 2. — С. 237—250.
8. Добренко Е. А. Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. — Мюнхен, 1993. — 405 с.
9. Из истории советской эстетической мысли. 1917 — 1932. — М., 1980. — С. 53—58.
10. Луначарский А. В. Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его // Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8-ми т. — М., 1963. — Т. 1. — С. 206—210.
11. Ольгин Д. Формализм. // Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987. — С. 472-473.
12. Черноиваненко Е. М. Литература соцреализма: от художественности к риторичности (Судьбы слова и стиля). // Вісник Одеського університету. — Одеса, 1996. — № 1 (друкується).
13. Struve G. Russian Literature under Lenin and Stalin. 1917—1953. — Norman: University of Oklahoma Press, 1971. — 454 p.

БІБЛІОТЕКА ОНУ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

Володимир СПОДАРЕЦЬ

В АТМОСФЕРІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ УКРАЇНСЬКОЇ ХИМЕРНОЇ ПРОЗИ

Поняття «атмосфери» як літературознавчої категорії у нас відсутнє. Саме слово вряди-годи з'являється на критичному видноколі, означаючи, проте, кожного разу щось інше, хоча і близькопорідне не в етимологічних глибинах і, переважно, у метафоричному сенсі: атмосфера доби, відтворена у романі, психологічна атмосфера тощо. А між тим іде інтенсивний процес «повернення мистецтва до самого себе», переосмислення і доосмислення глибинної суті, самої природи художнього твору і категорії атмосфери тут явно не вистачає.

Мета цих нотаток скромна: звернувши увагу на «невикористані резерви», наголосити, що «внутрішній світ художнього твору» [5, 74] без поняття атмосфери виглядає, м'яко кажучи, недовершеним, а це негативно впливає на перебіг критичного осмислення цього світу, в якому відбуваються дійсно вельми цікаві і непрості процеси [1, 274].

Чи не найактивніше спонукає звернутися до заявленого тут поняття саме химерний жанр. Розробляючи проблематику, тісно пов'язану з національним характером у контексті духовного буття народу, український химерний роман відзначається винятковою складністю своєї структури. Інтерпретаційні

достоїнства категорії атмосфери бачаться насамперед в тому, що вона спроможна в емоційно-узагальненому вигляді дати цілісне уявлення про змістову домінують художнього твору, його поетичну ідею, концентруючи смислотворчу динаміку складових химерного інтертексту і зводячи втрату невідшкодовного смислу нанівець.

З утвердженням категорії атмосфери, сподіваємось, відпаде необхідність у свого роду «криміналізації» фахової термінології на зразок «подвійного дна» «умовномістких» жанрів, а «фантом химерного» з достатньою очевидністю відкриється не лише погляду поетичному, а й критичному. Проте основна робота, будемо сподіватись, попереду, зараз же, в межах регламенту, тишимо себе надією привернути увагу.

Як було вже підкреслено, поняття атмосфери у критиці має переважно метафоричний смисл. Зустрічається воно і в теоретичному літературознавстві, хоча і не так часто. Проблемі атмосфери спеціально присвячена одна з робіт Я. Ельсберга під назвою «Загальна атмосфера літературного твору» [4, т. 2, 171]. Публікація давня, досить відома, але сьогодні цілком ясно, що великого ентузіазму вона не викликала. Можемо припустити різні тому причини: недостатня виписаність даної категорії, су-

перечності в потрактуванні, незначний «коефіцієнт корисної дії» її аналітичного застосування вченим, та не це для нас суть важливо: головне — помічено і названо тонкий інтегруючий чинник, який, проте, «нелегко визначити і навіть описати» [4, т. 2, 171].

Про що ж, власне, йдеться?

У своєму романі чи повісті письменник завжди (свідомо чи несвідомо) творить стійке поле своєї інтелектуально-емоційної присутності, наповторну ауру «авторського ціннісного кругозору», висловлюючись в термінах М. Бахтіна. Ситуацію прояснює трансформований відповідно шопенгаурівський образ: якщо вміст художнього світу уподібнити «мерехтінню у своїй одвічній мінливості незчисленних бризок водоспаду», то атмосферою цього світу буде «веселка, тихо граюча на тому вируючому мерехтінні» [3, 12-13]. При цьому жодної краплинки немає у тому потоці, «ниже тії коми», яка б не була просякнута «невидимим маревом випромінювання його (автора — В. С.) енергії, незримим димом горіння його душі» [4, т. 2, 177]. Та найкраще було б вдатися до субстанціального поняття власне атмосфери у фізичному розумінні, що нею буквально «дихає» усе живе того світу. Дана обставина помітно «ушляхетнює» процес сприйняття, розуміння та інтерпретації художнього твору.

Читаючи «Садок вишневий коло хати» Т. Шевченка, можна було б припустити й таке: знаходячись в казематі, позбавлений волі, права, відірваний від батьківщини, друзів, в стані жорстокої депресії поет раптом заходився насолоджуватися спогадами красот давно минулих вражень. Але таке припущення було б неймовірним.

Цілком зрозумілим є напрямок поетичних асоціацій — Україна, сім'я: добре відомо, як страждав поет своєю відрубністю від України, добре знаємо, що таке в долі Шевченка сім'я. То ж зовсім природно ці два страждання особистої біографії злилися в болісно-прекрасний композиційний стрижень поезії.

Композиційний лад твору дійсно прикметний: що не рядок — артистично вирізьблена і завершена у своїй самодостатності картина сільської ідилії. «Садок вишневий коло хати»; «Хрущі над вишнями гудуть»; «Плугатарі з плугами йдуть»; «Співають ідучи дівчата»; «А матері вечерять ждуть»; «Сім'я вечеря коло хати» і т. д. Але поет оперує взятим з культурної, а не природної дійсності¹, побаченим крізь серпанок народної пісні, тому смисл прочитується дещо інакше, ніж на те проковує безпосередня вербальна семантика. Мовляв, ось воно, але немає його, прекрасно як, але ж то омана. Напруга між полюсами ідеально- й реально-баченого вибухає пафосом болу і туги, що домінує в атмосфері твору. Означене почуття і виражає в емоційно-узагальненому вигляді його поетичну ідею.

Можна, звичайно, віддатися радісній безтурботності естетичної насолоди, зупинившись в захопленні на півдорозі. Так, зрештою, і чинять укладачі дитячих антологій і педагоги, прищеплюючи у такий спосіб своїм вихованцям почуття прекрасного, і нічого поганого у тому немає. Гріх було б проминути благодатний матеріал. Але правда поезії вимагає більшого, вона веде вглиб, за лаштунки позірної і привабливої видимості. Поетика цього твору, таким чином, крайне умовна. Аура з'ясованого контексту — стражденна історія України і така ж доля поета — не дозволяє посвяченому самозабутньо віддатися радісній безтурботності естетичної втіхи. Він таки зупиниться в потрясінні, але вже не стільки краса пейзажу схвилює його уяву, скільки глибина трагічного почуття, тією пісненою красою відтінена. А від того і сам малюнок постане ще більшим дивом-спонукою.

¹ Історична реальність зовсім сумно-невесела:

*Село неначе погоріло,
Неначе люди подуріли,
Німі на панцину ідуть,
І діточок своїх ведуть!..*

(«І виріс я на чужині...»).

Л. Толстой підкреслює принципову неможливість адекватної передачі художньо-естетичної матерії твору на мові словесно-логічних формулювань і пояснює, чому: «У всьому, майже у всьому, що я писав, мною керувала потреба зібрання думок, зчеплених між собою для вираження себе; але кожна думка, виражена словами окремо, втрачає свій смисл... якщо береться одна і без того зчеплення, в якому вона знаходиться... І якщо критики вже тепер розуміють і у фейлетоні можуть виразити те, що я хочу сказати, то я їх поздоровлю» [11, т. 17-18, 784].

Іронія зрозуміла і справедлива, але як же усе-таки піднести до критичного погляду оту суму думок, зчеплених між собою, не порушивши їх гармонійної злагоди, а разом не втративши утвореного цією злагодою смислу? Виразити не можна, можна лише відчуті: категорія атмосфери у цьому випадку — це процес згущення, максимального узагальнення і перетворення «думок», зчеплених між собою» у чуттєво-емоційний екстракт авторського відношення із збереженням уже в новій якості усієї духовної повноти художньої інформації. Утворюється своєрідна інтелектуально-почуттєва «формула», придатна для вирішення найрізноманітніших конкретно-аналітичних завдань.

Аналізуючи оповідання А. Чехова «Анна на шее», Я. Ельсберг зауважує: «Якщо спробувати коротко охарактеризувати атмосферу цього твору, ...то можна сказати: перед нами встають образи банальної житейської суєти (підкр. наше — В. С.), що охоплюють і «сильних та знатних», і людей, холопствующих перед ними, і тих, хто живе «гучним, блискучим, розвеселим життям» неробства й розваг. І разом з тим кризь цю суєту чується слабкий, але повен такої широкі і болісної туги голос «хлопчиків» — братів Анни, — що голос цей, усього кілька слів, повторюваних ними, духовно перемагає (підкр. наше — В. С.), виражаючи ті страждання, які випали на долю «слабких і винних». І висновок

дослідника: «Всі персонажі оповідання оточені такою атмосферою» [4, т. 2, 179]. Власне, перед нами і є той екстракт, «формула», яка вбирає зв'язки всіх думок, висловлених в оповіданні, тому й придатна для естетичного вирішення і потрактування будь-якого його епізоду.

Атмосфера художнього твору владно впливає на характер сприйняття, часто нейтралізуючи так званий погляд з точки зору здорового глузду, якщо той суперечить художній спрямованості. М. Слабошпицький говорить про явно негативні місцями вчинки героїв відомої дилогії Василя Земляка «Лебедина зграя» і зауважує: «однак дивне відчуття: під час читання про все те не ловиш себе жодного разу на бажанні судити героїв, бо письменник уже нав'язав нам своє ставлення до них — мудре всерозуміння і всепрощення» [10, 85]. Тут названа одна з домінант атмосфери твору, в якій ті вчинки набувають іншого, часом зовсім несподіваного, але художньо цілком вмотивованого сенсу.

Атмосфера художнього твору — рівнодіюча цілого ряду чинників авторської модальності, що нерідко вивищуються до пафосу: проникливий ліризм, романтична схвильованість, глибинна гумористичність, лукава іронія, сатирична дошкульність, драматична напруженість, розпач трагізму тощо. Модуси пафосу, названі тут і не названі, перебувають у стані взаємин узгодження, полеміки, навіть відвертої ворожнечі, аж до химерної (що особливо характерно для химерної прози), наприклад, незбагненого поєднання трагічного і комічного. Зрештою, така естетика виявляє глибоку амбівалентність духовної світобудови, де грань між комічним і трагічним — швидше плід інтелектуальних зусиль, ніж об'єктивна істина. Цю правду духовного буття і фіксує атмосфера художнього твору, подаючи її «знятою» у вищій інстанції всезагальності. У химерному романі, дуже неоднозначному за своєю природою, пафос-

ний контрапункт — жанрова ознака і норма. Звідси підкреслене вже багатство його атмосфери.

Атмосфера художнього твору — принципів ворог категоричної односторонності, досить розповсюдженої у філологічних світах хвороби інтерпретації. Більше того, вона проявляє важливий аспект відношення мистецтва до дійсності, трансформований як проблема життєвої та художньої правди.

В пошуках жанровості (визначальних ознак жанрової диференціації) М. Павлишин [8, 27-32] розгортає ряд опозицій, які неважко звести до центральної жанрової суперечності — між концепцією дійсності, тобто характером уявлень письменника про життя, відбитих у певній моделі світу (у цьому зв'язку особливої ваги набуває наше розуміння соціокультурного та історичного авторського контексту, інакше кажучи, проблема духовної біографії автора), і тоном висловлювання, маніфестуючого парадигму його відношень, важливої ознаки атмосфери. Та одна справа дійсно відкрита модель світу і зовсім інша — препарована на потребу міфологізована свідомість доби. До речі, одне з основоположних завдань так званого творчого методу радянської літератури у тому і полягало, аби «допомогти» письменникові відкрити оту «модель світу», дати йому в руки єдино вірне тлумачення процесів та явищ об'єктивної дійсності, і передусім людини (одіозний «соціалістичний» чи «комуністичний» ідеал). Для цього підпряталися значні сили теж єдино вірних і наших «наук» — від марксистсько-ленінської філософії до наукового комунізму.¹ То ж письменникові вже нічого не залишалось, як тільки творити, проїнявшись «правильними» поглядами,

¹ Зрештою, у тому не було б нічого поганого, аби поняття «плюралізм» увійшло в наш вжиток ще на зорі радвлади, забезпечивши певний вибір-полеміку, скажімо, між класово витриманою марксистсько-ленінською філософією та просто філософією, заснованою на засадах менталітету народу тощо.

ідеями та концепціями, за чим ревностежило недремне око. І творили... за велінням серця, як висловився великий письменник, тут же уточнюючи за всіх: «а серця наші належать партії». Коло замкнулось. І — дивна річ! — єдино вірні погляди, культивовані впродовж десятиліть щонайвишуканішими методами, поволі увійшли в плоть і кров, стали щирим переконанням навіть талановитих письменників, які часто зовсім не лукавили, виголошуючи подібні сентенції з високих трибун. Якщо ж траплялося, що хтось випадав із згуртованого загалу, їх методично і відповідним чином кваліфікували, і вже доля таких митців вирішувалася державою автоматично.

Означена ситуація у розвитку цивілізації, будемо сподіватись, — трагічний виняток, конкретно-історичний парадокс, в режимі якого життя, однак, виробило свої запобіжні заходи збереження здорового глузду, нормальної психіки і естетичної свідомості. Одним з таких «заходів» на рівні жанру, наприклад, був український химерний роман, однак і він, за свідченням критики, не оминув певних хвороб, і саме у сфері концепції, що відповідно відбилося й на атмосфері, її інтелектуально-емоційнім спрощенні, збідненні. Зрештою, маємо розуміти, що навіть у випадку, коли йдеться про дійсно оригінальну і відкриту письменником модель світу, — власне творчість, художня творчість — це швидше не втілення цієї моделі, а полеміка з нею, м'якше кажучи, діалог, що у ньому, як відомо, тільки й може народитися істина. Література, опонентність якої (родова ознака!) вже достанько з'ясована на сьогодні [6, 9], аж ніяк не відтворення, перетворення, деформація, містифікація і т. д. дійсності, а осягнення правди-істини духовного буття людини [12, 144-156] на її одвічному шляху до самої себе («своїм життя до себе дорівнятись...»), у тім числі і способами відтворення, перетворення і т. д.

Відсутність означеної полеміки-діа-

логу, як і поблажлива пасивність у ньому, «зріджує» атмосферу твору, приводить до значних естетичних втрат. Про такі втрати у творчості Василя Земляка говорить, зокрема, І. Дзюба, аналізуючи його діалогію «Лебедина зграя» та «Зелені Млини». «...Дивовижне чуттєве і враженнєве багатство світу авторової пам'яті, неабияка характерність матеріалу і краса та значущість багатьох осягнень, — пише він, — не знайшли гідної конструктивної опори в рівноцінній та рівнопотужній концепції життя» [2]. Критик дає докладний перелік «клітин» художнього організму, так чи інакше атрофованих внаслідок вказаного «кисневого голодування». «В соціальному розтині доби, в осмисленні громадянських аспектів змалюваного життя, в художній «філософії історії», в аналізі соціальної поведінки різних людських груп та особин перед колективізацією і розкуркуленням та під час них, у колгоспному будівництві, у боротьбі з фашистськими окупантами — тут не перейдено міру пересічно засвоєних усіма нами уявлень, прийнятого мінімуму соціального знання, соціальної яви і відповідальності». Більше того, «відчувається навіть розрахунок на це наше уявлення про добу», додає критик, тобто, автор солідаризується з читачем в царині міфологізованої свідомості часу, що значно полегшує йому справу, даючи «можливість обійтися без запаморочливого заглиблення в об'єктивність доби, обійтися гумористично-міфологізованим перефразом до її хрестоматійного образу» [2].

Та навряд чи про полегкість думав письменник, пориваючись на лебедині верховини духовності свого народу. Можемо лише уявити сьогодні його творчі, душевні муки, жорстоку і виснажливу боротьбу з внутрішнім та зовнішнім цензорами (блискучий розділ про голодних коней так і не увійшов до остаточного тексту діалогії), але об'єктивно сталося так, як сталося. «Тим-то в «Зелених Млинах» уже від-

чутні деякі самоповторення і деяка внутрішня вичерпність, ще до фіналу», — з співчутливою делікатністю підсумовує І. Дзюба [2].

До названої діалогії М. Павлишин підверстав ще кілька творів химерного жанру: «Козацькому роду нема переводу...» О. Ільченка, «Позичений чоловік...» Є. Гуцала, зазначивши принагідно, що «у цих романах ведеться звичайна апологетика апробованих міфів, історичних моделей і світоглядних позицій. А засоби химерності — сміх, народна фантастика, історичний колорит — за перевіреною традицією застосовуються для того, щоб забавляти, розважати читача» [7, 503]. Найпечальніше ж, на думку дослідника, є те, що «в характері цього розважання криється особливо підступна культурна аргументація» [7, 503]. Протиставляючи названому ряду української химеристики химерний роман Вал. Шевчука «Три листки за вікном», М. Павлишин вдається до вельми відповідальної аналогії: Гоголеві «Вечори...» і «Миргород» як отождолення українськості з провінційністю та «Енеїда» Котляревського як аргумент на користь «життєздатності і легітимності автономної української культури» [7, 504]. І хоча Гр. Сивокінь робить відчайдушні спроби якось пом'якшити категоричність висловлених присудів, апелюючи до «конкретного історизму, що його з австралійської відстані не зовсім догледів М. Павлишин» [9], все ж основне залишається неспростовним: концептуальна заданість, заснована на постулатах зужитих міфів помітно послабила жанр, привела до втрати ним потенційної здатності на відповідну реакцію і переконливий аргумент у діалозі зі світом.

Ще раз підкреслимо: в питанні оцінки і переоцінки (останнє особливо актуальним є на сьогодні) художніх цінностей немало важить аргумент атмосфери. Щодо Гоголя, то М. Слабошпицький цілком правий: «Принципове заперечення викликає вже сама теза критика про ранні повісті М. Гоголя, в

яких він побачив насміх над усім українським» [10, 130]. Довести протилежне зовсім неважко, залучаючи до аналізу саме категорію атмосфери з її глибиною, з'ясовуючи не один якийсь аспект естетичного відношення, нехай навіть дуже важливий, в даному випадку йдеться про сміхову культуру, а хоча б декілька, — поруч з гумором, наприклад, розглянути ліризм, романтичність цих творів. Якщо цілком добродушний гумор видався шановному поціновувачу зверхньо-підступним насміхом, то як, приміром, заперечити теплоту і сердечність, щире захоплення міцним духовним здоров'ям земляків, випромінюване гоголівським ліризмом?.. Такий дисонанс в рамках єдності — нонсенс. Натомість — чарівна пластика настрою і почуття, дивна гармонія атмосфери любові і шани.

Таку ж односторонність, але вже з протилежним знаком, бачимо в присудах самого М. Слабошпицького. Назвавши негативну оцінку М. Павлишина щодо «звичайної апологетики апробованих міфів» явною натяжкою, М. Слабошпицький намагається окремими прикладами спростувати її. Але ж не в прикладах справа і навіть не в їхній кількості: приклади можна наводити безкоштовно і тлумачити їх як завгодно. Вся суть в атмосфері, у якій ті приклади живуть і дихають. Саме атмосфера покладає кінець інтерпретаційній сваволі.

Нагадавши нам епізод з «великим непманом» Льонею Чечевичним, якому аж ніяк не сплатити податок за лавку, «навіть коли б Лёня Чечевичний продав у ній самого себе», М. Слабошпицький пише: «Хіба можна стверджувати, що Земляк виступає апологетом цієї політики?» [10, 125]. Як це не дивно, а таки можна, — загальна атмосфера твору до того схиляє. І зовсім не обов'язково звертатись до протилежної сцени, у якій комуністи на чолі з Рубаном сушать собі голови, «як створити новий Вавилон взамін старому», варто уважніше придивитися до даного конкретного епізоду, вслухатись в інто-

нації, домінанту атмосфери роману. Автор дійсно іронізує, але як? — розуміючи приреченість Лёні і приймаючи це як історичну неминучість. Не будемо лукавити, автор не дожив до всезагального нашого прозріння і сам не прозрів достатньо, аби вже тоді чітко бачити і розуміти, що воно і як. «По-дружньому», навіть із співчуттям, спроваджує він Лёню туди... Йому діла немає до проблем цього Лёні, бо автор разом з героями, які «сушили собі голови...», в колі інших, глобальних, світових революційних проблем, хоча чисто природний художній інстинкт і здорова його інтуїція часом підштовхує поіронізувати і над своїми кумирами. Загалом же автор тут цілком у межах концепції.

Виклавши епізод йорданського льодового побоїська, М. Слабошпицький зауважує: «Послідовний апологет офіційних міфів так писати не буде, бо це аж надто відчутно принижує образи і діяння людей, які збираються ошчасливити Вавилон, а разом із тим і всю планету новим життям». І додає: «Автор не стоїть ні на чиему боці» [10, 126]. По-перше, «не стояти ні на чиему боці» — річ у принципі неможлива, а щодо суті наведеного епізоду, то, знову ж таки, атмосфера твору не залишає ніяких сумнівів відносно симпатій автора. Він, безперечно, на боці тих, кого поставили на буряковий хрест, з цапом Фабіаном включно, який, правда, пішов туди цілком добровільно, хоча й припустився при цьому великої безтактності, ставши до стрільців-контрреволюціонерів задом, чим врятував не тільки близьких собі по духу людей, але й автора.

Атмосфера художнього твору — специфічний спосіб глобального синтезу — дозволяє розгорнути найскладніші структури духовності в глибинній неоднозначності їхнього смислу.

Цитована література:

1. Гаспаров Б. М. Послесловие: структура текста и культурный контекст // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. — М., 1994. — С. 274-303.
2. Дзюба Иван. Вавилонда Василя Земляка

- // Літературна Україна. — 1983. — 28 квітня.
3. Эллис. Русские символысты. — Томск, 1996. — 287 с.
 4. Эльсберг Я. Е. Общая атмосфера литературного произведения // Проблемы художественной формы социалистического реализма: В 2 т. — М., 1971. — Т. 2. — С. 171—192.
 5. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. — 1968. — № 8. — С. 79—87.
 6. Моренець Володимир. Сучасна українська лірика // Автореф. дис. ...доктора філолог. наук. — К., 1994. — 48 с.
 7. Павлишин Марко. «Дім на горі» Валерія Шевчука // Українське слово: У трьох книгах. — К., 1994. — Кн. третя. — С. 493-505.
 8. Павлишин Марко. Чорнобильська тема і проблеми жанру // Слово і час. — 1991. — № 4. — С. 27—32.
 9. Сивокінь Григорій. Погляд здалеку, пильний погляд // Літературна Україна. — 1990. — 20 грудня.
 10. Слабошпицький Михайло. Василь Земляк. — К., 1994. — 148 с.
 11. Толстой Л. Собр. соч.: В 22 т. — М., 1984. — Т. 17-18. — С. 784.
 12. Фащенко Василь. Щаблі до істини // Вежа. — 1996. — № 2. — С. 144—156.

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

Тетяна МЕЙЗЕРСЬКА

ДО ПРОБЛЕМИ ЕСТЕТИЧНИХ АНТИНОМІЙ ФРАНКА ФРАНКО І КАНТ

Критична і художня творчість Франка почасти пронизана відвертою внутрішньою полемічністю. Напружене протистояння думок не завжди узгоджується їх діалектичною взаємозагодуєністю, складаючи тим самим нездоланні внутрішні антиномії. Однією з найбільш виразних антиномій Франка є антиномія строгого раціоналістичного інтелекту і тонкої, майже ірраціональної інтуїції, яку він прагнув описати в термінах раціональних, таких, що уможливають дослідження і експеримент. Це протиріччя в більшій або меншій мірі пронизує всю його як науково-критичну, так і художню практику. В цьому, очевидно, криється загадка подекуди парадоксальних розворотів потужної думки Каменяра і, разом з тим, — ключ для розуміння унікальності його як особи, що завершила український раціоналізм ХІХ століття, засвідчивши одночасно кризові начала його розпаду.

Те, що робить художника художником, Франко схильний виводити, в першу чергу, з його особистісного суб'єктивного начала, з його вродженої здатності до творення словом. Поклавши саме цю думку як основу для дослідження поезій геніального Шевченка, у

трактаті «Із секретів поетичної творчості» Франко ставить своїм завданням подолати розуміння творчості як ремесла [1, т. 31, 56-57], вироблене раціоналістичною традицією, що йшла від Арістотеля. Він прагне актуалізувати думку про поезію як акт натхнення.

Проте додання раціоналістичних установок на процеси творчості Франко здійснює все з тих же позицій наукового раціоналізму, як вчений-матеріаліст. Стверджуючи автономію суб'єкта творчості, своєрідний «тріумф індивідуалізму», Франко проникає в лабораторію натхненного Шевченкового творення словом і прагне вичленити способи, за допомогою яких формується могутній сугестивний комплекс поезій Кобзаря. В даному випадку особливу увагу Франко зосереджує на художній формі, наголошуючи, що секрети творчості правдивих вроджених поетів полягають саме в експлікації несвідомого, явленого «елементарною силою головно з погляду форми», як «еруптивної сили натхнення», що творить гармонію з раціонально, свідомо укомпонованим скелетом змісту і композиції [1, т. 31, 64].

Проводячи своє унікальне дослідження над поетикою Шевченка, застосовуючи для своєї наукової методології

найновіші здобутки сучасної йому експериментальної психології, Франко репрезентує раціоналістичне розщеплення явищ іншого ірраціонального порядку, що можуть бути описані в парадигмі іншої нетрадиційної ідеалістичної епістемології. Способи асоціювання ідей Франко розглядає як суто формальні, виділяючи певні риторичні прийоми (контраст, градацію, пуант, аналітичність), що окреслюють внутрішній генеративний закон творчості Шевченка.

Свою наукову методологію Франко будує як суто раціоналістичну, редукуючи, по всьому, завдання критики до пізнання чисто літературних і артистичних питань і встановлення причин естетичного задоволення та вивчення способів, якими художник несвідомо їх викликає [1, т. 31, 53].

Звідси, саме з раціоналістичних установок Франка в поясненні явищ іншого, нераціонального характеру — коріння його полеміки з Кантом, якому присвячена по суті вся остання глава трактату «Що таке поетична краса?» Дошкульної критики тут зазнають положення основного дослідження Канта з питань естетики «Критика естетичної здатності судження»; Франко кваліфікує його як абстрактно-догматичне, претензійне, і, головне, таке, яке нічого не прояснює в питаннях естетики краси.

Тут зазначимо головне, що прагнемо з'ясувати: гостро виступаючи проти ідеалістичної естетики Канта, Франко з позицій геніальної інтуїції вченого-раціоналіста **приходить до тих же висновків**, що і Кант. Особливо яскраво цей унікальний парадокс Франка постає тоді, коли основні моменти досліджуваних ним підвалин Шевченкової поетики перечитати в парадигмі стрункої ідеалістичної доктрини Канта. Спираючись на матеріалістичний експеримент, Франко доводить те, що абсолютно, не будучи художнім критиком, доводить і Кант, — так би мовити, до експерименту, апріорно.

Як відомо, поняття краси Кант ви-

членує з категорії інтелекту, зводячи його до сприйняття специфічного задоволення. В цьому і полягає його естетичний ідеалізм — у запереченні об'єктивного значення естетичних властивостей і вирізненні особливої здатності судження — естетичної — із сфери пізнання, розуму у сферу суб'єктивного почуття.

Здійснюючи свою критичну рефлексію Кантівського вчення, Франко констатує, що усі естетики «від Канта до Гартмана вважають головною основою і метою поетичної творчості красу і починають свої естетичні міркування дефініцією, що таке є та краса» [1, т. 31, 112]. Однак, на думку Франка, головний об'єкт дослідження естетичної науки полягає не в абстрактних дискусіях про красу, бо «нова індуктивна естетика мусить прийняти за вихідну точку не поняття краси, а **чуття естетичного уподобання**» [1, т. 31, 113]. (Підкр. мною — Т. М.). Звернемо увагу — **чуття естетичного уподобання**. І далі «мусить при допомозі психології аналізувати те чуття і... мусить в обсягу кожної поодинокі штуки розбором її технічних способів і її взірцевих творів доходити до розуміння того, **якими способами** кожна штука в своїм обсягу викликає в нашій душі чуття естетичного уподобання» (Підкр. мною — Т. М.) [1, т. 31, 113].

Своїмнимі естетичні правила Кант, на думку Франка, «виводить саме з абстрактного поняття краси», котре, як йому здається, «на ділі для артистичної творчості є майже зовсім байдуже» [1, т. 31, 115]. Ось як характеризує він погляди Канта: «Візьмемо, прим., Канта. По його думці, краса се тільки форма. «Формальна естетика повинна залишити осторонь весь зміст і обмежитися тільки самою формою» — думка, без сумніву, глибока і вірна, та тільки, на жаль, не ясна для самого Канта, котрий зараз же додав, що ся «формальна краса є тільки дуже підрядним чинником мистецької краси, яка, по суті, йде від форми до змісту».

Значить, артистична краса повинна, на думку Канта, головно залежати від гарного змісту; гарна форма має для неї досить підрядне значення. В чім лежить краса змісту — Кант пояснює і не може пояснити, бо ж, по його словам, краса є виключно прикметою форми. А в чім лежить краса форми? «Форма гарна тоді, коли вона є несвідомим, довільним відображенням, наочним втіленням ідеї». І знов блиск дуже мудрої думки в тумані пустих слів: зазначено роль несвідомого в артистичній творчості, та, приплутавши сюди містичні «ідеї», замість конкретних вражень і психічних образів, попсовано всю річ. І остаточно не сказано нічогосінько, бо не в тім річ, щоб висловляти ідеї чи образи — все одно, свідомо чи несвідомо, а в тім річ, як висловлюється їх; ані сам факт висловлювання, ані зміст висловлюваних ідей не чинить краси; по самій Кантовій дефініції, краси треба шукати в формі, в тім, як висловлено, як узмисловлено ті ідеї, а про се Кант не говорить нічого ближче. Навпаки, своїм застереженням, що артистична краса «від форми йде до змісту», Кант і зовсім загородив собі і своїм наслідникам стежку до ліпшого зрозуміння сеї справи, бо заставив їх шукати краси в змісті, значить, судити зміст артистичних творів після формулок і шаблонів, придуманих для дефініції краси. А се значило більше-менше те саме, як коли би хто взявся міряти воду ліктем, а сукно квартою» [1, т. 31, 115—116].

Дошкульні зауваження І. Я. Франка саме і стосуються геніальної розвідки І. Канта «Критика естетичної здатності судження». Проте не слід іти далеко. Варто лише зіставити головні об'єкти дослідження Канта («естетична здатність судження») та Франка («чуття естетичного уподобання»), щоб помітити вже з першого погляду близькість їх устремлінь. Однак простежимо логіку їх аргументацій далі. Ось з чого починає Кант свою розвідку: «Щоб визначити, прекрасне дещо чи ні, ми зіставляємо уявлення не з об'єктом шляхом розсуду

ради пізнання, а з суб'єктом і його почуттям уподобання чи неуподобання» [2, т. 5, 203]. За Кантом, в «об'єкті нічого не позначається», лише суб'єкт, оцінюючи, «сам почуває, який вплив має на нього уявлення. Судження задоволення-незадоволення, уподобання-неуподобання не є логічним, його не можна вивести із загальних понять, воно є наскрізь суб'єктивним», яке Кант, вирізняючи напротивагу загальнопоняттєвому — логічному — називає естетичним. «І коли ставиться питання, — продовжує доводити Кант, — чи прекрасним є дещо, хочуть знати не те, важливе чи могло б бути важливе для нас чи для кого-небудь іншого існування речі, а те, як ми судимо про неї, просто розглядаючи її (споглядаючи її чи рфлексуючи про неї). Краса безвідносно до почуття суб'єкта сама по собі ніщо» [2, т. 5, 203].

Як бачимо, вже з перших рядків Кантівської розвідки Франкові підстави видаються досить хисткими. Більш того, своєю розвідкою Кант не «спускає» ніякого абстрактного поняття краси, навпаки, він, як і пізніше його опонент Франко, завдається тією ж складною метою — простежити і зрозуміти, якими шляхами, способами, інтенціями те поняття виникає і уможливорюється. Головні постулати Канта ті ж, до яких у площині інших джерел наблизився Франко: поняття краси — не абстрактно-догматичне, воно глибоко суб'єктивне, індивідуальне. Більш того, стверджує Кант, — правил, за котрих кожного можна було б заставити визнати дещо прекрасним — не може бути [2, т. 5, 217], тут, погодився б і продовжив би Франко, панує «тріумф індивідуалізму». На докір Франка, що «дотеперішня ідеалістично-догматична естетика гарцювала на полі абстрактів і не довела ані до якоїсь загально-прийнятої і загальноновдовольняючої дефініції краси, ані до ясної і науково підпертої відповіді на питання: що і чому подобається нам? вона лишилася тут при старому «про смаки не сперечаються» і не

прояснила сумерків, які лежать у самім понятті «смак» *gustus* [1, т. 31, 113] — Кант докладно і спокійно відповів: 1) принцип смаку є суб'єктивний принцип здатності судження взагалі; 2) ніякий об'єктивний принцип смаку неможливий; більше того, 3) всезагальність задоволення в судженнях смаку можлива тільки як суб'єктивна [2, т. 5, 215].

Вивчаючи специфіку естетичного судження, І. Кант принципово протиставив естетичні ідеї ідеям розуму. Якщо в ідеї розуму відображення адекватне, ґрунтується на логічних атрибутах, то естетична ідея наскрізь сугестивна, вона покликана збуджувати масу невимовлюваних словами відчуттів та побічних уявлень. Саме спосіб вираження естетичної ідеї як суб'єктивної Кант і вміщує як головне означення поняття краси, а це, власне, ніскільки не перечить, більш того, цілком відповідає Франковій тезі про красу як почуття естетичного уподобання. Саме в площині естетичного, а не логічного судження Кант вирізняє і категорію геніальності. На думку філософа, творча душа, що складає собою геній, володіє **особливою здатністю представляти уявлення**, і при цьому жодна конкретна думка, жодне конкретне уявлення не може дорівнювати йому. Кант визнає геній як вроджену здатність душі, через котру **природа** дає мистецтву правила, і то лише в тому випадку, коли воно витончене мистецтво. До здібностей душі, поєднання котрих у певному співвідношенні складає геній, Кант зараховує як головні **уявлення і розум**, їх унікальне змикання. Згідно Канту, діяльність уяви (чим більше числових уявних одиниць в ній співіснує), модифікує простір сприйняття, де неможлива послідовність, тут існує **одномоментність охоплення**, піднесення множинності до єдності (проте не думки!) а **споглядання** [2, т. 5, 266]. Уява пронизує матеріальний і духовний простір водночас. При цьому рух уяви виступає лише як чисто суб'єктивна здатність. Рух уяви, — продовжує Кант, — здійснює **насилля** над

внутрішнім почуттям, і це насилля повинно бути тим помітніше, чим більша кількість, котру уява включає в споглядання [2, т. 5, 266].

Глибокі спостереження Канта над процесами творення уяви, його вчення про геніальність ще більш поглиблюють і увиразнюють думки Франка про неповторну, підсвідому, неконтрольовану розумом, інтуїтивну природу творчого генія Шевченка. Розгортання блискучого спостереження Франка, як бачимо, не перечить Канту, воно споріднене йому. Думка про те, що уява Шевченка сильніша розуму, простежується у трактаті досить виразно. В поезії «Причинної» Франко означає ці схоплені водночас геніальною уявою Шевченка різнорідні образи, — слухові та зорові, гуки та ін. чисто кількісні характеристики, що в комплексі сугестивно творять картину ранку, а поза нею — психологічний настрій: «Візьмемо хоч би перший уступ Шевченкової «Причинної», а власне ті рядки, де поет малює словами різнорідні гуки, з яких складається буря:

*Реве та стогне Дніпр широкий,
Сердитий вітер завива...
Ще треті півні не співали,
Ніхто ніде не гомонів,
Сичі в гаю перекликались
Та ясен раз у раз скрипів.*

В першій і останній парі рядків зібрано тут кілька сильних слухових образів — рев великої ріки, свист і виття вітру, крик сичів, скрип дерева — все ефекти чисто музикальні і доступні для чисто музикального трактування. Але середня пара рядків? Там також є слова, що апелюють до нашої слухової пам'яті: півні співають, люди гомонять... Се дуже інтересний примір, як поет при допомозі таких сліпих алярмів до нашого слухового змислу викликає в нашій уяві зовсім інший, не слуховий, хоч первісно на підставі слуху вкріплений в душі образ — часу, пори, коли відбувається подія балади. Правда, він міг би зробити се коротше, немов конвенційною монетою, сказати: північ, та

й годі, але він волів покласти тут не-стемпльоване золото поезії, обійти абстракт, репродувати його змісловими образами» [1, т. 31, 87]. В цій же баладі Франко знову ж таки констатує одномоментність передачі різноманітних вражень (кількісних характеристик), що творять єдиний фон настрою:

*Защebetав жайворонок,
Угору летючи;
Закувала зозуленька,
На дубу сидючи;*

*Защebetав соловейко —
Пішла луна гаєм;*

*Пішов шелест по діброві,
Шепчуть густі лози...*

Цю ж особливість стилю Шевченка Франко констатує і аналізуючи поеми «Гамалія», «Гайдамаки», «Княжна», поезію «А. О. Козачковському». З приводу останньої Франко констатує: «З незрівняним, хоч, певно, несвідомим майстерством, з тим майстерством, якого не осягне й найвище розвинена інтелігенція, а яке дається тільки могутньому чуттю і геніальній інтуїції, показав тут Шевченко, як малює поезія такі, на перший погляд, парадоксальні речі, як тишу і безсонність. Бо справді, тиша — се, властиво, брак вражень, то як же ж малювати її при помочі таких чи інших образів? А дивіть на Шевченків малюнок! Він дав нам не один образ, а цілу драму, повну руху: ніч **входить** у хату, думи **сідають** довкола поетової постелі, **розбивають** його серце і надію, **прогонюють** усякі бажання, а в кінці **спиняють** біг часу, і ми чуємо, як над поетом пливуть безмежні простори часу «глухо», без шелесту, без зміни. Поет справді обсягає свою ціль; він не тільки передає нам зі страшенною пластикою враження нічної тиші і безсонниці, але надто передає нам своє чуття, стан своєї душі під тиском вражень, передає не окремими словами, але самим колоритом, який він надав своєму ма-

люнкові» [1, т. 31, 94]. Підкреслюючи несвідомий акт творення та домінанту інтуїції як показники генія Шевченка, Франко, підсумовуючи аналіз поетики «Причинної», пише: «Я певний, що се сталося несвідомо. Видно, що ціла балада вилілася у Шевченка з одного імпульсу, з одного сильного душевного настрою; слухова пам'ять, розворушена сильними враженнями, зібраними в першій уступі, тепер силою природньої, але несвідомої реакції піддала поетові контрастові, немов суплементарні, але також переважно музикальні образи для змалювання ранку. Поет-дилетант, такий, що творить розумом, був би вже давно забув про початок, і був би тут розсипав перед нами щедрі колористичні ефекти...» [1, т. 31, 88].

Здається, з цих кількох досить яскравих прикладів з трактату ми маємо можливість переконатись, наскільки Франкові принципи аналізу підтверджують провідні думки Кантівської розвідки. Незважаючи на різке неприйняття Франком Канта, пересвідчуємось, що за ними Канта **нема**, навпаки, проте, геніальний кантівський дух пронизує весь трактат українського мислителя. Спільність думок про творчу лабораторію генія, до яких дослідники прийшли різними, навіть дещо протилежними, шляхами, почерпуючи з різних джерел, блискучі знахідки Франка, що, на жаль, не помітив своєї близькості Кантівським твердженням, засвідчують, по всьому, блискучий злет української філософсько-етичної та художньої думки кінця XIX ст.

Цитована література:

1. Франко І. Я. Из секретів поетичної творчості. // І. Я. Франко. Зібрання творів: у 50-ти т. — Т. 31. — К., Наукова думка, — 1981. — С. 45—120.
2. Кант І. Критика естетической способности суждения // И. Кант. Сочинения: В 6-ти т. — Т. 5. — М., Мысль. — 1966. — С. 161—531.

Володимир ПАНЧЕНКО

В. ВИННИЧЕНКО —
ГІ ДЕ МОПАССАН — Г. Д'АННУНЦІО:
КІЛЬКА ПАРАЛЕЛЕЙ

(Про один «нав'язливий» мотив у творах
В. Винниченка 1908-1916 р.р.)

1. У драмі В. Винниченка «Memento» (1908 р.), а також у його романах «По-свій» (1912 р.) та «Записки кирпатого Мефістофеля» (1916 р.), повторюється один і той же мотив: батько, задля того, щоб позбутися небажаної дитини, стає її вбивцею.

Художник Кривенко з «Memento» таким чином намагається залишитися вірним своєму принципіві «чесності з собою». Зусиллям волі, суто раціональними аргументами (мовляв, новонароджений, виріши, буде все одно нещасним) він сподівається перемогти «темний, сліпий, животний інстинкт» — материнський і батьківський.

Поет (і революціонер) Вадим Стельмашенко з роману «По-свій», дізнавшись, що жінка, яка полюбила його, — вагітна, відвертається від неї і тим доводить її до самогубства.

Адвокат Михайлюк («Записки кирпатого Мефістофеля») свою дилему (обов'язок перед нелюбою жінкою, яка народила небажану для нього дитину, — чи любов до молоді красуні?) вирішує на користь обов'язку, а не почуття.

Сюжетні ситуації в усіх трьох творах цілим рядом деталей повторюють одна одну.

2. У кожному з трьох випадків В. Винниченко аналізує гострий внутрішній конфлікт — моральний і психологічний. Кривенко і Стельмашенко — соціалісти, але й ніцшеанці водночас! — рішуче відкидають «приписи ветхої моралі», намагаючись сформулювати принципи власної «нової моралі». Апологія сили й індивідуалізму займає серед цих принципів ключове місце. Але по-своєму струнка система, вибудована героями Винниченка, раптом розвалюється. В одному випадку («Memento») крізь жорстокість революціонера-ніцшеанця пробивається (хоч і з запізненням) голос батьківського інстинкту. В другому («По-свій») «ніцшеанство» соціаліста Стельмашенка вивітрується під тиском синівського почуття.

Внутрішня колізія вирішується, таким чином, не на користь раціональної моральної конструкції. Життя зі своїми одвічними законами руйнує її.

3. Розробляючи мотив, пов'язаний з тим, що батько стає убивцею власної

дитини, В. Винниченко йшов на творчий діалог з Гі де Мопассаном і Г. д'Аннунціо. Французький прозаїк у 1884 р. написав новелу «Сповідь», сюжет якої згодом «перекочував» у роман д'Аннунціо «Невинна жертва» (1892). І в новелі, і в романі діти-немовлята стають жертвами своїх батьків, які спеціально впускають у дитячу кімнату морозне повітря, сподіваючись, що в такий жорстокий спосіб вони знайдуть вихід зі своєї душевної безвиході. (В. Винниченко у «Memento» і в «Записках кирпатого Мефістофеля» використовує аналогічний сюжетний хід).

Проте пафос у Мопассана і д'Аннунціо — різний. У новелі французького письменника, кажучи словами З. Венгерої, постає «картина безнадійного морального розкладу»; Мопассан усе веде до того, щоб «перетворити одиничний випадок у песимістичний осуд дійсності». Тим часом, у романі д'Аннунціо «песимістичний аналіз людського серця перетворився в гімн пристрасті, яка торжествує» (Венгерова З. Предисловіе к изданию: Г. д'Аннунцио. Собр. соч. в 12 томах, т. 2. — СПб, «Шиповник», 1907 г.).

4. В. Винниченко, використавши «кочовий» сюжет, не повторив попередників. У нього — свої художні завдання. У п'єсі «Memento» й романах «По-свій» та «Записки кирпатого Мефістофеля» український письменник бунтує проти старої фарисейської моралі і водночас виголошує хвалу життю, радості й «повноті існування». По суті, він здійснює моральний експеримент: задає героям певні обставини, які й мають випробувати їхні «теорії». При цьому, ставлення самого автора до героїв та їхньої «нової моралі» — амбівалентне. Маємо складну й суперечливу

ситуацію, коли автор то зливається з героями, то дистанціюється від них.

Проповідник у Винниченкові нелегко уживається з художником. Проповідник захоплюється проектами перебування моралі й людини — а художник з геніальною інтуїцією відчуває, що хай початково благородна, але відсторонена, утопічна в своїй суті ідея, веде до зворотнього, «бісівського» результату, коли життя приноситься в жертву фальшивій схемі, штучно сконструйованому принципу.

5. Але мотив небажаної дитини у В. Винниченка пов'язаний не лише з літературними джерелами. На підставі архівних документів можна зробити висновок, що в основу сюжетів п'єси «Memento» та роману «По-свій» покладено реальну історію стосунків самого В. Винниченка із жінкою, яку звали Люся Гольдмерштейн. Ця історія відноситься до 1907—1908 р. р. — періоду першої еміграції письменника, коли він певний час мешкав на Капрі, де й розігралася драма трьох: жінки, чоловіка і дитини, яка народжується всупереч бажанню її батьків, щоб невдовзі все-таки піти в небуття (з причин, з'ясувати які архіви не дають змоги).

6. Збіги, паралелі й розходження між кількома творами В. Винниченка 1908-1916 р. р. та творами Гі де Мопассана та Г. д'Аннунціо є одним із численних свідчень інтенсивної взаємодії модернової української літератури початку ХХ ст. з європейськими художніми явищами. Винятково чутливий до морально-філософських шукань сучасного йому письменства, В. Винниченко прагнув «розворушити» українську прозу й драматургію постановкою незвичних для неї питань і нестандартним трактуванням їх.

Олена РОЗАНОВА

МЕТАФОРА І ГРОТЕСК В ХУДОЖНІЙ СИСТЕМІ РОМАНУ ЮРІЯ ОЛЕШІ

Будь-який твір є, звичайно ж, складне ціле, що постає із багатьох різноманітних елементів, різною мірою організованих, з певною системою ієрархічної залежності і зв'язків. Але, як правомірно вважає Л. С. Виготський, в цьому складному цілому завжди виявляється домінуючий і панівний момент, який визначає єдність всіх засобів, всю систему вираження. Таким домінуючим і панівним моментом у прозі Юрія Олеші постає гротеск і метафора, не лише як першооснова художнього мислення автора, не лише як засіб «ущільнення» і «поглиблення» тексту, але й як засіб вираження усієї системи цінностей письменника, усієї його життєвої філософії — від масштабних глибоких роздумів до найтонших порухів душі. Проза Юрія Олеші настільки незвичайна і своєрідна, що за першими ж творами його зарахували по класу чи то француза серед росіян, чи то представника експресіонізму, кубізму, романтизму.

Перша фраза роману «Он поет по утрам в клозете» вражає читача, а наступні рядки взагалі спантеличують. Незвичайні і герої Олеші. Про роман відразу заговорили і засперечались. Д. Тальников в манері письма Олеші знайшов поєднання різних стилів — гротесково-натуралістичного з імпресі-

оністичною любов'ю до кольору, відчуттям живопису [10, 49]. Вяч. Полонський, відзначаючи нереалістичну манеру письма Олеші, бачить узгодження прийомів реального, навіть натуралістичного живопису із сміливим імпресіонізмом, органічне поєднання елементів натуралізму, реалізму, символізму. Олеша, на його думку, в цілому найближчий до експресіоністів [9, 152]. Зразком «романтизму нашого часу», «романтичним типом художнього мислення» називають Олешу І. Г. Панченко і Г. П. Логвин [8, 154; 5, 80].

Головний герой роману «Зависть» М. Кавалеров, «пишномовний і низькопробний інтелігент», розважається спостереженнями. Вони для нього самоціль, можливість жити іншим життям, забуваючи про те, що він лише «товстопузий чоловічок у покоротшаних штанцях», який охоплений горделивістю і прагне слави та поклоніння.

Спостереження Кавалерова образно і лаконічно-точно передають слухові враження: «Щебетнула стеклянная пробка» [14]¹, «Замок щелкнул надо мной так, точно обломилась ветка, и я свалился с прекрасного дерева, как перезревший, шмякающийся при падении плод» [55].

¹ Тут і далі вказані сторінки тексту за виданням: Олеша Ю. Повести и рассказы. — М.: Художественная литература. — 1965. — 550 с.

Але найбільш повно творчі задатки митця проявляються в Кавалерові при передачі ним зорових вражень: «пена, падає в таз, закипає як блин» [13], «огромное облако с очертаниями Южной Америки стояло над городом» [53], «нянька держала младенца, похожего по облачению на римского папу» [56], «яичницу ел он со сковороды, откалывая куски белка, как облупливают эмаль» [14], «он рассек желтую скулу яблока» [15] і т. д.

За виразом Вяч. Полонського, Ю. Олеша «прагне передачі максимальної виразності при мінімумі затрат» [9, 152].

Враження у Ю. Олеші раптове: «трамвай сечет по краю бульвара, как нож по тарту» [57], «остывающие, еще не испустившие жара жизни пироги, которые почти что лопотали под одеялом, возились, как щенки» [26].

Метафори, порівняння характеризують багатий внутрішній світ Кавалерова, його колористичні світовідчуття: «Да, она стояла передо мной — да, сперва по-своему скажу вам! Она была легче тени, ей могла бы позавидовать самая легкая из теней — тень падающего снега; да, сперва по-своему и т. д... А теперь по-вашему. Передо мной стояла девушка лет шестнадцати и т. д.» [46]. Валя стає в романі як символ високого жіночого начала, Анічка Прокопович — символ чоловічої пригнобленості Кавалерова, кінця його життя: «ходит, опутанная кишками и жилами животных», она раздирает «кишки локтями, как принцесса паутину» [28], «она старая, жирная, рыхлая. Ее можно выдавливать, как ливерную колбасу» [28], «лицом она похожа на височий замок» [42].

Зустрічаючи вдову в коридорі, Кавалеров бачив біля її дверей таз, і в ньому плавало вичесане волосся [28], в кімнаті ж Валі, за точкою зору героя, стоїть «синий таз у окна, в тазу будет плясать окно, и Валя будет мыться над тазом, сверкая, как сазан, плескаться, перебирать клавиатуру воды» [46]. Якщо Валю Кавалеров бачить в сяєві

сонячного світла, то вдову Прокопович бачить в електричному, штучному, мертвому освітленні. «Свет не был потушен. Обложенная желтой ватой света, вдова сидела на громадной своей кровати, свесив голые ноги за борт» [107].

Олеша показує крок за кроком, як вичерпується, розвалюється весь духовний світ Кавалерова, блискучого, ерудованого — і одночасно нікчемного, заздрісного. Письменник віддав цьому героєві своє бачення і світовідчуття, свій талант і багатство фантазії (недарма деякі критики ототожнювали Олешу з Кавалеровим), але фінал роману, його остання фраза розкриває авторську позицію, ставлення його до заздрісника і честолюбця Кавалерова: «...И сегодня, кстати... слушайте: я сообщу вам приятное... сегодня, Кавалеров, ваша очередь спать с Анечкой. Ура!» [112].

Але варто сказати, що у Олеші метафори, порівняння, гротеск — не мовні прийоми, а світовідчуття і світобачення. За наповненістю порівняннями, епітетами, метафорами у Олеші завжди слід розрізняти спосіб бачення світу, розуміння його в єдності протилежних рис. Художня система Олеші — показ світу в безконечних перехрещеннях смислів, народжуваних на зіткненні двох світів — нового і старого, суб'єктів оповіді, різних стильових потоків. Сміслові наповнення образів у романі Олеші неможливо окреслити однозначно, тобто довести до граничної ясності, до певної межі, це не готові значення — ідеї, вони живуть одночасно: підлість і благородство; порив і шляхетність; людяність і жорстокість; високий романтизм і приземлений реалізм. Ці різноспрямування існують в єдності, в цілому. Ось чому в принципі неможлива перемога одного начала над іншим. Світ героїв Олеші відкритий для сприймання і осягнення реальності буття настільки широко, що дозволяє сказати і зрозуміти таку правду про людину, для якої інші художні системи просто вузькі, і тому так мало істини у твердженнях більшості критиків, які намагались

однозначно визначити А. Бабичева і Кавалерова: перший — позитивний комуніст, ідеал і т. п., другий — дрібний заздрісник, інтелігент-занепадник.

Подібні твердження неправильні не лише по суті (роман Олеші не виправдання Кавалерова і не прославлення А. Бабичева), тут все набагато складніше. Тут не просто борються романтик і реаліст, у Олеші — єдино можливий спосіб організації світу, — в самій його цілісності — і в той же час в контрастивності, як сказав би М. Бахтін, в амбівалентності.

Арк. Ельяшевич відносить «Заздрість» до творів ексцентричного реалізму і пояснює широке розповсюдження в 20-х роках різних видів ексцентричного реалізму: плакату, буфонати, гротеску, тяжіння до зниження «високого», соціально-історичною потребою прощатися з минулим сміючись [13, 222—223].

З ним в якійсь мірі перегукується М. Голубков, віднісши «Заздрість» до творів експресивної спрямованості, в яких «проблема детермінації характеру часто навмисно знижується й пародіюється». Це пародіювання, на думку М. Голубкова, особливо явно використовується в «Заздрості», в якій А. Бабичев, бізнесмен соціалістичної епохи, перетворюється в функцію справи, детермінований ковбасою, яка ж до того стала змістом його життя. Це знижує образ ділової людини, інженера, «фаха», реальна картина світу спотворюється, характери деформуються, порушуються фабульні зв'язки, мотивування подій отримують ірреальний зміст. Таким чином, експресіоністична естетика лише фіксує недовершеність суспільного життя, ставить і загострює проблему, її ж вирішення — завдання поетики реалістичної [3, 182].

Проза Ю. Олеші не вкладається у звичні категорії. В ній можна знайти елементи класицизму, романтики, психологічного реалізму і т. п. Прямолинійна характеристика була б глибоким спрощенням. Ю. Олеша — продовжу-

вач кращих традицій поетичної і одночасно гротескової прози, сама сутність якої органічно злита з поезією, він був художником-мислителем. Щоденникові записи Олеші (і в першу чергу книга «Ні дня без рядка»), статті і бесіди про літературу наповнені неоціненним матеріалом про ту величезну духовну роботу, що відбувається у свідомості письменника, який має хист називати речі навколишнього світу по-іншому. «Він був з небагатьох людей, наділених правом дати через слово доторкнутись до сутності світу» [3, 3].

Свідченням майстерності слова Ю. Олеші є глибока психологічна дійсність зображуваних подій, загострена увага до кожного душевного руху героя, ліризм, імпресіоністичність, що проявляється в тяжінні митця до фіксації враження у всій його складності, у всіх його відтінках, в увазі до багатства барв живого світу, але колористичне сприймання дійсності виявилось в багатстві зорових і слухових образів, котрі часто нагадують карнавальні світовідчуження, «гротескне тіло» [1].

Сюжет роману побудований на протиставленні двох типів особистостей — тих, що прийняли, і тих, що не прийняли новий світ. В лаконічному і емоційному заголовку роману вже міститься означення його основної теми і своєрідності конфлікту. Роман не показує прямого зіткнення людей. Це швидше зіткнення ідей, які виражають найглибші суперечності життя (про це говорив і сам письменник). Більше всього в сучасному митцеві Ю. Олеша цінував гуманізм, і головна тема його творчості — людина і її доля в світі.

Слово Олеші слугує засобом і заперечення, і утвердження, розвінчання духовної убогості одних і показу духовної краси інших. Олеша володіє досконало високим і важким умінням розбурхувати асоціативність мислення. Сутність людини в Олеші проявляється у конфліктній психологічній ситуації, в показі суперечливих почуттів, порушенні природних стосунків людини самої з

собою та іншими людьми. Відтворенню складних внутрішніх драм особистості, зображенню нетривких, тонких, не підданих логічному аналізу психіки станів важко пояснених змін настроїв сприяють світосприймання Олеші, його світовідчуття, його уявлення і мислення образами. Увага до світу, уява і фантазія — ось головні ключики до відкриття людини, на думку самого письменника. В системі художніх засобів у прозі Олеші є головний хист — називати речі по-іншому, звідси в мові і композиції його творів переважають метафори і гротеск.

Ще Арістотель зближував метафору і антитезу, підкреслював, що протилежності стоять поряд. Розвиваючи цю думку, сучасні зарубіжні дослідники приходять до висновку: метафора не лише і не стільки скорочене порівняння, скільки скорочене протиставлення [12, 74]. З неї виключений вміщуючий заперечення термін і торжествує принцип «категоріального зрушення» [12, 441].

Р. Музіль справедливо стверджує, що в метафорі міститься і брехня і істина, і «ні» і «так», вона відображає суперечливість вражень, відчуттів і почуттів [1, 14].

Ю. Олеша багато роздумував про сутність мистецтва слова: «Я створюю світ, який не підпорядковується ніяким законам, окрім примарних законів мого власного відчуття. Що ж це означає? Є два світи: старий і новий, — а це що за світ? Світ третій?» [254—255]. Про метафору: «Невидима країна — це країна уваги і уяви» [254], — говорить Олеша, перегукуючись з Гарсія Лоркою: «Справжня дочка уяви — метафора, породжена спалахом інтуїції» [256]. Для Олеші уявлення — синонім здатності до відкриттів, до зв'язків явищ дійсності, до уміння перетворювати світ предметів у світ смислів.

Метафора — апеляція до уявлень читача в першу чергу, це вибір найкоротшого шляху до оволодіння сутністю, не зведеність до буквальної перифрази. В ній можуть допускатись різні

інтерпретації, але водночас метафора завжди тяжіє до принципу одиничності, неповторності, уникаючи плуралізму [11, 20].

Олеша досконало володіє високим і складним умінням асоціативного художнього мислення. Лаконізм і колористичність прози Ю. Олеші повертає читачеві новизну бачення світу, його завданням завжди було прагнення не просто вразити шифром-загадкою читача, а показати той чи інший предмет так, щоб читач його «розпізнав», подумав, «як це йому самому не прийшло в голову, що саме буває так, як це зробив поет» [17].

Важку і складну мить в житті свого героя Олеша розкрив переконливо, психологічна конкретність опису обставин Кавалерова доповнюється конкретністю місця і часу, котрі перестають бути абстрактними категоріями, здобуваючи живу художню плоть. Можна сказати, що Кавалерову потрібно було прийняти рішення негайно, зараз. Можна уточнити — за 2 секунди. Але митець говорить: «в два сердечних толчка». Можна сказати, що Валя стояла поряд з Кавалеровим, близько від нього. Але автор говорить: «на расстояннии шепота». Простір і час стають відчутними, бо ж письменник робить їх мірилом нашого ритму серця, нашого слуху.

Вміння заглянути в самі потаємні куточки людського серця — дорогоцінний дар письменника, який показав себе майстром психологічної прози, тим більше складної, що у нього багато мотивів сатиричного аналізу.

Серед сатиричного арсеналу засобів Олеша особливо виділяв гротеск, вважаючи, що він дуже змінює життя, але зате різкіше підкреслює головне в дійсності. Письменник вважав, що віднайдення філософської правди в дійсності неможливе без умовності, перебільшення, котре, схоплюючи головне в тому чи іншому явищі, виводить його до рівня достовірності.

Як відомо, гротеск є одним з найбільш складних принципів, типів ху-

дожньої образності, форм узагальнення у мистецтві. Від усіх засобів і способів художньої зображальності гротеск відрізняється самим типом відкритої, свідомої умовності, йому властиве різке зміщення «форм самого життя». М. Бахтін назвав це явище «гротескним методом побудови образу».

Теорія літератури давно продуктивно звертається до гротеску, досить назвати праці Проппа, М. Бахтіна, Ю. Манна, Д. Ніколаєва, А. Вуліса, Б. Дземидока, Іштвана Еркеня та ін. Разом з тим варто відзначити, що, як говорить Іштван Еркеня, «куди простіше сказати, що не є гротеском, аніж визначити його». І справа не лише в тому, що часто поняття «гумор», «сатира», «гротеск», «фантастика» ставляться в один синонімічний ряд (ці терміни близькі, але не тотожні, дуже часто не збігаються). Складність гротеску в тому, що цим терміном називається кілька різних за рівнем явищ. Під гротеском розуміється і троп-прийом, техніка комічного чи жахливого, використовуваного як в гуморі, так і в сатирі; цей же термін може позначати і вид комічного, котрий займає місце між гумором, іронією і сатирою. Тобто існує цілий ряд трактувань цього терміна, в яких діапазон коливається від розуміння гротеску як елемента стилю і його домінанти до гротеску як типу світобачення. При цьому варто враховувати і історично змінне трактування терміна. І все-таки ці відмінності можна звести до двох основних: гротеск як відношення і гротеск як прийом (чи сума прийомів).

Гротеск, пише Ю. В. Манн, виникає як загострення, гіперболізація з поєднанням фантастичних і «звичайних» елементів [6, 18]. «Якщо згадати, то всі перетворення об'єкта, всяка його деформація являє собою, по суті справи, «чаклунську», фантастичну операцію..., то гротеск здається нам найуніверсальнішим прийомом сатиричного аналізу», — вважає А. Вуліс [2, 23].

Найбільш авторитетну й оригіналь-

ну думку про гротеск висловив М. Бахтін: «Гротескний образ характеризує явище в стані його змінювання, незавершеної ще метаморфози в стадії смерті й народження, зростання й становлення. Відношення до часу і становлення — необхідна конститутивна (визначальна) риса гротескного образу. Друга, зв'язана з ним необхідна риса його — амбівалентність: в ньому в тій чи іншій формі дані (або накреслені) обидва полюси змінювання — і старе, і нове, і те, що відмирає, і начало і кінець метаморфози» [1, 31].

Тенденція гротескового образу, за М. Бахтіним, зводиться до того, щоб показати два зачатки в одному: одне народжуюче і відмираюче, інше — народжуване.

М. Бахтін підказує нам думку про те, що його висновки стосуються карнавалізації: «Роман «Гаргантюа і Пантагрюель» розкривається як зразок святкового карнавального мистецтва з особливим двозначним амбівалентним сміхом, де хула й хвала, смерть і народження як дві сторони процесу відродження через висміювання, з особливою поетичною мовою гротескного реалізму» [1, 31].

М. Бахтін вводить в обіг нову естетичну концепцію, називаючи її гротесковим реалізмом, провідною особливістю якого є «зниження». Зниження і зведення високого до низького носить в гротесковому реалізмі не формальний і навіть не відносний характер. Ігнорування такого типу реалізму, на думку М. Бахтіна, ускладнює можливість правильно зрозуміти не лише ренесансний реалізм, але й важливі наступні стадії реалізму останніх трьох століть, поле якого буквально засіяне «уламками гротескового реалізму».

У ХХ столітті відбувається нове і потужне відродження гротеску, і автор в роздумах про Рабле відзначає дві його лінії: модерністський гротеск і реалістичний, що опирається на традиції гротескового реалізму і карнавальні форми.

В книзі «В лаборатории смеха» А. Вуліс пише, що «сміх у минулому головний влаштовувач і розпорядник карнавальних свят, — і по сей день зберігає «карнавальний» вплив на життя» [2, 23].

Поняття карнавалізації ще не використовується в літературознавстві в повній мірі, хоча цілий пласт художньої культури ХХ століття важко зрозуміти без відкриттів М. Бахтіним теорії «гротескового реалізму», його глибоких прочитань під кутом зору карнавалізації (вслід за Рабле) Гоголя і Достоевського [4, 38].

Серед загальноvizнаних важких і складних майстрів ХХ віку — М. Булгакова, І. Бабеля, Г. Маркеса та ін. — знаходиться і творчість Юрія Олеші, художню систему котрого повніше і значно глибше можна зрозуміти на фоні гротескового реалізму. В мистецтві слова Юрія Олеші поєднується «пожежа фантазії» і «могутність справжності». Посилаючись на «Шагреневу кожу» Бальзака, Ю. Олеша підкреслює, що в фантастичному романі за видозміненою картиною ми можемо висловлювати судження про реальне життя; відповідно, за Олешею, реалізм — це не дійсність сама, а правда дійсності.

Роздуми Ю. Олеші про свою творчість, зокрема, про метафору і гротеск пов'язані з осмисленням уже написаних ним творів, в першу чергу мова про «Заздрість», яку так бурхливо і неоднозначно сприйняла критика. В романі «Заздрість» можна відзначити поліфонічну оповідну структуру, котра створюється завдяки поєднанню, протиставленню кількох точок зору — центрального оповідача Кавалерова та інших персонажів — Івана Бабичева, Андрія Бабичева, Володі Макарова — звідси і багатоголосся. Головне в романі не фабула, не зовнішній розвиток дії, а психологічне зображення внутрішнього життя персонажа, головним чином Кавалерова, чий критичні міркування про носіїв нової моралі не позбавлені в очах Олеші сенсу.

Сутність конфлікту в романі — показ психологічних ситуацій, почуттів, що порушують природні стосунки людини з самою собою та іншими людьми. Втрату людських цінностей Олеша передає в руслі традицій пустотливої і досить усвідомленої гри з світом, вводить в оповідь балаганний і жартівливий початок. Ігровий елемент визначає структуру образів роману, самий характер твору, що дало можливість письменнику виразити зміст більш широко, ніж те, що безпосередньо вміщено в його поверхневому шарі, використовуючи «гротесковий метод побудови образів».

В романі Олеші багато хто справедливо відчув тривогу за вічні цінності, певну його розгубленість перед духовною кризою, що насувається. Цю суперечливість, протистояння, складність часу Олеша передає через метафору, гротеск. Завдяки елементам карнавалізації у письменника завжди є наліт містифікації, пародіювання, алюзій. Відношення автора з реальністю були більш складними, ніж у його героїв.

Тонко, глибоко, з великою психологічною достовірністю письменник досліджує природу такої людської якості, як заздрість, показуючи всю руйнівну силу цього почуття. Звідси та подвійна оцінка, яку Кавалеров дає своїм антагоністам. Він не може відчувати їх моральної сили (це своє відчуття Кавалеров виражає в розквітчаній формі мовлення, насиченій прекрасними метафорами і порівняннями), але зате все, чого він не приймає в особі Андрія Бабичева і Володі, набуває гротескових обрисів. Кавалеров водночас і заперечує, і стверджує, його схильність до риторики чергується з яскравою образністю, навіть розквітчаністю мовлення (його монолог в пивниці, звернення до жінок, лист до А. Бабичева, внутрішня суперечка, односторонні діалоги з А. Бабичевим, Володею і т. п.). Слово в Олеші служить водночас і засобом заперечення і утвердження (міркування Кавалерова про славу, про змову почуттів Іва-

на Бабичева), і розвінчання духовного убозтва і показ духовної краси.

В основі вставних історій, різного роду відступів лежить контраст, який веде до гротескової ситуації, сюжету, в цілому композиції («ковбасник» — велика державна людина, член уряду, він заздрить усім, «що стосується жратви»; Валя і антитеза — вдова Прокопович; Андрій — Кавалеров; Андрій Бабичев — Іван Бабичев, Кавалеров і т. д.).

В романі-казці «Три Товстуни» паує гротеск, карнавальне життя, буйна краса, захоплення силою і спритністю героїв, могутній потік енергії народної стихії, побутовий і фантастичний реалізм, елементи пародії, алюзій, які складають основу оповіді, стиль, який використовує театральне-декоративне начало. В романі «Заздрість», в новелах елементи карнавального мистецтва, гротескове світовідчуття розкриваються не так ясно, тут наявне співвідношення гранично конкретного, реального, майже побутового з соціальним, з передбаченням майбутнього, своєрідним попередженням.

Справедливим є твердження Г. А. Беллої, що у вітчизняній літературі ідея карнавалізації після праць М. Бахтіна стала майже черговою прикрасою роздумів про творчість навіть далеких від стихії карнавальності письменників. Стосовно ж прози Олеші метафора, гротеск, карнавальність — це, як здається, своєрідний ключ до коду, шифрів його образного світу, його внутрішнього пафосу, філософічності оповіді. Саме цей ключ допомагає уникнути односторонньої оцінки художнього світу і слова письменника, розкрити незвичай-

ність і своєрідність його таланту, його оригінальної творчої манери не інтуїтивно, не за деталями, а в цілісності, в повному обсязі. Сила таланту Ю. Олеші — у випередженні свого часу, його стиль і художнє мислення пасують більш сьогоденню, ніж початку віку.

Цитована література:

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1990. — 589 с.
2. Вулис А. З. В лаборатории смеха. — М., 1966. — 242 с.
3. Голубков М. М. Утраченные альтернативы: Формирование монистической концепции советской литературы. 20—30-е годы. — М., 1992. — 199 с.
4. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. — Л., 1984. — 294 с.
5. Логвин Г. П. О мастерстве Ю. Олеші в произведениях II пол. 20-х годов // Вопросы русской литературы. Вып. 1 (37). — 1981. — С. 80—86.
6. Манн Ю. В. О гротеске в литературе. — М., 1978. — 248 с.
7. Олеша Ю. Беседа с читателями // Лит. критик. — 1935. — № 12. — С. 162.
8. Панченко И. Г. Художественная природа приема «пересоздания» действительности в прозе Ю. Олеші // Вопросы рус. литературы. Вып. 8. [Владимир]. — 1973. — С. 152—174.
9. Полонский В. О литературе (Преодоление «Зависти») — М., 1988. — С. 150—178.
10. Тальников Д. Гул времени (О «Зависти» Юрия Олеші). — М., 1929. — С. 48—90.
11. Теория метафоры // Сборник статей. — М., 1993. — 509 с.
12. Шкловский В. Б. Вступительная статья // Ю. Олеша. Повести и рассказы. — М., 1965. — С. 1—5.
13. Эльяшевич Арк. Лиризм. Экспрессия. Гротеск. — Л., 1975. — 353 с.

Галина АВКСЕНТЬЄВА

ПСИХОЛОГІЧНА ДОМІНАНТА ПЕЙЗАЖІВ О. ГОНЧАРА

Культуру людства, тобто світову культуру, утворює сукупність національних культур. Незалежність національної культури обумовлена «вже самим терміном нація, а також її духом, традиціями, психікою і біологічними чинниками, географічним регіоном і кліматом, тривалістю історичного буття» [3, 32]. Філософи виділяють різні фактори, що впливають на формування національної культури, серед яких нас особливо цікавить вплив природи, клімату, географічного положення на культуру, художню літературу. Адже саме клімат і географічне положення, тобто природа, — це та постійна категорія, яка до певної міри впливає на спосіб життєдіяльності людей, на формування їх характеру не менше, ніж суспільне життя. Тому не випадково у художніх творах образ природи займає таке важливе місце після основного, головного предмету літератури — людини.

У центрі уваги художника постає людина. А пейзаж займає одне з провідних місць як засіб розкриття образу людини та її характеру. Професор Г. А. В'язовський зосереджував увагу на цій проблемі і наголошував: «Тож коли мистецтво розкриває життя природи в єдності з людським життям, воно прагне тієї образної змістовності,

яка наповнює його людинознавчим... змістом [1, 105]. Адже «зобразити в усій значущості людину можна лише в органічному зв'язку її життєдіяльності з тим природним оточенням, у якому ця життєдіяльність тільки й може розгортатися і на повну силу виявити себе» [1, 105].

Пейзаж у художньому творі є саме тим чинником, який демонструє взаємини людини з природою, через які і розкривається образ людини, її характер. У зв'язку з цим літературний пейзаж виконує дві найважливіші, на мою думку, функції: функцію обстановки, з чого читач дізнається про місце і час подій, а також психологічну функцію, яка дає нам змогу через сприйняття картин природи зрозуміти внутрішній, емоційний стан персонажа, тобто психологію героя.

Проблема психологічного в літературі не є новою. Аналізуючи поезію Т. Г. Шевченка, Д. І. Чижевський наголошував на основних властивостях пейзажів поета: «Природа відкликається на усе, що діється в серці людини, відбиває внутрішнє життя людини в наглядних образах та символах» [10, 330]. Та реальна природа не наділена якістю реагувати на внутрішній стан людини. Адже у художньому творі ми маємо справу не з природою, а пейзажем. А пейзаж — це образ, художній образ

природи у всій можливій її різноманітності. І як не прагне письменник об'єктивно відтворити пейзаж, він «обов'язково суб'єктивізується, тобто спрямовується автором на художнє розкриття особливостей зображуваної події, відтворення психологічних станів і процесів, що характеризують емоційній і інтелектуальний світ персонажів» [1, 109]. Тобто, саме за допомогою пейзажу здійснюється «дослідження душевного життя в його протиріччях і глибинах» [2, 318].

Психологічні пейзажі досить поширені в українській класичній літературі, зокрема у творах О. Т. Гончара. Це письменник, який, вболіваючи за долю України, українців, в своїх творах зобразив типовий український регіонально-національний пейзаж, сприйнятий, як правило, українцем. Саме через пейзажі, взаємодію героїв з природним середовищем найвиразніше розкривається душевне життя більшості персонажів О. Гончара.

У творах письменника маємо справу із взаємодією героя і пейзажу: душевний стан героя, його внутрішній світ розкривається через пейзаж; в свою чергу, під впливом образу природи, пейзажу відбуваються зміни в почуттях, переживаннях людини.

Найбільш психологічно активними є пейзажі у новелах. І це обумовлено потребами жанру. Так, пейзажі у новелі «Весна за Моравою» уривчасті, короткі та досить психологічні, адже саме через батальну пейзажну обстановку розкривається моральне і фізичне самопочуття юнака.

В експозиційному пейзажі О. Гончар зосереджує увагу на сприйнятті бійцями обставин, у яких вони воювали. Похмурі і сумні бійці, які довгий час ведуть бої у чужому оточенні. Таким же похмурим зображено весняний заморавський пейзаж: «Похмуро зустрічали бійців заморавські ліси» [4, т. 1, 485].

Та у конкретному випадку перцепція похмурого, весняного пейзажу може бути іншою. Молодому старшині Гу-

менному треба виконати складне бойове завдання. Але це його не засмучує. Хлопець прагне до щастя і життя за будь-яких умов. Хоч і дуже стомлений, старшина щиро радіє сонцю, новому дню: «Над приморавськими лісами підіймалося сонце, велике, ласкаве» [4, т. 1, 486]. Життерадісним і ласкавим видається похмурий заморавський краєвид молодому бійцю.

Під час переговорів з мадярами Гуменний чує голос своєї батареї: «За річкою, в районі дамби, вдарила батарея якось по-весняному лунко, голосно і зовсім не страшно» [4, т. 1, 486]. Герой спокійний за долю батареї, впевнений у своїх силах. Під впливом цих емоцій пейзаж сприймається ним радісно, безстрашно. Згодом старшину було поранено. Ситуація весь час змінюється, стає важче йти далі, змінюється пейзаж у сприйнятті пораненого юнака: «Навіть чиста голуби́нь неба стала сивою» [4, т. 1, 492]. Йому здається: «Підводного переплутаного коріняччя стало дуже густо» [4, т. 1, 493]. Цікава психологічна деталь: коли хлопець був здоровий, він цього коріняччя не помічав. Фізичний стан бійця стає ще гіршим, і якщо спочатку пейзаж здавався сивим, то через деякий час картина змінилась: «Все навкруги туманіє, розмлявилось, ніби пригнічене важкою літньою спекою» [4, т. 1, 494]. Дія у новелі відбувається навесні, а у критичному стані герой відчуває «літню спеку».

З детального аналізу новели «Весна за Моравою» стає зрозумілим, що пейзаж під пером О. Гончара набуває важливого значення як засіб зображення динаміки емоційного стану героя в екстремальній для нього обстановці. Саме через пейзаж Яша Гуменний постає перед читачем як людина, що уміє володіти собою, навіть будучи важкопораненим.

Через пейзаж розкривається психологічний стан багатьох героїв у творах О. Гончара, зокрема у романі «Людина і зброя», головним героєм якого є Богдан Колосовський. Цей образ найпов-

ніше розкривається у «Листах з ночей оточенських», де світобачення йде через сприйняття Богдана. Воїни виходять з оточення у літню спеку, коли око хлібороба радують досягаючі поля. Але поля під час війни сприймаються інакше. Гіркота поразки, пригніченість, у якій перебувають бійці, підсилюються «батальною» пейзажною обстановкою, яка вражає Богдана чорними барвами. Оточених обступають почорнілі гречки, «сухі почорнілі соняшники», а сонце сідає «несамовито червоне». Саме у такому сприйнятті пейзажної обстановки передається той пригнічений емоційний стан, у якому перебувають відірвані від своїх бійці.

А ось як Богдан бачить світанок: «Розвиднілось, і якось несподівано виткнулось із-за крайнеба сонце, наше безрадісне оточенське сонце, схоже на якийсь снаряд» [4, т. 4, 299]. У сучасній науковій розвідці читаємо: «Сходу сонця народний світогляд надавав неймовірно важливого значення. В той час сонце надзвичайно енергетичне, воно оживляє, пробуджує світ, дає тепло, світло, силу й енергію всьому» [5, 78]. І парадокс. Сонце — степова краса, оспівана, опоетизована українським народом, у цьому батальному пейзажі стає подібним до снаряда, воно «безрадісне». Цей глибокопсихологічний «батальний» пейзаж передає той складний внутрішній стан бійців у перший рік війни — рік відступів і поразок.

Єдине, що утримує героя у цій трагічній ситуації, — любов. «Романтична поетизація любові, яка контрастує в «Людині і зброї» з воєнним божевіллям, сприймається в інтерпретації О. Гончара як дальший розвиток ним гуманістичної концепції світу. Художнє обґрунтування її в романі здійснюється за допомогою листів, які герой адресує з оточенських ночей коханій дівчині Тані» [6, 24].

Подібну романтичну поетизацію любові можна помітити у новелі «Модри Камень», де є два плани: уявний і реальний. Стосовно взаємин героїв ці два

плани продовжують один одного, а щодо пейзажної обстановки цього не скажеш. Знайомство Терези і ліричного героя відбувається взимку в Рудних горах. «Було зимно і чужо, коли я постукав у твоє лісове вікно» [4, т. 1, 478]. «Зимна і чужа» пейзажна обстановка змінюється у перцепції ліричного героя на «не таку чужу», це свідчить про неординарність зустрічі з Терезою, яка своїм почуттям і прихильним ставленням до бійця змінила його сприйняття чужої природи. І контрастним постає пейзаж уявної зустрічі героїв. Адже саме у мирний час і у прекрасній весняній обстановці могло розквітнути сильне і палке кохання.

Сильне почуття кохання досить активно впливає на сприйняття пейзажної обстановки героями, зокрема, і «батальною». Показовими у цьому відношенні є стосунки Шури Ясногорської і Брянського, а після смерті останнього — взаємини з Євгеном Чернишем (герої роману «Прапорonosці»).

Саме через сприйняття пейзажної обстановки розкривається внутрішній стан героїні, яка, «окрилена щастям», летіла на передову, де воював милий. Оточуючу її «батальну» дійсність дівчина під впливом відчуття щастя, що наближається, сприймає як казку: «Машини летять наче в казку. Ясний вітер вишумовує назустріч: шу... шу... шу... шу... Шура... Шура... Вітер шепоче її ім'я, це він доносить слова Юрія звідти, з-за Тиси, де глухо гуркочуть бої» [4, т. 1, 204]. Після трьох років страхіть війни зустріти Юрія — це величезне щастя, подібне до казки. Висота вісімсот п'ять вразила Шуру особливо: «Гляньте! Зовсім золота!» [4, т. 1, 208]. Так бачить дівчина висоту, бо ще не знає, що там загинув її Юрась.

Звістка про загибель Брянського обірвала казку, поклала кінець надіям на щастя. Убита горем, Шура сприймає пейзаж у чорному світлі, кольорі журби. «Все було окутане чорною, непроглядною тьмою. Здавалось, і вітер тут чорний, і дощ ллється з неба чорний, як

смола» [4, т. 1, 226]. Через пейзаж розкривається невтішне горе, журба, що лягла на душу Шури. Страшне горе допомагають перебороти бійці роти Брянського, його друзі.

Побачивши Шуру, Черниш спочатку захопився нею як нареченою друга, а згодом палко покохав її. Їх перше знайомство сталося восени. Була мряка, дощі. Але, перебуваючи у «безпричинно райдужному настрої» після розмови з дівчиною, Черниш в інших тонах бачить похмурий осінній пейзаж: «Він ішов на вогневу і чув, як бринять йому ці слова в темряві осінньої ночі. Стало наче розвиднятися, і вже не було навкруги ні мряки, ні холоднечі, ні безпросвітньої тьми... Серце безпричинно співало, і життя, як земля до сонця, поверталось до нього своєю найкращою стороною. Замість ракет, що розтинали ніч, уже висока зоря ввижалась свіжо, яскраво, по-весняному...» [4, т. 1, 264]. У цій ситуації окрилений коханням Черниш сприймає пейзаж дощової осені не таким темним, похмурым, у безпросвітній дощовій млі героєві вбачались навіть зорі, а суб'єктивне сприйняття перетворює в уяві похмурий дощовий пейзаж на світлий весняний. Таке діаметральне перетворення реального пейзажу є показником саме психологічного пейзажу.

Після довгої розлуки (Шуру було поранено) зустріч Євгена і Шури відбувається навесні під час теплого весняного дощу, що супроводжувався першим громом. Свіжість і зелень природи і паралельно свіжість дівчини п'янять і туманять Черниша, і навколишня пейзажна обстановка відповідає його настрою: «Весь гарячий світ шалено вихрився перед ним у зеленім тумані» [4, т. 1, 418].

Природа наче вітає повернення Шури із шпиталю першим весняним громом і дощем. У піднесеному захваті сприймає ці пейзажні обставини, у яких вона зустрічається з Чернишем, радіючи, що він живий і буде поруч у прекрасному весняному світі: «Як чудово заgrimіло! — всміхаючись, співуче го-

ворила Шура. — Аж дивно, звідки цей грім!.. Наче й небо чисте, і раптом отак заgrimіло! — Вона глянула в небо. І Черниш глянув. І всі глянули. — А ліс який став, зверніть увагу! Як він зазеленив одразу!.. Аж наче горить від сонця зеленими вогнями, аж зеленкуватий димок над ним в'ється!» [4, т. 1, 417].

У романі «Циклон» теж можна простежити діаметральне протилежне сприйняття «батального» пейзажу одними і тими ж героями, що обумовлене обставинами, у які потрапляють останні, а це в свою чергу впливає на їх психічний стан. Так, досліджуючи психічні стани персонажів, В. В. Фащенко підкреслює, що під впливом обставин у деяких героїв «інтенсивно перебудовується світогляд», що обставини активно впливають на емоційні, вольові, пізнавальні психічні стани персонажів [9, 53—85].

Герої роману «Циклон» перебувають під жахливим впливом обставин. У результаті невдалого ведення війни безліч бійців опинилися за колючим дротом концентраційних таборів, які у людині руйнують все людське і світле.

Перебуваючи в стані депресії, повного збайдужіння, Б. Колосовський «з вершин своєї в'язниці» споглядає Харків, місто його юності: «Нічого нема! Безжиттєвість. Кам'яні хащі зануреного в темряву міста. Царство мороку і патрулів, а десь звідти, з недавнього, висяє тобі твій Дніпрельстан радісною повинню турбінного світла...» [4, т. 4, 339]. В уяві головного героя залишилися лише спомини про радісне і світле місто. А наяву трагічна свідомість героя сприймає нічне зруйноване місто у найтрагічнішому світлі, де є лише «царство мороку й патрулів».

Зовсім іншими подано пейзажі, коли полонені опиняються в інших умовах. Бійці потрапляють на сільськогосподарські роботи, до них поступово повертаються сили, зникає збайдужіння, вони бажають жити, поступово створюють бойову групу для знищення окупантів. І відразу помітна істотна різниця у сприйнятті пейзажної обстановки.

Колосовський і Шаміль, чекаючи на зустріч із членом місцевого підпілля, здатні замилуватися прекрасною осінньою природою, озеречком, каченятами: «Знали вони те озеречко... Кругле, як волове око, затишне, інтимне якесь. Багрянцеве листя нападало з кущів на воду й незрушно лежить. Вода темніє вже по-осінньому. Задумлива, тиха. Не пробіжить навіть комашина по ній... Двоє каченят впливали на плесо. Благородної кавової барви. Видно навіть темненькі смужечки впродовж голівок...» [4, т. 4, 391-392]. Ситуація зустрічі полонених із мирною осінньою природою, після страхіть, пережитих на війні, засвідчує, що людина не деградувала у неволі, раз здатна захоплюватися прекрасним.

В результаті детального розгляду творів О. Гончара можна стверджувати думку про те, що у сприйнятті пейзажу переважає гармонія: у пригніченому психічному стані пейзаж постає у похмурих барвах, абсолютно протилежне сприйняття образу природи людиною щасливою, веселою, як у романі «Тронка».

У пейзажах «Тронки» ми бачимо красу природи, гармонійне співзвуччя пейзажу і душі героя саме у любові і мирній праці. Закоханому і щасливому Віталіку приємно торкатися «пухнастого віття туйки» [4, т. 5, 38]; поспішаючи на побачення, Тоні здається, що навіть водорості розступаються перед нею: «Сонце просвітлює воду, і їх видно виразно, до кожного стебельця, наче в акваріумі, а там, де Тоня бреде, вони самі розхилиються перед нею, розступаються, наче дають їй дорогу, наче знають, куди Тоня спішить. А вона таки поспішає, і все їй сміється в грудях, і серце палає жагою зустрічі» [4, т. 5, 184]. У збудженні після першого поцілунку юним героям здається, що вони не просто підв'язують виноград, а обнімають його [4, т. 5, 45].

Після реактивних швидкостей Петра Горпищенка чарує рідна природа. Почуття щастя від повернення до батьківської хати переповнює його душу, і

ця ситуація демонструє нам єдність людини і природи: «Південні ночі майже без вечорів, тільки захід одпалав — темніє одразу, раптово, небо вже — тьма космосу з крупинками зірок де-не-де. Любить він такі ночі безвечірні, і цю тишу, і якусь таємничість, гармонію у всій природі» [4, т. 5, 19]. Образ рідної природи настроює Петра на філософський лад.

Але не завжди пейзажна обстановка у «Тронці» гармоніює із життям людини. Дисгармонія починається там, де бере свої початки все вороже існуванню людини. А це все те, що пов'язане із війною: полігон, старе військове судно та інші предмети, які нагадують війну, руйнування і смерть. У прекрасному поетичному романі у новелах пейзаж полігону сприймається як засторога людству: «Ні деревця ніде, ні доріг, ні людського житла. Тільки степ та ракети. Одні лежать, інші підвелися й напівсхилені під певним кутом, завмерли на своїх ракетних пристроях, ще інші сторчма стоять, націлені в небо, зачаївши силу блискавиць у своїх тугих, налитих тілах. Світ безгоміння і смутку, світ, що створений мовби на пересторогу людини» [4, т. 5, 237].

На проблемі руйнування ноосфери планети, загостренні екологічної ситуації завжди зупиняється О. Гончар. Про це йде мова у «Тронці», «Бригантині», «Твоїй зорі», «Соборі».

У центрі продумано вибудованої системи пейзажів у романі «Собор» стоїть «старовинний козацький собор. Як втілення минувшини — багатостраждальної і героїчної історії. Як витвір народного генія» [4, т. 7, 548]. Через ставлення до нього і рідної природи розкриваються персонажі роману. Володька Лобода до всього, що оточує його, ставиться продумано-егоїстично. Для нього Скарбне — райське місце, де можна спочити душею. Він навіть здатен захоплюватися красою: «Повінь сонця розлилась, а десь аж на обрії знову з'явився собор. Зуміли ж отак поставити! Скільки не їхатимеш тепер, аж до самих плавнів, все буде тобі перед очи-

ма. З будь-якої точки видно собор, звідусіль!» [4, т. 7, 107-108]. Споглядання шедедру надихає Лободу на філософські роздуми. Він і захоплюється собором, і водночас хвилюється, як ставлення до собору вплине на його кар'єру. Перед витвором людським він почуває себе «мізерією», але такою, що може вирішити долю старовинного шедедру.

Та долю собору вирішує час і люди, він простояв століття і ще буде стояти, бо жителі Зачіплянки не уявляють собі життя без цього занедбаного архітектурного пам'ятника. Студент Микола Баглай не просто милується красою собору, а «за звичкою послухає собор, його мовчання, послухає оту не кожному доступну «музику сфер» [4, т. 7, 7]. Таке сприйняття архітектурного шедедру говорить не лише про високий інтелектуальний рівень, а й глибоку душевну організацію героя. Працюючи на жнивах, Микола бачить «далекий на обрії собор. Стоїть, блищить до сонця повногруддям бань! Сухе степове повітря обтікає його, струмує, і він виступає з того міражного струмування і сам як явище міражу. Співучий собор! — так про нього Баглай хотів би сказати, про гармонійну сув'язь отих його бань, вищих і нижчих, застиглих у німому вічному танці» [4, т. 7, 189]. Через таке сприйняття пейзажу розкривається душа героя. Баглай-поет захоплюється красою собору, рідного краю, а як майбутній інженер розробляє пристрій, щоб не забруднювати, не нищити цю красу.

Життя Єльки теж пов'язане з собором. Ще у дитинстві із свого степового села вона милувалася «голубими його маківками», до яких тяглася душа дівчини. Не могла тоді знати, що найстрашніше в житті (втрата честі, поранення нареченого) станеться біля цих священних стін. Але собор дав їй і надію на щастя, очищення душі. У творчості О. Гончара діє принцип «поетизації красивого і доброго» [8, 574]. Хоч звертається він у творах не тільки до історій, що мають щасливий кінець, а й до «драматичних і трагічних колізій, до

осягнення реальних суперечностей нашого життя у всій складності» [8, 574]. О. Гончар звертається до конфліктів глибоко-психологічних, неабияку роль у вирішенні яких відіграє пейзажна обстановка.

Однозначно те, що саме психологічний пейзаж домінує у творах О. Гончара. Є випадки, коли пейзаж вказує лише на місце і час подій, але в переважній більшості саме через сприйняття пейзажної обстановки розкривається душа героя, емоційний, психологічний стан. І, як правило, спостерігаємо гармонію у сприйнятті пейзажів героями О. Гончара: в емоційно піднесеному стані герой і природу сприймає чарівною, прекрасною, а у стані депресії пейзажі стають похмурими. Рідко зустрічаються випадки дисгармонії у сприйнятті образів природи. Але безперечно головне: між пейзажем і образом людини у творах О. Гончара існує взаємозв'язок. Тобто, пейзаж впливає на психологічний стан людини, і водночас суб'єктивне сприйняття пейзажу накладає відбиток на емоційно-психологічний стан людини.

Цитована література:

1. В'язовський Г. А. Світ художньої літератури. — К., 1987. — 252 с.
2. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. — Л., 1977. — 443 с.
3. Говерля С. Грані культури: До серії політичних лекцій до української молоді. — Лондон, 1984. — 184 с.
4. Гончар О. Т. Твори: В 7 т. — К.: Дніпро, 1987—1988. — Т. 1—7.
5. Дмитренко М., Іваннікова Л., Лозко Г. та ін. Українські символи. — К., 1994. — 140 с.
6. Наєнко М. К. Подвижник // Слово і час. — 1993. — № 4. — С. 21—32.
7. Семенчук І. Р. «Той несказаний камертон природи...» // Слово про О. Гончара. — К., 1988. — С. 546—564.
8. Фашенко В. В. Новелістичний епос // Слово про О. Гончара. — К., 1988. — С. 565—584.
9. Фашенко В. В. У глибинах людського буття: Етюди про психологізм літератури. — К., 1981. — 279 с.
10. Чижевський Д. І. До світогляду Шевченка // Історія філософії України. Хрестоматія. — К., 1993. — С. 328—334.

Ніна ПАШКОВСЬКА

ПРАВДА ЖИТТЄВА І ПРАВДА ХУДОЖНЯ В УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ ПРО СЕЛО

Розглядаючи природу об'єктивного і суб'єктивного начал у художній творчості, Г. А. В'язовський зазначив: «Письменник постійно стурбований тим, щоб правда життя здобула свій художньо сконцентрований вигляд у художній правді його твору» [1, 208]. Правда мистецтва залежить від багатьох причин. Серед них не останнє місце займають рівень обдарованості, умови праці письменника, специфіка пізнання ним дійсності.

Випробуванням на чесність перед собою і людьми для письменника стала багатозначна і широка тема села, найголовнішим аспектом якої є індивідуальне і колективістське начало в особистості, його корені і розвиток.

З цілого ряду романів 20-30-х років про село в літературному обігу залишилися всього декілька, насамперед «Бур'ян» А. Головка і «Перша весна» Г. Епіка. Однією з причин цього був, звичайно, низький рівень художності творів про село, але не меншу роль у відборі явищ мистецтва відіграв ідеологічний критерій.

У романі «Бур'ян» А. Головка наявні всі аспекти запрограмованого розкриття теми: керівна роль партії у боротьбі з куркульськими силами, зображення села як безликої і сліпої у любові

до землі маси (крім окремих — прозрілих), перемога колективізму, оптимістичний кінець. Завдяки цим рисам «Бур'ян» на довгий час став програмовим твором в українській літературі, а письменник зарахований в класики.

Найпершою заслугою Головка, що її відзначила критика, було створення образу комуніста Давида Мотузки. Справді, автор вкладає в образ кращі моральні риси, і це не суперечить життєвій правді. Революцію творили і захищали її здобутки сини того ж робітництва і селянства. Ними рухала віра. Але в революції брали участь і такі, як Матюха. Письменник поставив їх по інший бік барикад у пореволюційний час, розкривши непримиренність двох позицій. У романі вступає в силу принцип «несхожості» (В. В. Фашенко). Письменник вірно «схоплює» життєве явище, але не розгортає його в усій повноті. Цьому могла перешкодити офіційна установка партії або недостатність бачення і розв'язання проблеми. Головка помітив у зародку надзвичайно страшну річ: після революції сили, що її творили, розділяються на сліпу, ожорсточену, що захопила владу і не віддасть її, і другу — чесну і порядну, у якої залишилися лише принципи. Та Головка не розгортає проблему. Він зупиняється на півправді. У романі неод-

норазово наголошується на винятковості подій, бо Обухівка — нетипове село, глухий закуток, де може творитися відхід від норм соціалістичного життя. Але й чи справді лише відхід? Адже не лише Матюха та його прибічники діють протизаконно, а й начальник міліції Сахновський, а ще й секретар партосередку району Миронов...

Порівняння першого варіанту «Бур'яну» з наступними дає можливість прояснити до певної міри позицію самого автора у ставленні до обраного матеріалу. Крім окремих сцен згвалтування, розповідей Сахновського про це ж, Головка зняв у другому варіанті епізод про перебування Зіньки в лікарні божевільних та спробу Сахновського згвалтувати її: вже в 20-і роки засіб приборкання непокірних через божевільні почав діяти. Але зображення таких подій було явно небезпечним. Головка відчув це і вніс певні корективи в текст — незначні, але цікаві. Так, із спогадів Давида зникає розповідь про Довбуша — народний герой не міг бути прикладом для наслідування. Письменник дещо скорочує розмову дівчат з Давидом, що повертається до села, окремі описи села, бо вони розкривають картину повного зuboжіння селян.

Цікаво видозмінюється діалог Давида з батьком (IV розділ), в якому замість промовистих правдивих деталей з'являється абстрактне: «Погане життя». У першому варіанті твору монолог батька закінчується словами: «Ну, де ж та правда? Хай, значить, іще коней водить, людей старцями робить, пролетарією. Щоб у комуну наймались» [3, 14]. Вони засвідчували негативне ставлення до комуні як до організації злидарів, до яких на селі ніколи не ставилися з повагою.

Повністю переробив А. Головка кінцівку роману, надавши їй відомого нам пафосу. Перший варіант твору закінчувався жахливою картиною самогубства Тихона Кожушного у в'язниці. Немає в кінцівці роману особливого піднесеного настрою. Є «туга чорна — і в серці, і

в очах» [3, 166], а десь — шматки прозорого неба. Художнє вмотивування розвитку подій і його закінчення в першому варіанті поглиблене. Воно набувало філософського звучання і правдивості. А весь жах нестерпних умов в'язниці, де тримають невинних людей, ставав прозорим.

Образ Давида Мотузки на довгі роки став для письменників радянської літератури своєрідною схемою, еталоном для наслідування. Але при цьому відбувалася цікава підміна смислового наповнення образу. Риси, властиві Мотузці, — риси комуніста, почерпнуті з дійсності початку 20-х років. Накладалися ж вони на носіїв нових соціалістичних перетворень 30-80-х років, коли в партії правили в основному матюхи і сахновські. Дійсність не знаходила адекватного відтворення в літературі.

Проблема колективізації в українській літературі 30-80-х років, як і тема колгоспного життя, вирішувалася у переважно оптимістичних тонах, так ніби звільнення селянина від психології власника і господаря землі повинно було принести всьому суспільству рай і добробут. Все ж навіть за умов повного ігнорування вироблених людством потреб індивідуальності, домінуючої і насильно впровадженої ідеї колективізму воля і диктат влади не завжди користувалися підтримкою письменників. Всупереч обставинам, митці знаходили правдиве слово про село, маскуючи і проносячи його то в романтичній, чи образно-міфологічній, а то й реалістичній формі викладу. Такі твори «переростали» одновимірність теми і набували філософської значимості в осмисленні духовного потенціалу людини, моральних засад і світоглядних позицій селянства. До них слід віднести романи Ю. Яновського («Жива вода»), В. Земляка («Лебедина зграя», «Зелені млини»), Г. Тютюнника («Вир»), М. Стельмаха («Правда і кривда»), Р. Федоріва («Кам'яне поле», «Жорна»), Б. Харчука («Кревняки»). Проблема землі і людини на ній своєрідно трактується у діалогі

В. Земляка «Лебедина зграя» (1971), «Зелені млини» (1976). Автор діалогії надасть романам фольклорно-міфологічного розвою, довівши до філософських узагальнень не лише окремі образи, а й великі життєві пласти: різні групи людей, протилежні за світовідчуттям і переконаннями; події великої, навіть світової ваги і окремішні, тільки на перший погляд незначні колізії. Іронічно-метафоричний план міг сприйматися як неглибокий, несерйозний, коли б не відтворював складну діалектику світогляду людини землі.

В. Земляк рокрив неоднозначний в своїх помислах Вавилон. Соціальна неоднорідність його не зведена письменником лише до чорно-білого протиборства сил — у цьому новизна вирішення проблеми. Перекреслює традиційне уявлення про селянина-злидаря образ Явтуха Голого. Письменник, показавши неприкметного зовнішнім виглядом Явтушка, ставлячи його щоразу в смішні ситуації, по-доброму кепкуючи з нього, все ж не знецінює в ньому людину. В характері Явтушка Голого В. Земляк виділяє найвартіснішу рису — любов до землі. Індивідуалізм Явтуха постає як даність, як визначене природою ество людини. Земля, отримана у революцію, — смисл життя, надія бути на ній хазяїном, що рівноцінне для селянина статусу порядності і статечності. Трагічний фінал діалогії виповнює образ новими барвами: індивідуаліст Явтух Голий вмирає за продовження роду вавилонян.

Тоталітарна влада не була милосердною до письменників, котрі силою таланту ставали понад визначену партією планку догматизму. Прикладом є доля роману Ю. Яновського «Жива вода» (1947) та його автора. Яновський написав твір про післявоєнну розруху і нелюдські зусилля селян у відновленні господарства. Він прагнув поставити колгосп в контекст життя усєї країни. У романі індивідуальна доля героїв взаємоперехрещувалася з недавніми подіями війни, з повоєнними труднощами.

Вона набувала трагедійного характеру, а значить не співвідносилася з установками на ура-оптимістичні творіння.

Хоч Юрій Яновський хотів змінити романтичний ключ твору на реалістичний, та все ж роман «Жива вода» виразно засвідчує єдино можливий стиль письменника — лірико-романтичний. Це й стало однією з причин шельмування автора. Досить виразним постає «аналіз» твору Лазарем Кагановичем, занотований Ю. Яновським з виступу тодішнього першого секретаря ЦК КП(б)У. Виступ Кагановича свідчив про повне нерозуміння ним основ мистецтва, а примітивність мислення у поєднанні з грубощами, образами — про вседозволеність «вождя». Найбільш виразні художні прийоми і засоби роману накладалися Кагановичем на дійсність і поціновувалися тільки з точки зору повної адекватності. У виступі — і вимога не зображувати іншого полковника, крім того, що є на Київщині («Где вы выискали другого полковника, вашего Василя Ивановича?»), і великий «гріх» у змалюванні секретаря райкому партії («секретарь у вас — низенький, толстый, — зачем это издевательство?») [6] і т. п. Гоніння на Юрія Яновського, злісні звинувачення в буржуазному націоналізмі змусили письменника написати новий варіант роману під назвою «Мир».

Відлига в політичному житті країни 60-х років якоюсь мірою давала письменникам змогу сказати правду про село, хоч зараз видно, що вона все ж була напівправдою.

Роман М. Стельмаха «Правда і кривда» (1961) присвячений, як і «Жива вода», післявоєнній відбудові села. Але в ньому автор зосереджується на конфронтації сил, що діють по війні. М. Стельмах викривав бездушність, кар'єризм, безгосподарність і нікчемність голів колгоспів, районного керівництва. Письменник змалював вседозволеність, якою наділена влада, і важкі умови життя селян. Але соціальний та ідеологічний пафос роману значно знижу-

вався, бо концепція автора не виходила (та й не могла вийти!) за рамки «окремих» недоліків. Лірико-романтичний стиль, поетична символіка роману вступали в суперечність з гострою критикою негативних явищ, знімали (особливо у фіналі) напругу, полегшували конфлікт. М. Стельмах звертав увагу на ставлення до колгоспника, його потреб. Але письменник не виходив за межу дозволеного: замість «поганих» керівників з'являються «гарні», як Марко Безсмертний, як секретар райкому — і конфлікт вирішується на користь голови колгоспу, героя війни. Не обходиться і без монумента Безсмертного, якими так полюбляли уславляти себе керівні діячі.

У 70-і — поч. 80-х років розгорнулися літературні дискусії про вичерпаність теми села, відпрацьований матеріал. Цікаве й таке явище: чим більше говорилося партією і урядом про осучаснення села, індустріалізацію його та інтенсифікацію виробництва, чим «історичніші» продовольчі програми приймалися, тим більше мовчали письменники. Зловмисна урядова брехня не підтримувалася. Настав момент переобтяженості неправдою, який не могла подолати навіть заангажована література.

Проблема «Село і люди» довгі роки залишається в центрі уваги українських письменників діаспори. Віддалені в часі і просторі від України, вони не лише пильно спостерігають за тим, що відбувається на батьківщині, але й дають подіям оцінку, більш об'єктивну, аніж її могли дати письменники УРСР. Їхні твори про село, позбавлені ідеологічної закомплексованості, стали відомими у світі, а до нас приходять лише зараз. «Не може бути так, щоб народ з такою багатю історією безслідно пропав! Своім обов'язком вважаємо писати правду і за тих, що загинули в боротьбі за волю України» [4], — скаже в пориві відвертості письменниця Докія Гумена, яку в 20-і роки звинуватили в злісному буржуазному націоналізмі і надовго вилучили з літератури.

У романах письменників діаспори

відтворювалася трагедія українського села, поставав духовний образ народу серед жорстоких катаклізмів ХХ віку.

Своєрідною хронікою є роман Уласа Самчука «Марія» (1933), присвячений долі українського народу, починаючи з другої половини ХІХ ст. і закінчуючи роками голодомору — 1932-1933. Стислість викладу, акцентція найголовніших подій як суспільно-політичного плану, так і особистісного визначили жанровий різновид твору як роман-хроніка.

Улас Самчук розкриває життя дореволюційного селянства України, торкаючись перш за все соціальних проблем, а також звичаїв, побуту, традицій. Розмірений ритм роману з перших і до останніх сторінок нагадує за стилем баладу, де є зафіксовані моменти — події і буденний плин життя, який висвічується ліричними авторськими «вкраплинами» — побажаннями, вболіваннями в народно-пісенному ключі. Автор присутній у творі. Він спостерігає життя і оцінює його. Такий прийом надає роману достовірності, а конкретизація і хронологічний відрахунок буття підтверджує відповідність життєвій правді. Життя селян вимірюється змінами пір року та тими роботами, що проходять так само, як у калейдоскопі. А водночас тяжка праця не позбавляє людину бажання щастя, любові, прагнення зрозуміти себе і світ.

Торкаючись проблем політичних, Улас Самчук вихоплює з виру життя найбільш важливі події: революція, Центральна Рада, прихід більшовиків, колективізація. Не всі події однозначно сприймаються і оцінюються селянами, не завжди зрозумілі їм. Автор показує розмежування сил у суспільстві, відчуження людей, болісний злам усталеної психології, віками виробленого дбайливого ставлення до землі. У словах Корнія — крик хліборобської душі: «Гублю віру... У все гублю віру. Отак йдеш полями. Ті самі вони... і не ті. Перестаю у землю вірити» [5, 130].

Фінал роману — зображення голо-

домору 1932—1933 років. Улас Самчук розкрив цю тему по свіжих слідах подій з такою неймовірно високою драматичною пристрасстю, що вона може звучати як біблійна заповідь усім прийдешнім поколінням. Своєрідним пророком виступає в останніх розділах роману Гнат, який спізнав у житті і муку нерозділеного кохання, і велике щастя народження дітей, і підступність смерті, що забрала їх, і жакливе почуття помсти. Йому, котрий пройшов через страждання, дано втішити ближнього. «Слово моє, — казав він, — не для вас. Слово моє для мертвих і ненароджених. Слово моє прийдучим вікам. Затяйте, ви, сини і дочки великої землі... Затяйте гнані, принижені, витравлювані голодом, мором! Нема кінця нашому життю. Горе тобі, зневірений, горе тобі, виречений самого себе! Кажу вам правду велику: краще буде Содомові й Гоморрі в день страшного суду, ніж вам, що відреклися й плюнули на матір свою!» [5, 169].

Образ Марії змальовано в розвитку: від народження і до смерті. Його незмінно супроводжує любов автора, явне замилювання зовнішньою красою і внутрішнім багатством, відтворенню яких сприяє народнопісенна образність, ліричний пафос. Улас Самчук балансує на тій грані, коли дуже легко впасти в псевдоліризм і фольклоризацію. Цього не сталося, бо при високій ноті звеличення є досить стриманий опис важливих подій у житті Марії, де нічого не ідеалізується. Марія поступово опускається до поведінки негідної, заміжньої жінки. І автор не залишає читачеві ілюзій щодо ставлення села до неї. Водночас письменник пояснює стан, в якому опиняється молода жінка. Вийшовши за нелюба, втративши дітей, в розпачі шукає справжнього щастя. Знаходить його в новому одруженні. Улас Самчук змальовує неймовірну силу певності і віри в себе, здатності жінки створити родину, вивести на вірний шлях Корнія, очерствілого і збайдужілого до усіх і всього після служби в царській армії. Марія наділена розумом і внутрішнім

тактом у ставленні до людей. У ній ніби зосередилася вся краса людського духу, притаманна цілим поколінням жінок — її попередниць. Уміння жити по совісті, здатність терпіти і прощати, велика сила працездатності і любові, відданість чоловікові та дітям — узагальнені риси характеру української селянки.

Улас Самчук зображує руйнацію родинних устроїв як найбільше зло, бо за ними бачить розмежування народних сил. Марія вмирає від голоду. Та сила художньої правди піднімає факт смерті героїні до філософського осмислення. Не лише голод є причиною смерті, а й відречення сина, зрада ним батька-матері, втрата надії і віри у вищість добра над злом. Уособлення зловорожої сили у старшому синові Марії розкриває трагедію народу, роз'єданого протиріччями епохи.

Темі голодомору присвячений роман Василя Барки «Жовтий князь» (1961). У творі письменник крок за кроком досліджує трагедію українського народу на прикладі хліборобської сім'ї Мирона Катранника, індивідуального господаря, що не вступив до колгоспу. Відходять у страшних муках голоду в інший світ стара мати Мирона, син, далі й сам Катранник. Гине дочка, дружина. Кожна смерть зображена як неймовірної ваги втрата, яку нічим не можна ні пояснити, ні збагнути. Василь Барка у кожному епізоді змалювання голодування і смерті досягає тієї граничної напруги почуттів, коли будь-яке неправдиве слово відразу приведе до фальші. Цього не стається. Письменник відтворює події як плин життя, уповільнений стражданнями і очікуванням смерті. Водночас кожна ситуація боротьби за життя, описи побуту, діалоги на побутові теми сповнені духовного начала. Так поступово виростає у творі проблема духовності — зображення антагоністичних сил Всесвіту: добра і зла, світла і п'їтми, сил Божої святості і диявольського звірства.

Василь Барка розкриває устої хліборобської родини, що тримаються на

вірі у Вищі сили, призначення людини на землі як частки Космосу. Його герої — це не забиті, затуркані, знівечені життям селяни, яких ми часто знайдемо у творах про село.

Тенденція заідеологізованої літератури до зображення села як темної маси, безграмотної і недалекої, властива багатьом радянським письменникам. Вона пояснювалась, очевидно, тією ж формулою «диктатури пролетаріату», за якою пролетаріат мав бути провідною і рушійною силою суспільства. Такий підхід зовсім відсутній у романі Василя Барки. Письменник зображує селян людьми високої культури, моральності, чистоти духу, вчинків. У родині Катранників живими є священні заповіді, через які не можуть переступити ні дорослі, ні діти навіть у найскрутніший момент життя. Це особливо шанобливе ставлення до землі, природи, хліборобської праці, людей. Автор створює суто євангельський образ людини з її гуманними почуттями і способом життя. Можна знищити матеріальні цінності, але не духовні. Так, коли активісти знівечать церкву, то незнищеною залишається святиня — світодайна чаша, образ якої проходить через увесь твір як символ життя. Вона сповнює душу хлібороба вірою в перемогу добра.

Василь Барка протиставив у романі дві непримиренні сили: руйнівну, жорстоку — і творчу, гармонійну. Він не пішов шляхом прямолінійного зіткнення їх. Щоразу, коли перехрещуються стежки Отроходіна і Катранника, духовна вищість Катранника висвічує мерзенність і примітивність жандарма від партійної влади. Як диявол, Отроходін спокушає Мирона Катранника найсильнішим аргументом під час голоду — хлібом, але й умираючи Катранник не зрадить ні Бога, ні людей.

У статті про поезію Павла Тичини Василь Барка писав, що «шукання найглибшої правди в мистецтві — це передусім етична сторона духовного життя людини; в європейській літературі вона складалася під впливом християнства з

його всепроникаючими істинами, найбільшими і найсвятішими з усіх, відомих людству в його історії» [2, 16]. Саме на духовному рівні і будує автор концепцію людини в романі, переконливо довівши, що фізичне знищення людей голодомором на початку 30-х років можливе, але остаточно зруйнувати духовне начало нікому не дано, навіть найчорнішим силам. З родини Катранників винесе муки голоду і трагедію смерті близьких найменший син Андрій. Він збереже світло душі неочорненим, піде між люди, аби повернутися до символу незнищенності народу — золотої церковної чаші.

Протиборство добра і зла вирішується у творі в образах-символах. Так, образ чаші — символ життя. Поряд витворений людською уявою образ диявола — жовтого князя — потвори, котра пожирає народ. Алегорія розкривається через зіставлення з подіями, конкретними людьми: Каганович, Молотов, Шкірятов, Отроходін.

Василь Барка всебічно змальовує тему голодомору. Він доводить, що голодомор є зловмисною акцією, спланованою у Москві і підтриманою місцевими злочинцями в Україні. Дія роману переноситься з села Кленоточі в район, місто, далі — на Кавказ, Білорусію. Пошуки хліба ведуть до міста то Мирона Катранника, то дружину з дітьми, то сина Андрія. Розмови людей у поїзді, їхні розповіді — це стисло викладені картини страшного лиха, що пройшло по всій Україні. Автор торкається життя розкуркулених, висланих до Сибіру, — теж приречених на смерть. Він декількома промовистими штрихами покаже, що влада не милувала й колгоспників, теж приречених на голодну смерть. Вандалізм, людоїдство, жаклива смерть від голоду змальовані письменником глибоко правдиво. В. Барка насичує твір метафорами й епітетами, почерпнутими із сфери живопису. Багатство кольористики, використаної переважно в контрастних тонах, відбиває духовну спорідненість людини з

природою. Поступово письменник приводить читача до висновку про те, що насильно вирвати людину з світового колообігу є нечуване зло, порушення гармонії Всесвіту.

Отже, тема села постає в українському романі багатоаспектною. Вона найбільш вразлива з точки зору художньої правди, бо в ній перехрещувалися суперечності епохи, а життєва правда не завжди відповідала художньому відображенню. На шляху правди ставали суспільно-політичні умови праці письменника, за яких не лише відкидався індивідуалізм селянської психології, але й знецінювалася людина. Тема колективізації, відбудови господарства в повоєнні роки, організації колгоспної праці розв'язувалася радянськими письменниками найчастіше у невідповідності з життєвою правдою. Митці змушені були вдаватися до напівправди, при-

хованої правди, окремих засобів умовчання.

Твори письменників діаспори про українське село лише зараз розкривають нам високу гуманістичну пристрасть у зображенні істинних цінностей господаря на землі. Проблема духовності підноситься в них на рівень біблійних заповідей, випробуваних віковою історією.

Цитована література:

1. В'язовський Г. А. Творче мислення письменника. — К., 1982. — 335 с.
2. Барка Василь. Відхід Тичини // Слово і час. — 1992. — № 2. — С. 11—17.
3. Головка А. Бур'ян. — Харків, 1929. — 167 с.
4. Мушинка М. Докія Гуменна та її «діти...» // Слово і час. — 1993. — № 3. — С. 26—35.
5. Самчук Улас. Марія. — К., 1991. — 190 с.
6. Семенчук Іван. Метаморфози з «Живою водою». Як Лазар Каганович аналізував останній роман Юрія Яновського // Літ. Україна. — 1990. — 26 липня.

Правда життя одна, і вона завжди конкретно-історична. Правда мистецтва теж одна і теж конкретно-історична. Вона може бути виражена і виражається різними митцями по-різному в тому розумінні, що кожен з них по-своєму, в приматанній йому манері письма — по-перше, з досягнутою ним силою проникнення в її сокровенні глибини і переконливістю — по-друге, образно відображає її.

*Г. А. В'язовський.
Творче мислення письменника. — К., 1982. — с. 109.*

Ніна РАКОВСЬКА

ПСИХОЛОГІЯ ХУДОЖНИКА В ЛІТЕРАТУРНІЙ КРИТИЦІ М. К. МИХАЙЛОВСЬКОГО

Літературна критика останньої третини XIX ст. особливу увагу приділяє психології особистості художника. Передчуття близької катастрофи посилило в російській літературі суб'єктивність відображення дійсності. М. Михайловський багато зробив для вивчення «таємниці людини». Його філософія антропоцентрична. Ідеал внутрішньої цілісності людини найбільш якраво виражено М. Михайловським у статтях «Боротьба за індивідуальність» у циклі «Записки профана».

«Сімдесятники» осмислювали перехідність нового часу не тільки в конкретно-історичному, але перш за все у вічному філософсько-світоглядному аспекті скінченності та нескінченності людського існування. Протистояння особистості та світу (не тільки особистості й суспільства, а особистості й всесвіту) в 70-і роки досягає трагічної гостроти і знаходить відображення в літературі та філософії.

Любов і смерть, пристрасть і відчай, фатальне і випадкове стали основними мотивами інтелектуальних пошуків, поєднуючи такі різні їх прояви, як пізні повісті Л. Толстого, психоаналіз С. Шпіль-

рейна, літературну критику М. Михайловського.

Самотність особистості, її розгубленість на фоні безкінечного, не підвладного їй історичного часу, відбилися у творчості М. Лермонтова, І. Тургенева, Л. Толстого, Ф. Достоевського.

Уява про фатальний, трагічний характер російського життя виникає у М. Михайловського вже на початку 70-х років. Він сприймає свій час як епоху заміни християнського світосприймання новою (такою, що замінює її) етико-філософською системою, в результаті чого і свідомість людини змінюється.

Мислячий сучасник уявлявся М. Михайловському людиною, сформованою багатовіковою національною європейською культурно-історичною традицією, людиною, яка відчуває вичерпаність цієї традиції, людиною, яка опинилася один на один з віковичними проблемами. Людина нового часу повинна була вирішити питання про добро і зло, виробити інші моральні критерії, осмислити миттєвість людського буття на фоні безконечного життя природи. У свідомості людини, на думку М. Михайловського, здійснюються процеси, які зрештою визначають життя Росії на віки. І М. Михайловський не

цурався поширеного в російській філософській естетиці уявлення про трифазний розвиток людства і культури:

1) об'єктивно-антропоцентричний, — у якому людина наївно вважає себе об'єктивним центром світу;

2) ексцентричний, — який створюється у новий час, в якому центральна роль належить об'єктивному світу, і цей світ підкорює собі людину;

3) суб'єктивно-антропоцентричний, — коли людина та її етичні пошукі постають у центрі світу.

При такому розумінні світу, часу і людини в ньому саме людина виявляється центром усіх проблем: філософських, економічних, соціальних, етичних. «Людина — таємниця, її треба розгадати!» [2, т. 20, 192]. Ця формула Ф. Достоевського виявилася співзвучною критику-психологу.

Інтерес до особистості людини, завжди властивий М. Михайловському, сягає коренями в антропологічні ідеї російського та європейського утопічного соціалізму. Разом з тим він стимульований пореформеною епохою і виражає її особливість.

Філософський смисл нового часу М. Михайловський визначив формулою німецького філософа Макса Штірнера: «я» — не «я». Не приймаючи егоцентричного пафосу цієї формули, він визнає законність указівки на характер трагічного протистояння особистості «я» й об'єктивного світу не «я». Саме тут джерело філософської зухвалості М. Михайловського, з якою він захищав права й інтереси особистості. Людина, на думку М. Михайловського, живе не тільки ідеями, але й інстинктом безпосереднього існування, особливо сильно розвинутим у простих людей та значно послабленим у людини інтелегентної. Життя має багато складових. Гіпертрофовано розвинута потреба мислячої людини філософськи осмислити життя — тільки один бік людського буття, значно важливіший інший — інстинкт людини.

Інтерес М. Михайловського до

суб'єктивної соціології й одночасно до психології особистості обумовив його літературно-критичний підхід до творчості письменників-психологів і, зокрема, до М. Лермонтова і Л. Толстого. Критик відносить М. Лермонтова до числа «письменників-героїв, що прагнуть дерзати і володіти» [6, т. 5, 342].

У зв'язку з формулою критика «письменник-герой» хотілось би дещо нагадати. За останні півстоліття на долю М. Михайловського випало немало докорів, які виникли від хибної схематизації, від спроб «випрямити» його позиції, а іноді й від необізнаності з його ідеями. Серед цих докорів особливо поширеним був осуд критика за культ героя, за живання цього терміну при оцінці певної письменницької індивідуальності. Між тим, М. Михайловський писав: «Читач не знайде у нас так званого культу героїв, але не знайде він і негативного ставлення до героїв — як до великих людей. Безсумнівно, великі люди не з неба падають на землю, їх створює середовище, концентруючи і втілюючи в них сили, почуття, думки, бажання, які бродять роз'єднано» [6, т. 2, 397]. Перш за все такими є художники, в творчості яких відбивається філософська свідомість епохи. Для критика очевидне переплетення моральних мотивів творчості з художніми, зіставлення мотивів психіки художника й проблем суспільного життя.

Творчості й особистості М. Лермонтова М. Михайловський присвятив статтю «Герой лихоліття» (1891 р.) і численні судження, розсіпані у різних статтях (у тому числі і в циклі «Записки профана»), надруковані у журналі «Отечественные записки». М. Михайловський прагне дослідити психологію особистості поета, який сформувався в трагічний період російської дійсності. Критик привертає увагу до особливостей душевного стану художника, з одного боку, і до умов його життя — з іншого. Поняття «душевний стан», індивідуальність письменника не зводяться, на його думку, тільки до кількості

та якості таланту: «Кожний сам по собі, кожен своєрідний, у кожного є дещо (підкреслення наше — Н. Р.), крім таланту, яке з допомогою цього таланту вдаряє по серцях читачів, принаймні в цю хвилину, при певних умовах. Відкрити секрет успіху письменника, — значить знайти це дещо, крім таланту, яке, хоч і з його допомогою, повертає до нього загальну увагу; це також — вказати той пункт у його писаннях, який спрямовує до нього радіус інтересу та симпатій сучасних читачів», — пише М. Михайловський [6, т. 2, 331]. На думку критика, будь-яке пояснення художнього твору життям народу та середовищем недостатнє і неповне, якщо при цьому не береться до уваги активне значення творчої індивідуальності. М. Бердяєв у книзі «Суб'єктивізм і індивідуалізм в суспільній філософії» писав, що для М. Михайловського при оцінці літературних явищ домінувала «етична точка зору» і «верховенство особистості» [1, 97]. У поняття «середовище», «обставини» М. Михайловський включає не тільки конкретику соціально-економічних умов (обставини «зовнішні»), але й особливості душевного стану людини (обставини «внутрішні»). Психологічний фактор, вважає він, відіграє значну роль навіть у такому явищі, як наслідування, не кажучи вже про творчий процес, осмислити який не можна тільки з допомогою теорії Дарвіна або Ф. Гальтона. Важливо зрозуміти механізм своєрідного гіпнозу, яким є творчий акт [6, т. 2, 359].

У «Записках профана» критик пише: «Над питанням про істину вище за все наука ставить питання про умови людської природи. Перед усяким іншим пізнанням людина повинна пізнати свою природу, свої межі» [6, т. 2, 329]. Пізнавши свою особистість, художник, як правило, вступає в конфлікт із світом. Характер зв'язку особистості і світу в системі М. Михайловського, напруженість їхнього протистояння співвідносні з романтичною колізією [4, 93].

Критик вважає, що романтизм —

категорія скоріше психологічна, ніж естетична чи філософська. Перш за все це стан духу. Він проявляється в кожному перехідному епоху, в перехідні моменти людської свідомості. Найважливішою типологічною рисою романтизму, на думку М. Михайловського, є своєрідний психічний стан душі, її протест, бунтарське світосприймання. Лірика М. Лермонтова, як вважав М. Михайловський, підтверджує його припущення. Відзначаючи щирість лермонтовської поезії, критик справедливо підкреслює, що в ній відбилися навіть миттєві настрої поета, особливості його біографії. Пояснюючи цю тезу, М. Михайловський вважає за можливе звертатися до психо-фізичного аспекту вивчення людської особистості.

Пильний інтерес до індивідуальності художника примушував критика аналізувати самий процес творчості. Цей процес він уявляє як єдність ряду послідовних етапів, на яких різну роль відіграє співвідношення свідомого і несвідомого елементів. Значна частина роботи поета, відмічає він у «Записках профана», відбувається в тій психічній схованці, яка називається зоною несвідомого. Критик підкреслює, що комбінація вражень, яка супроводжує процес художньої творчості, значною мірою перебуває за порогом свідомості, в тайниках невідомого. Але, за його переконанням, несвідомий елемент, по-перше, наявний (по-своєму і різною мірою) не тільки в художній, але і в усякій іншій творчості, а, по-друге, домінує тільки на певному етапі. «Безсумнівно, — пише він, — що робота генія аж ніяк не безперервно йде при світлі цілком здатної свідомості. Очевидно, робота йде в загальних рисах так: думка свідомо і під тиском певного вольового імпульсу спрямовується на певний план і розробляє його, а через деякий час у роботу вривається струмінь автоматизму, який викликає пам'яттю з надр свідомо і несвідомо засвоєних фактів відповідні елементи і комбінує їх у ціле. Потім свідомість і воля знову вступа-

ють у свої права, але період несвідомого необхідний [6, т. 2, 331].

М. Михайловський відмічає випадковість деяких фактів, відображених у поезії М. Лермонтова, які в процесі поетичного осмислення стали закономірними. «Якщо вразливий поет фіксує свої навіть миттєві настрої на папері, якщо він до того ж, як М. Лермонтов, має палку і яскраву фантазію, яка розцвічує не тільки пережите, а й уявне, то критика повинна дуже старанно відрізняти тут тимчасове і випадкове від постійного і характерного. Незважаючи на зрозумілі труднощі, мені, принаймні, здається абсолютно неможливим навіть зовнішнім способом відділити фактичну біографію М. Лермонтова від його поетичної спадщини; вони занадто переплітаються, пояснюючи і доповнюючи одне одного [7, т. 5, 332]. М. Михайловський вважає, що, встановлюючи зв'язок між особистим життям М. Лермонтова та його творами, треба перш за все визначити найбільш постійні та найбільш часто повторювані акорди його поезії.

У зв'язку з цим визначається основний мотив лермонтовської поезії — мотив демонізму. Критик вважає, що М. Лермонтов являв собою тип діяча, який протиставляє себе двом основним началам людської душі (розуму і почуттю) волю та потребу діяти. Але соціальне середовище примушувало такий людський тип залишатися у бездіяльності, набуваючи рис максимального скептицизму.

З ранньої молодості і до самої смерті думка і уява М. Лермонтова були спрямовані на психологію «природженої» владної людини, на її печалі і радості, на її долю, то блискучу, то похмуру. М. Михайловський пише про те, що менш за все цей пошук відбився у поезії, більш за все — в поемах, повістях і драмах. Ця лінія досліджується в поемі «Демон», у романах «Вадим», «Герой нашого часу». У «Демоні» представлено фанстастичний образ істоти, яка колись відважилася скоїти найвищий,

єдиний свого роду злочин — повстати на самого Творця і яка потім, протягом віків не «зустрічала опору у підвладних їй мільйонах людей» [6, т. 5, 316]. Пізніше «Вадим», де герой — той самий демон, тільки позбавлений фантастичних атрибутів. І, нарешті, Печорін, — скептицизм та честолюбство якого визначають мотиви його поведінки. Сумнівні героїв М. Лермонтова позначені для М. Михайловського печаттю напруженості. Вони живуть не тільки ідеями, але й інстинктами безпосереднього існування.

Цікаві роздуми М. Михайловського про особливу увагу М. Лермонтова до такого прояву людського духу, як воля. Цей прояв примушує людину прагнути до дії, переборюючи тим самим протиріччя між гарячністю почуттів та холодністю розуму. Але неможливість дії призводить до пронизливої туги, яка виразно виявляється в лермонтовській поезії: «Под ним струя светлей лазури, над ним луч солнца золотой, а он, мятежный, просит бури, как будто в бурях есть покой» [5, т. 1, 488].

Невипадково звертає увагу критик на твори поета, присвячені російській історії. Створення таких творів, як «Пісня про царя Івана Васильовича, молодого опричника і молодечого купця Калашникова», «Боярин Орша», «Литвинка» та ін., М. Михайловський пов'язує з тим, що поет шукав цілісні особистості. «Діяти, боротися, підкоряти серця, так чи інакше панувати над душами ближніх і дальніх, любимих і ненависних [6, т. 5, 342], — такі особливості натур усіх «видатних діючих осіб» історичних творів М. Лермонтова. Природний склад душі примушує людину втілювати ідею в дію. До цієї думки, вважає М. Михайловський, М. Лермонтов дійшов не шляхом логічних розрахунків або систематичного вивчення; він прочитав цю думку в своїй власній душі, «якій було інстинктивно прищеплене життя замкненої думки, не завершеної дією» [7, т. 5, 342].

Природний склад душі поета пере-

буває в різко конфліктному зіткненні з дійсністю. «Суперечливість» між ідеалом та дійсністю — цілісність, «неподільність» душі поета, який підняв у поезії питання про смисл людського існування: життя повинне бути життям думки і почуття. Тому лермонтовський герой постійно вирішує питання філософського плану: добро і зло, життя і смерть. Йому, як відмічає М. Михайловський, властива непереборна потреба діяльності і боротьби. Звідси волелюбність, цінність людської гідності, інтелектуальна сила і, разом з цим, суперечливість героя, яка виявляється у рефлексії, егоїзмі, нестримній пристрасті й стихійності вчинків. Усе разом створює особливу силу психологічного впливу, емоційну напругу лермонтовської поезії, яка зафіксувала трагедію здібної волелюбної особистості в умовах лихоліття.

Ідеалом М. Михайловського був «мислячий художник». І його інтерес до того, як письменник створює образи людей, подібних до автора, вкладаючи в них дещо своє, задушевне, не приховує різноманітних стосунків художника із світом.

Психоаналітик К. Юнг писав: «Творчість з одного боку переплетена з особистим життям художника, а з іншого — все ж таки здійснюється над цим сплетінням» [9, т. 15, 97].

Звертаючись до творчості Л. Толстого, який уявлявся М. Михайловському вершиною у вивченні таємниць людини, він зазначав, що герої творів Л. Толстого «Три смерті», «Смерть Івана Ілліча», «Анна Кареніна», «Воскресіння» відчують страшні хвилини, усвідомивши вичерпаність буття. Світ у розумінні Л. Толстого може підкорити і подолати особистість. М. Михайловському близька думка художника про те, що людина «у кожній речі, в кожній думці бачить своє особливе, ніким не бачене» [8, т. 17, 668].

У всіх явищах «поразки» особистості (у боротьбі з суспільством з одного боку, власними її «елементами» — з ін-

шого), впливи, яким вона підпорядкована, «тягнуть» особистість в різні боки, якщо немає об'єднуючого її вищого начала. Таким об'єднуючим началом є втрачений ідеал релігійності. Саме з цієї точки зору досліджується концепція Л. Толстого в статтях, що ввійшли до циклу «Записки профана». Питання добра і зла, пошуки «ідеалу релігійності», роздуми про істину і досконалість визначають позицію М. Михайловського в кінці XIX століття. Релігія Л. Толстого для М. Михайловського — це щось таке, що об'єднує фізичний і моральний світ людини. Віра письменника не містична, тому людина, на думку Л. Толстого, прагне жити за законом добра. Звідси роздвоєність героїв (Анна Кареніна, Нехлюдов), пов'язана з «протистоянням свідомого і несвідомого, раціонального і чуттєвого. Десниця і шуйця Л. Толстого, перш за все, обумовлені суперечливістю свідомості самого письменника. Моралізм Л. Толстого, що посилювався в останній період його творчості, привів художника до духовної драми, суттю якої є зіткнення «нестримної потреби людини з невтомною свідомістю» [7, т. 3, 352]. Трагедія Л. Толстого визначає і трагедію його героїв.

М. Михайловського цікавить, як сполучається в творчості письменника інтерес до раціонального і до чуттєвого. На думку критика, використовуючи відкрити у «Війні і мирі» цінність при зображенні сердечної мотивації, розширюючи горизонт відображення емоційного світу людини, Л. Толстой звернув увагу не тільки на протиріччя духу і плоті, а й на діалектику раціонального і чуттєвого. «Сплетіння розуму і серця» визначили толстовське прагнення до художнього аналізу свідомого та несвідомого.

Людина — це не тільки розум, але й вся сфера її під- і надсвідомої діяльності, пов'язана з рухами почуттів, емоцій, пристрастей. М. Михайловський справедливо стверджує, що Л. Толстой бачить у пізнанні людини дві мети:

інтелектуальну, — яка полягає у прагненні нашого розуму до єдності образу світу і свого місця в ньому, і практичну, — яка обіймає зону почуття з його особистими цінностями. Звідси й інтерес письменника до мотивів поведінки людини, вивчення цих мотивів. М. Михайловський твердить, що мотиви бувають з раціоналістичною або емоціональною домікантою. Він вважає, що значення творчості Л. Толстого проявляється в умінні письменника проникнути «в красу душевну» своїх героїв, отже, для нього найважливішим є опис емоційного стану душі.

Таким чином, пошуки Михайловського в галузі психології й етики переходили «в абсолютизування особистості, в безумовний і категоричний персоналізм» [3, т. 1, 176].

У цьому плані доля і творчість письменників-психологів були йому особливо близькими.

Цитована література:

1. Бердяев Н. А. Субъективизм и индивидуализм в общественной философии. — СПб, 1901. — 273 с.
2. Достоевский Ф. М. Полное собр. сочинений: В 30 т. — Л., 1972. — 1980. — Т. 20. — 398 с.
3. Зеньковский В. В. История русской философии: В 2 т. — Л., 1991. — Т. 1. — 190 с.
4. Коновалов В. Н. Народническая литературная критика. — Казань, 1975. — 116 с.
5. Лермонтов М. Ю. Собр. сочинений: В 4 т. — М., 1964. — Т. 1. — 694 с.
6. Михайловский Н. К. Сочинения: В 10 т. — СПб, 1896-1909. — Т. 2. — 820 с.; Т. 5. — 934 с.
7. Михайловский Н. К. Записки профана // Отечественные записки. — 1875. — № 3. — С. 308—346.
8. Толстой Л. Н. Собр. сочинений: В 22 т. — М., 1979-1985. — Т. 17. — 910 с.
9. Юнг Карл. Феномен духа в искусстве и науке. Собр. сочинений: В 19 т. — М., 1992. — Т. 15. — 313 с.

Михайло ГРИЦКЕВИЧ

ДО ПРОБЛЕМИ «ЧИТАЧ ЯК ОРІЄНТИР ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ»

За своєю суттю життєве, громадянське функціонування літератури, і не тільки її, але й інших видів мистецтва, здійснюється тільки при наявності талановитого творця художнього твору та достатньо підготовленого її цінителя. В даному випадку ним є читач.

Проблема взаємовідносин письменника та читача складна та багатоаспектна в усіх конкретних виявленнях. Але безперечно, що для кожного справжнього письменника (та, якщо брати ширше, для кожного художника взагалі), вона завжди залишалась однією з основних.

Літературознавство цьому питанню закономірно приділяє постійну увагу. Г. Н. Іщук в одній із своїх праць відзначає: «Проблема читацького сприймання була відроджена в обставинах нового теоретичного піднесення, яким відзначене наше літературознавство...» [5, 10].

М. Храпченко вказує на те, що без правильного її вирішення успадкування дійовості виховної ролі літератури врахувати її корисний коефіцієнт дуже важко. «Думки деяких літературознавців, — зазначає він, — про те, що вивчення читача виходить за межі літературознавства як науки, не можна визнати справедливими, бо література як соціально-естетичне явище існує лише в

постійному зв'язку і взаємодії з читачем» [16, 60]. Справедливість сказаного підтверджується тим, що самі літературознавці, досліджуючи той чи інший аспект творчої діяльності письменника, не можуть не враховувати проблеми взаємовідносин автора та читача.

Міркуючи про виникнення асоціацій, процес образотворення, Г. А. В'язовський в своїй книзі «Орбіти художнього слова», пише: «До кожної асоціації й образу письменник, так би мовити, придивляється, мовби запитує сам себе: а що я цим покажу читачеві, як покажу і чи скажу йому те, що хочу сказати, чи схвилюю так, як хочу схвилювати?» [3, 18].

На протязі всього розвитку культури людства автор твору мистецтва прагне знайти якийсь відгук на свій твір у сучасників. Здійснення соціальних функцій творчої особистості проходить по осі: автор — твір — читач. І від того, в якій мірі цей сполучний компонент — твір — буде вірно передавати авторську думку, залежить ефективність його дії на читача.

Одним з перших до цієї проблеми звернувся А. І. Білецький. Читача він намагався розглянути в історичному ракурсі. «Ясне діло, — зауважує з цього приводу Г. М. Сивокінь, — існує велика різниця між вивченням історії читача та дослідженнями (скажімо, конкрет-

но-соціологічними чи просто конкретними) читача сучасного. Історія — це картина більш-менш устояна... Але ж сучасний читач для вченого — часто величина більш ніж апріорна...» [11, 22].

Звичайно, історію літератури можна в якійсь мірі назвати історією читача. Але річ у тому, що час робить певне усереднення цього читача. І тут можна погодитися з М. О. Рубакіним, який стверджує, що «середній читач» (не розкриваючи складових його частин. — М. Г.) є сама книга» [10, 206].

Читач, розглянутий в історичному плані, набуває деякого узагальненого вигляду, втрачаючи строкатість свого розмаїття. І очевидно, що інтереси читачів, які знаходяться на різних полюсах оцінки одного й того ж твору, в певному періоді часу, при історичному розгляді втрачаються. Навіть в творчому розвитку одного автора, на різних його етапах, в якості адресатів його продукції з'являються різні, за багатьма ознаками, читачі.

«Діаспора всякої книги, — пише М. О. Рубакін, — змінюється на протязі часу. Вона має свій початок, свій кінець, свій максимум, мінімум, оптимум. Змінюється середній рівень читача, а значить, і коефіцієнти книг і еталони. Необхідно прийняти таку мінливість як факт, що підлягає дослідженню» [10, 207].

Таким чином, сам читач з часом стає категорією все більш середньою і відносною навіть щодо одного й того ж твору.

Нас передусім цікавлять взаємовідносини творчої особи з конкретним читачем — сучасником у всьому їх розмаїтті, тому що тільки він може розповісти нам про те, якою мірою ефективне таке співробітництво.

«Немає поета без читача, але нема й читача без поета», — визначив М. Асєєв [1, 11]. «Поет дорожить своїм читачем, — пише К. Ваншенкін, — думає про нього, звертається до нього. Я не знаю російського поета, який би не говорив про свого читача, про свого водночас героя... І письменник завжди

лише відчуває свого читача, свого адресата, пише йому хоча б і «до запитання» [2, 69].

Діалектика такого взаємозв'язку теж різноманітна та неповторна, як і незліченна кількість всіляких творчих індивідуальностей. «Читачу, друже мій, — говорить Расул Гамзатов, — кожна книга пишеться для тебе. Я можу переконувати видавця, сперечатись з редактором, з критиками. Але тільки твій присуд — справжній і останній. Він, як кажуть судді, оскарженню не підлягає... Я бачу різні обличчя читачів. Один зморщив лоба. Де взяти слова, щоб розправити ці зморшки? В іншого на обличчі вираз, нібито в рот попало щось неприємне, неістинне. У третього — вираз нудьги, найстрашніше, найбезнадійніше, що може бути» [4, 229].

К. Ваншенкін намагається своєрідним чином класифікувати цього читача, роздивитися в кожному випадку чіткі індивідуальні риси. Автор називає десять типів сучасного читача поетичних творів. Тут є і читач, який визнає тільки авторитети, другий занадто самовпевнений і не визнає нічого, третьому вірші, власне, і не потрібні, четвертий — вульгаризатор, п'ятий дивиться на художній твір як на протоколи зборів та звітів про роботу, шостий — сноб, сьомому, навпаки, все подобається, восьмий пише, але не може посправжньому ні сам написати вірші, ні цінувати написаного іншими, і т. д. «І, нарешті, — відмічає К. Ваншенкін, — справжній друг, читач безкорисливий, чуйний, вдумливий, розуміючий. Справжній читач віршів, заради якого варто працювати, якому поезія (справжня, звичайно) приносить радість і який сам приносить радість тому, хто пише вірші» [2, 71].

Гі де Мопассан про свого читача пише так: «По суті, публіка складається з багатьох груп, які кричать нам: «Розважте мене». «Потіште мене». «Дайте мені посумувати». «Зворушіть мене». «Дайте мені помріяти». «Розсмішіть мене». «Заставте мене здригнувшись». «Заставте мене плакати». «Заставте мене

розмірковувати». І тільки мало хто з обраних умів просять художника: «Створіть нам що-небудь прекрасне, в тій формі, яка найбільше властива вашому темпераменту» [8, 78].

Суб'єктивність таких висловлювань очевидна. І, наводячи подібні думки, ми не прагнемо до створення певної системи. Уявлення про читача, як і сама творчість — явища глибоко індивідуальні. Але, з іншого боку, нема сумніву, що вони так чи інакше присутні в будь-якому творчому процесі.

Свого часу журнал «Литературное обозрение» провів серед авторів — літературних критиків анкету. Одним з її питань було: «Чи орієнтуєтесь ви в своїй роботі на якийсь певний тип читача?» Відповіді були самі найсуперечливіші.

Олександр Горловський: «Чи тримаю я читача під час роботи? Ні, в моєму світі він виникає вже потім, коли стаття написана» [14, 97]. Гурам Асатіані: «...На читача я, як правило, орієнтуюсь, точніше стараюсь орієнтуватись. Можу назвати, хто цей «читач»: жінка середнього віку (трохи старша від мене), з гуманітарною освітою, назаміжня, але в жодному разі не «одинокка» — має багато вірних друзів і таких же, як вона, інтелігентних, безкорисливих, великодушних подруг, прожила нелегке життя, не втративши живого інтересу до життя і літератури [14, 94]. Євген Сидоров: «Чесно кажучи, ніколи спеціально не орієнтувався на певний тип читача» [14, 100]. Тамара Мотильова: «Найширше коло читачів — це читачі випадкові. Їх мільйони... Менш широке, але також дуже значне коло читачів допитливих... Вужче концентричне коло — читачі, професійно орієнтовані... І, нарешті, вузьке, але дуже важливе коло читачів для кожного з нас — читачі-спеціалісти. Можна сказати — «читачі-колеги» [13, 104].

Відповіді професійних літературних критиків на це питання становлять для нас чималий інтерес. По-перше, тому, що написання якогось літературно-критичного твору теж має на увазі процес творчості. По-друге, відповіді літера-

турних критиків можна класифікувати як думку певного кола читачів, оскільки в цю сферу людської діяльності вони прийшли з найбільш підготовленої читачької маси. Ось, наприклад, як про це говорять вони самі. «Мені, наприклад, і в голову не приходила думка про свого, про мого читача, — пише в своїй відповіді на анкету «ЛО» Григорій Сивокінь. — Значно важливішим було усвідомити самого себе як читача художньої літератури... на початку 60-х років. У літературу влились свіжі сили. Престиж художнього слова різко зріс. Масовий інтерес до книги — також залишатись з боку було не під силу, читач взявся за перо. Народився ще один критик» [14, 99]. Сергій Чупринін вважає, що критик «...тому вже не обслуговує читачів, що він сам — читач. Але читач особливий, професійний, що має більше обов'язків, аніж прав» [12, 98].

С. Маршак, висловлюючи свої уявлення про ідеального читача, назвав його «художником-читачем». «Літературі, — писав він, — також потрібні талановиті читачі, як і талановиті письменники. Саме на цих талановитих і чуйних читачів, наділених творчою уявою читачів, і розраховує автор, коли напружує свої душевні сили в пошуках вірного образу, вірного повороту дії, вірного слова. Художник-автор бере на себе тільки частину роботи. Останнє повинен доповнити своєю уявою художник-читач» [7, 87].

Можна не погодитися з думкою С. Чуприніна, який назвав критика теж читачем, але «професійним», оскільки у них зовсім різна мотивація звернення до тексту літературного твору. Можна заперечувати і з приводу припущення інших авторів. Але безсумнівно одне: природа творчості письменника знаходить багато співзвучних рис в природі творчості читача, в процесі знайомства останнього з художнім твором. В процесі читання читач, в міру своїх можливостей, створює ті чи інші художні образи.

Цікаві думки з цього приводу висловлює Н. С. Прянишников: «Пись-

менник, — вважає він, — виростає з читача, бо кожен визначний письменник був спочатку талановитим читачем і мав більш чи менш значний читацький стаж. У кожному з кращих читачів сидить письменник. Письменник — це колишній читач, а читач — потенційний письменник» [9, 122]. Дослідник вказує на той факт, що про інтерес до долі читача в кожного письменника свідчить постійне вивчення бібліотек, яке успадковано від великих художників слова. Думки Н. Прянишнікова про критиків багато в чому збігаються з цитованими вже висловлюваннями Г. Сивоконя. Н. Прянишников пише: «Деякі читачі... самі починають публікувати свої читацькі замітки, стаючи поступово читачами-професіоналами, співробітниками бібліографічних відділів журналів. На цій стадії читання з усамітненого заняття перетворюється на суспільну справу, оскільки такі «читачі, які публікуються», стають літературними критиками й рецензентами...» [9, 123].

В процесі творчої орієнтації характер взаємозв'язку автора зі своїм читачем має свою еволюцію. Одним з підтверджень цього може бути ставлення О. Т. Твардовського до свого читача на різних етапах творчого розвитку. Будучи вже відомим поетом, він нагадував молодим авторам про необхідність «...з самих початкових етапів творчості набувати читача, передбачати читача...» [15, т. 5, 312].

З самого початку свого творчого шляху, знаходячись під впливом поезії М. Ісаковського, О. Твардовський вчився у свого старшого товариша говорити про щось цікаве не тільки для самого себе, а й для простих, недосвідчених в літературному відношенні, людей. Образ читача в поетичній свідомості творця перебував на етапі свого формування. Про це свідчить аналіз таких поезій, як «Товарищу» (1934), «Сверстникам» (1938). Те ж саме можна сказати і про поему «Страна Муравия». Для творчості поета характерна періодичність. «Страна Муравия» завершувала початковий період. Наступний

етап увінчався створенням «Книги про бойца».

Задумано цей твір ще в період фінської війни. Важко уявити собі, яким би став сучасний «Василий Теркин», якби автор не брав участі в одній з самих найстрашніших воєн людства. Всенародне горе, фронтові втрати остаточно поріднили А. Твардовського із своїм «можливим» читачем. В перші місяці війни поет знаходився на Україні, і це назавжди зблизило його з українською землею.

*Как будто я сам в Украине родился
И белую пльь эту с детства топтал,
И речи родимой, и песни учился,
И ласку любимой впервые узнал.
...С твоими сынами и я посвящаю
Тебе, Украина, дыхание и кровь.
Не край мы один от врага защищаем,
А Родину-мать всех родимых краев.*

[15, т. 1, 268].

В цей період поет не відділяв себе від свого читача. Авторське «я» та читацьке «вони» було об'єднане в одне ціле — «ми». Сама манера оповіді в «Книге про бойца» нагадує задушевну бесіду. Слухач та герой твору є учасниками однієї дії. З'являються і характерні звертання до читача: «Товарищ», «друг-товарищ», «парнишка». Вказується і на самий характер їх взаємин: «Мой читатель, друг и брат».

Імовірний читач присутній і в більш складній інтерпретації, яка співзвучна з мотивами вірша «Я убит подо Ржевом»:

*...С кем я только не был дружен
С первой встречи у огня.
Скольким душам был я нужен,
Без которых нет меня.
Скольких их на свете нету,
Что прочли тебя, поэт,
Словно бедной книге этой
Много, много, много лет.* [15, т. 2, 344].

Пізніше, в перші дні довгожданого миру, О. Твардовський говорив про це так: «Я письменник, що на війні мав свій голос і був, — осмілюсь сказати, — корисним своєму народові якоюсь мірою у цій війні, — я живий, я повернувся з війни живим і здоровим. Але скіль-

кох я недолічуюсь, — ...скільки людей встигли мене прочитати, і, можливо, полюбити, а їх нема серед живих. Це була частина мене. Поета не світі немає без того, що є якесь серця, в яких він міститься. І це неперворотно, тому що стільки-то тисяч людей, які знали і читали ваші книги, вони не повернуться. І я з ними щось втратив. Це втрачено і воно не винагороджено» [15, т. 5, 305]. Орієнтація на читача зберегла автора від зайвої літературизації в поемі.

Не у кожного художника в творчій біографії можна знайти підтвердження такому тісному спілкуванню з читачем, яке ми бачимо у Твардовського. Читач мав вплив на створення поеми, втрутився в той момент, коли автор хотів закінчити роботу. Поет з повним правом зауважує: «Читач допоміг мені написати цю книгу такою, якою вона є...» [15, т. 2, 388]. Відчуття присутності читача не покидало О. Твардовського ні на посаді головного редактора «Нового мира», ні в бесідах про творчість сучасних авторів.

Для пізніших творів художника характерна більша філософічність. Але це ніколи не відводило його творчий процес від «імовірного» адресата. А. Кондратович з цього приводу відмічає, що «...розмірковування «я» і «ми» стосовно Твардовського просто наївні. Він не відділяв себе, поета Твардовського, від народної маси, бачучи її при цьому не масою, чимось абстрактним, безликим, а якраз навпаки — виразно уявляючи народ в найрізноманітніших особах і живих образах» [6, 259].

Своєрідним літературним маніфестом О. Твардовського стала поема «За далью — даль». Саме в ній Твардовський найбільш повно, ніж в будь-якому іншому творі, декларує в поетичній формі свої погляди на творчі взаємовідносини з читачем. Порівняльний аналіз роздумів, наявних в поемі, з тим багатим матеріалом, який ми знаходимо в його виступах, статтях, листах, дозволяє найбільш повно уявити діалектику взаємозв'язку автора художнього твору та його читача, побачити це в динаміці

творчості О. Твардовського. Весь цей матеріал може стати предметом окремого наукового дослідження.

В даному випадку, розглянувши ставлення О. Твардовського до проблеми читача як орієнтуру творчого процесу, зіставивши з цього приводу думки інших авторів, цілого ряду літературних критиків, літературознавців, можна стверджувати, що справжній художник не може творити без орієнтації на споживача своєї творчої продукції. У кожного це здійснюється у зв'язку з індивідуальною творчою манерою та змінюється згідно з динамікою творчого процесу.

Цитована література:

1. Асеев Н. Зачем и кому нужна поэзия. — М., 1961. — 315 с.
2. Ваншенкин К. Поэта неведомый друг. // Юность. — 1965. — № 9. — С. 69—71.
3. В'язовський Г. А. Орбіти художнього слова. Творча культура письменника. — Одеса, 1969. — 219 с.
4. Гамзатов Р. Мой Дагестан. — М., 1972. — 423 с.
5. Ищук Г. Проблема читателя в творческом сознании Л. Н. Толстого. Пособие для студентов-филологов. — Калинин, 1975. — 119 с.
6. Кондратович А. Александр Твардовский. Поэзия и личность. — М., 1978. — 350 с.
7. Маршак С. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. — М., 1971. — 633 с.
8. Мопассан Ги де. Полное собрание сочинений в 12-ти томах. — М., 1968. — Т. 8. — 533 с.
9. Прянишников Н. Заметки словесника. — Оренбург, 1963. — 143 с.
10. Рубакин Н. Психология читателя и книга. — М., 1977. — 264 с.
11. Сивокінь Г. Художня література і читач. З досвіду конкретно-соціологічного спостереження. — Київ, 1971. — 148 с.
12. Слагаемые диалога // Литературное обозрение. — 1979. — № 5. — С. 97—99.
13. Слагаемые диалога // Литературное обозрение. — 1979. — № 7. — С. 104—107.
14. Слагаемые диалога // Литературное обозрение. — 1979. — № 10. — С. 99—102.
15. Твардовский А. Собрание сочинений в 5-ти томах. — М., 1966—1971.
16. Храпченко М. Советская литературная наука и классическое наследие. // Вопросы литературы. — 1967. — № 9. — С. 3—73.

Павло ЯМЧУК

ІМПРЕСІОНІСТИЧНА НОВЕЛІСТИКА 1920-х РОКІВ У ОЦІНКАХ ТОГОЧАСНОЇ КРИТИКИ

Українська модерністська проза 1900—1920-х років ще дотепер є багато в чому невивченим явищем в українській літературі ХХ століття. Модернізм як художній метод довгий час вважався реакційним, запозиченим із занепадницьких буржуазних культур Європи. Ворожість модернізму та його складових течій радянській культурі підкреслювалась вульгарно-соціологічною критикою 1930—50-х років. Методи такої критики часто дуже нагадували «прокурорський допит» (вираз М. Куліша) і, звісно, не могли сприяти розвиткові модерністських течій, а навпаки, всіляко перешкоджали модерністським пошукам майстрів нової пореволюційної української прози.

Однією з впливових модерністських течій, що якраз в 1920-ті роки особливо бурхливо розквітли в українській прозі, стала імпресіоністична течія. В 1920-ті роки твори з імпресіоністичною поетикою знаходимо у доробкові М. Хвильового, М. Івченка, Г. Косинки, а в діаспорі — у Н. Королевої та інших.

Розгром цієї течії наприкінці 1920-х — на початку 1930-х років істотно збіднив стильову палітру української літератури, спотворив природний розвиток

поетики пореволюційної прози. Довгий час присутність самої імпресіоністичної течії в українській літературі 1920-х років не визнавалась, а для реабілітації творчого доробку письменників-імпресіоністів критикам доводилось зараховувати їх творчість до реалістичного або навіть соцреалістичного методів. Причиною такого становища було панування в радянській культурі уніфікованого методу соціалістичного реалізму, нав'язаного владою.

Щоб з'ясувати справжню роль та місце українського прозового імпресіонізму в літературному процесі 1920-х років, крім уважного вивчення художніх текстів, гадаємо, є незайвим здійснити неупереджений аналіз тієї ситуації, яка складалась в українській критиці довкола українського прозового імпресіонізму. Сприйняття надбань та недоліків імпресіоністичної течії сучасниками імпресіоністичної течії в 1920-х роках було вельми неодномірним, часто навіть суперечливим. Воно ще не носило характеру вироку, ще не скеровувалось, як в 1930-ті роки, з єдиного ідеологічного центру, хоча спроби диктувати критиці та літературознавству здійснювались Агітпропом ЦК КП(б)У впродовж 1920-х років. Ці спроби не

могли не позначитись на загальній тональності статей деяких критиків вульгарно-соціологічного спрямування.

Та крім такої критики в тогочасному українському літературознавстві ще зберігалась можливість досить вільно говорити про наявність модерністських течій, до яких належав і прозовий імпресіонізм. Проте, напевно, більше правий був академік С. О. Єфремов, який ще в 1923 році стверджував: «Часто криком хотілось кричати чи то з болю та образи за письменство, чи на осторогу письменникам. І саме тоді уста прецильно заклепано, ...голос губиться тут же біля тебе» [2, 608-609]. Така ситуація, додамо від себе, була характерною для критики 1920-х років у значно меншій мірі, ніж для критики 1930—40-х років. В 1920-х роках ще існувала можливість не замовчувати існування імпресіоністичної течії, а, відтак, існувало певне розмаїття думок довкола неї.

Наукових досліджень, які були б присвячені генезі прозового імпресіонізму, в тогочасних студіях майже не існувало. Аналіз особливостей імпресіоністичної прози 1920-х років здійснювався в тогочасній критиці, в основному, за допомогою критичного розбору творчості письменників-імпресіоністів. Щоправда, ці критичні статті дуже часто мали підзаголовки, які засвідчували інтерес автора саме до імпресіоністичної прози, та загальнотеоретичних положень, які стосувалися б поетики імпресіоністичної течії, в них висувалось небагато.

Здебільшого автори критичних статей про прозовий імпресіонізм зосереджували свою увагу на постатях М. Хвильового, Г. Михайличенка, В. Стефаника, Г. Косинки, М. Івченка тощо. Крім статей, що вміщувалися у літературно-художніх часописах, творчості цих письменників були присвячені окремі розділи або ж підрозділи у підручниках з історії української літератури. Мова йде про такі ґрунтовні дослідження, як уже згадувана нами «Історія українського письменства» академіка С. О. Єф-

ремова, «Підручник історії української літератури» О. Дорошкевича та інші. Цей факт, на нашу думку, свідчить про досить помітне місце, яке посідала імпресіоністична проза в українській літературі 1920-х років. Навіть критично налаштовані до прозового імпресіонізму тогочасні критики не вважали імпресіоністичну течію явищем непомітним, маловагомим.

На самому початку 1920-х років імпресіоністична проза дістає досить схвальну оцінку нової української критики. Імпресіоністична течія сприймалась тоді як така, що «не відокремлюється і не відстає від життя, не займається, як реалізм, стуканням лобом у стінку... а... прямує у ногу з революцією до спільної з нею мети» [4, 37]. Попри всю категоричність, це твердження І. Кулика загалом відбивало тогочасне ставлення української, вже радянської, критики до прозового імпресіонізму. Тоді імпресіоністична течія сприймалась як мало не народжена революційною добою. Як така, що адекватно відбиває саму сутність революційної доби.

Новаторство імпресіоністичної течії ототожнювалось в українській критиці початку 1920-х років, насамперед, з надрукованим в 1921 році в часописі «Шляхи мистецтва» «Блакитним романом» Г. Михайличенка. Роман цей мав досить своєрідну, новаторську форму. Він складався з кількох новел, які були пов'язані, головним чином, спільним настроєм, враженням від близьких за сутністю подій, та доволі незвичними для традицій реалістичного письма тропами, художніми образами тощо.

Імпресіоністична форма роману одразу зустріла в українській літературі та критиці досить суперечливе ставлення: «на перехресті гострих полемік початку 20-х років постав «Блакитний роман» Г. Михайличенка — твір і сьогодні багато в чому загадковий...» [3, 517]. Ще до виходу друком, коли роман знаходився в рукописному варіанті, його появу в українській літературі вітав

М. Зеров. Вчений порівнював поетику «Блакитного роману» із поетикою «симфоній Андрія Белого» [3, 517]. Вітали появу «Блакитного роману» вже після його публікації також деякі критики, що були близькими до модерністських течій.

Та новаторство «Блакитного роману» не завжди зустрічало лише схвальні оцінки. Такий авторитетний дослідник української літератури, як академік С. Єфремов, не лише не сприйняв новаторства «Блакитного роману», але й зауважував: «Блакитний роман» — це, мабуть, найслабше з усього, що написав Михайличенко, бо до дефектів треба додати ще темний, а місцями то й зовсім незрозумілий, з претензіями на символіку зміст» [2, 661].

Вчений досить критично ставиться до здобутків Г. Михайличенка. Це зрозуміло, адже академік Єфремов є одним з найавторитетніших представників «народницького напрямку в літературі і науці про неї, де літературні вартості підпорядковувалися вартостям суспільним» [7, 28]. Проте підхід С. Єфремова зовсім не засновується на категоричному несприйнятті імпресіоністичної поетики загалом. В основу своїх спостережень за сучасним йому літературним процесом критик покладає все ж таки принцип естетичний, принцип художньої вартісності твору: «Рішають справу кінець кінцем таланти» [2, 617].

Критикуючи Г. Михайличенка за «шумовиння фрази», за «дешевий трафарет: по-репортерському невдало переказаний факт і істерична риторика з приводу нього» [2, 660], С. Єфремов вельми схвально висловлюється про імпресіоністичну манеру М. Хвильового: «У нього широкі можливості: бистре око меткого спостережника..., вміння зачеркнути контури, вложити в них промовистий образ, округлити цілу картину яким-небудь загальним штрихом» [2, 675].

Однією з привабливих рис ранньої імпресіоністичної прози М. Хвильового дослідник вважає те, що: «Люди у ньо-

го здебільшого живі в дії, в описах багато руху, широкого захвату повітря, синіх просторів, — і тому так радісно і весело його читати» [2, 675].

Схвально оцінює С. Єфремов і початок творчого шляху в українській літературі такого майстра імпресіоністичної прози, як Г. Косинка: «Цей письменник... дає справжній образ сьогочасного, може неглибокий, трохи одноманітний, але свіжий, живий, яскравий» [2, 667].

Так само схвально говорить і про здобутки іншого українського імпресіоніста 20-х років — Михайла Івченка. Аналізуючи новелу «До землі», вчений зауважує: «Це справді лірика осені, втом, роздумування — свого роду *intermezzo* в переживаннях людини... І торкає читача міцно за серце той тихий сум, що оповиває — це найкраще досі з Івченкових оповідань» [2, 655].

Як бачимо, для С. Єфремова приналежність митця до певної модерністської течії не є такою ознакою, що неодмінно має визначати ставлення дослідника до творчості письменника. Головним чинником для нього виступає талант автора. Хоча, як визначали деякі дослідники, С. Єфремов з більшою симпатією ставився все ж таки до митців, які сповідували в своїй творчості реалістичний метод.

Об'єктивний підхід до імпресіоністичної прози був властивий тоді не лише С. Єфремову. Аналізуючи першу прозову збірку М. Хвильового «Сині етюди», О. І. Білецький зауважував: «Сині етюди» являються неабиякою подією в українській літературі, особливо для читачів, що виховали свій смак на прозі Франка або Грінченка і лише в недавній час добрались до Коцюбинського... Про його книгу будуть говорити немало. Різноманітний світ емоцій, який вона залишає в свідомості читачів..., найде свій вираз в критичній літературі» [1, 59].

Загалом схвальновали появи збірок М. Хвильового та Г. Косинки критики Ю. Меженко («Творчість М. Хвильово-

го»), М. Ірчан-Бабюк («Григорій Косинка») та інші. Критика початку 1920-х років вітала в цих збірках не лише увагу до тем революції, громадянської війни, але і, насамперед, новаторську манеру вирішення цих тем у прозі згаданих авторів.

Сприятливе ставлення критики до імпресіоністичних пошуків М. Хвильового, Г. Косинки, М. Івченка певною мірою зумовило подальший розквіт імпресіоністичної прози в українській літературі першої половини 20-х років. Та толерантний, заснований на естетичних принципах, підхід до аналізу літературного процесу мав поступитись невдовзі місцем підходові вульгарно-соціологічному. Дуже швидко така зміна принципів та підходів до аналізу літератури позначилась на ставленні критиків до прозового імпресіонізму. В імпресіоністичній течії почали шукати ознаки її ворожості народжуваному «пролетарському мистецтву».

Починаючи десь з другої половини 20-х років значно зменшується кількість схвальних оцінок, що їх давала критика поетиці імпресіоністичної течії. Із «революційних» імпресіонізм дедалі більше стає підозрілим для критиків, які намагались прямувати за лінією, вказаною Агітпропом ЦК КП(б)У. Однією з причин зміни ставлення влади до імпресіоністичної течії могла бути позиція М. Хвильового та інших імпресіоністів під час літературної дискусії 1925—28 років.

В статті Я. Савченка «Критичні нотатки. Про Г. Косинку», яка була надрукована в часописі «Червоний шлях» в 1927 році, подається ще відносно об'єктивний погляд на українську імпресіоністичну прозу 1920-х років. Автор статті стверджував: «У всякому разі Косинка письменник інтересний і яскравий. Він завжди у спостереженнях, переживаннях, в оповіданні — активний, молодий» [5, 170]. Критик також високо оцінює художні засоби, що ними Косинка творить імпресіоністичну новелу, зокрема, мову прози Г. Ко-

синки: «Мова його прозора... Звукова будова її бездоганна. Найменшої засміченості. Ритміка її еластична, змістовна, глибока» [5, 182]. Ліризм імпресіоністичної прози письменника також дістає схвальну оцінку Я. Савченка: «Лірика його завжди енергійно-радісна... ніколи не буває на одчепі, а завжди виконує композиційну функцію..., стає фоном, освітлює окремі психологічні моменти» [5, 181]. Як бачимо, майстерність автора не викликає у Я. Савченка жодних сумнівів. Проте в статті містяться й досить серйозні на той час звинувачення, що їх висуває критик на адресу імпресіоністичної манери Г. Косинки. Стосуються ці звинувачення, здебільшого, тематики Косинчиних новел, а також тих соціальних типів, що їх змальовує письменник в своїх творах. «Центральний герой у оповіданнях Г. Косинки — бандит. Він плоть од плоти куркульської верстви... Цього персонажа Косинка іноді обволікає димком романтики: герой, протестант, дужа постать» — стверджує Я. Савченко [5, 174]. Таке ставлення до «бандитів», звісно, не могло свідчити на користь письменника. В основі такого ставлення знаходилась, на думку Я. Савченка, «художня метода», якою для творчості Г. Косинки якраз і був імпресіонізм.

В статті «Критичні нотатки. Про Г. Косинку» Я. Савченко ще намагається не виносити однозначних присудів ні творчості Косинки, ні йому самому, ні імпресіоністичній течії загалом. Та спосіб його аналізу імпресіоністичних новел уже істотно, на наш погляд, відрізняється від підходів С. Єфремова, О. Білецького та М. Ірчана.

На перший план у Я. Савченка, поки що непослідовно, та вже виступає підхід «корисності» або «некорисності» творчості письменника новостворюваній ряданській культурі. Недарма ж, визначаючи в новелах Г. Косинки місце партійної ідеології та комуніста зокрема, критик зауважує: «Роль комуніста в оповіданнях надто мала — мета для

кулі» [5, 177]. Таким визначенням, по суті, вже виявляється ставлення до творчості Г. Косинки як до чогось ворожого або, принаймні, чужого тій пролетарській літературі, яка намагається в своїх творах відбивати лінію партії.

Схожою за своєю спрямованістю зі статтею Я. Савченка є вміщена в часописі «Червоний шлях» теж в 1927 році стаття Ф. Якубовського «На зломі українського імпресіонізму». На матеріалі творчого доробку Г. Косинки автор статті намагається простежити основні тенденції розвитку українського прозового імпресіонізму 1920-х років. На початку статті критик цілком слушно зауважує: «Умовимось щодо елементарної істини — з самої цікавості письменника до того чи іншого явища ми ще не можемо робити ніяких висновків» [9, 312]. Далі критик подає своє розуміння генези українського прозового імпресіонізму від традиції В. Стефаника та М. Коцюбинського до пошуків М. Хвильового та Г. Косинки. Критик перераховує цілу низку ознак прозового імпресіонізму, наявних у творчості Г. Косинки. Серед таких ознак він називає «об'єктивізацію зображення героїв, бажання змалювати події в ускладнених, прихованих, великою мірою, ідеалістичних формах» [9, 315]. До вагомих ознак імпресіоністичної прози дослідник відносить також особливо побудовану мову новел Г. Косинки.

Критик стверджує: «Імпресіонізм — це не є невміння. Це є велике, своєрідне, витончене вміння, що має цілу філософію і історію, а в українській літературі займає певне місце» [9, 318]. Однак, як і Я. Савченко, це вміння критик вважає чужим. Таким, що його талановитий письменник має неодмінно перебороти в своїй творчості: «якщо тут він не схибить, якщо облуда попереднього стилю (імпресіонізму — П. Я.) ...не зведе його з правдивої стежки... Косинці судилось ...бути останнім з імпресіоністично-народницьких новелістів» [9, 320]. Критик робить спробу відокремити творчість

Г. Косинки від імпресіоністичної течії в другій половині 1920-х років: «Це оповідання («Голова Ході») є... початок зламу в Косинчиній творчості. У «Політиці» є картини голої класової боротьби. Є класова правда» [9, 319—320]. Якраз наявність в деяких творах Г. Косинки «класової правди» є для Ф. Якубовського тим головним критерієм, за яким має оцінюватись художня та естетична вартість твору. Принцип «класовості», «партійності» починає поступово переважати в тогочасній критиці над принципами об'єктивного визначення естетичної вартості твору.

Із статті Ф. Якубовського випливає, що досконале, але ідейно вороже вміння має поступитись місцем витриманому в душі партійної ідеології творчому спрямуванню. Це нове спрямування має надавати перевагу в зображенні «картинам голої класової боротьби», а не передачі складностей психологічних конфліктів. Саме на складності психологічних конфліктів, на пошуках їх вирішення якраз і акцентували свою увагу предствники імпресіоністичної течії.

Прагнення митців прозового імпресіонізму бути об'єктивними до своїх героїв та в зображенні ситуацій з сучасної їм революційної епохи викликало у критиків другої половини 20-х років велике роздратування. Принцип об'єктивності проголошувався критиками «бажанням виправдати соціальну драму бандита» [5, 174]. Від імпресіоністів критики другої половини 20-х років вимагали, передусім, зайняти певну ідеологічну, а не естетичну позицію. Естетична програма імпресіоністичної течії була досить добре відома критикам 1920-х років. Саме естетична позиція імпресіоністів не дозволяла їм, на думку критики, визначитись і перейти на ідейні засади комуністичної партії.

Якщо Я. Савченко та Ф. Якубовський лише критикували імпресіоністичну течію, то в статті С. Щупака «Імпресіоністичними манівцями» вже робилась спроба винести прозовому українському імпресіонізмові політичний

вирок. Ця стаття теж ґрунтувалась на аналізові імпресіоністичної новелістики Г. Косинки. Метод аналізу С. Щупаком новелістики Г. Косинки В. В. Фащенко визначає так: «Розглядаючи новелу... С. Щупак брав малесенький уривок тексту і на його підставі стверджував, що Г. Косинка прикрашає куркуля і принижує комуніста» [6, 263]. Такий метод аналізу С. Щупаком новелістики Г. Косинки, звісно, не міг привести до об'єктивного неупередженого розуміння всієї складності психологічної імпресіоністичної новелістики Г. Косинки.

Та, за нашим припущенням, здійснення справді аналітичного розбору всіх переваг і вад імпресіоністичного письма зовсім не було метою С. Щупака. Метою критика було викриття «ідеологічних та композиційних огріхів» та «здійснення послідовних висновків» [8, 22]. С. Щупак дорікає своїм попередникам (Я. Савченку та Ф. Якубовському) тим, що вони не виявляють «соціальної суті Косинчиного стилю і через те не дають певної класової характеристики письменника» [8, 23].

В статті «Імпресіоністичними манівцями» С. Щупак подає спробу здійснення аналізу імпресіоністичної новелістики вперше лише з позицій «класовості» і «партійності». Саме відповідності або невідповідності імпресіоністичної прози ідеологічним вимогам підпорядковує критик аналіз творчості Г. Косинки: «Косинка хотів бути «об'єктивним» до всіх своїх героїв, зокрема, до куркулів та бандитів... Ці моменти і втілилися якраз у його імпресіонізмі» [8, 24].

Таким чином, прозовий український імпресіонізм проголошується методом, що виявляє «об'єктивність» до «куркуля» і «бандита». Це вже політична оцінка, що її дає автор поеици імпресіоністичної течії. Так само, як і Ф. Якубовський, С. Щупак вважає імпресіоністичну прозу цілком самостійним явищем в українській літературі, що має не лише власну систему естетичних принципів, але і сама по собі є виявленням певного світогляду. Та світогляд

цей є для радянської літератури не лише чужим. Він є ворожим, бо в імпресіоністичних творах «серед бандитів фігурують селяни, з бандитами розмовляють селяни..., а то просто селяни сприяють бандитам. Комуністи ж — це випадкові люди на сільському ґрунті» [8, 27]. Якщо навіть реальність тогочасного українського села і була такою, говорити про це, на думку С. Щупака, було не слід. Критик весь час закликає Г. Косинку писати реалістичним методом. Та реалізм якраз передбачає засуджуваний С. Щупаком об'єктивний, а зовсім не класовий підхід до опису подій. Саме об'єктивність показу подій є тією рисою, яка споріднює реалізм з імпресіоністичною течією.

В деяких моментах стаття С. Щупака нагадує звичайний донос. «Він (Косинка) уважав за потрібне в ролі представника радянської влади показати дегенерата, бандита» [8, 27]. Висновок статті С. Щупака був невтішний як щодо Г. Косинки, так і щодо самої імпресіоністичної течії: «Косинка має чималі мистецькі можливості, але їх знецінює його світогляд» [8, 34]. В цих словах гранично чітко сформульовано один з основних принципів вульгарно-соціологічної критики, за яким «чималі мистецькі можливості» письменника, а відтак і художня цінність його творів можуть бути знецінені в очах критики «невірним» ідейним світоглядом.

Саме цим принципом керувалися критики М. Лакиза, О. Полторацький, А. Клочья, які вміщували в часописах кінця 20-х — початку 30-х років погромницькі статті про український прозовий імпресіонізм. Вони приписували митцям та і самій течії здебільшого політичні провини, вишукували, насамперед, ідеологічні вади. Активну підтримку критикам вульгарно-соціологічного спрямування в цькуванні прозового імпресіонізму та його творців забезпечував сталінський режим. Результатом такого цькування стало насильницьке придушення імпресіоні-

стичної течії в українській літературі та фізичне знищення її творців.

Підсумовуючи сказане, нам хотілось би підкреслити, що на початку 1920-х років щодо оцінки течії українського прозового імпресіонізму існувало розмаїття думок та поглядів: від досить критичного ставлення до майже цілковитої підтримки. Спільним у ставленні до імпресіоністичної течії було визнання її цілком самостійним та оригінальним явищем у новій українській літературі, підхід до аналізу надбань прозового імпресіонізму з естетичних засад. З другої половини 1920-х років естетичні критерії в оцінюванні імпресіонізму змінюються ідеологізованим підходом. Дуже швидко такий підхід призвів до нехтування естетичною цінністю твору, ворожого ставлення до естетики імпресіонізму. Наслідком перемоги вульгарно-соціологічного підходу став не лише розгром українського імпресіонізму, але й знищення тієї школи, яка сповідувала вільний від вульгаризаторської

спрощеності підхід до аналізу явищ української літератури.

Цитована література:

1. Білецький О. Вшуканнях нової повістярської форми // Шляхи мистецтва. — Х., 1923. — № 2. — С. 59—63.
2. Єфремов С. Історія українського письменства. — К., 1995. — 686 с.
3. Мельник В. Гнат Михайличенко // Історія української літератури ХХ століття. — К., 1994. — С. 514—520.
4. Кулик І. Реалізм, футуризм, імпресіонізм // Шляхи мистецтва. — Х., 1921. — № 1. — С. 37—41.
5. Савченко Я. Критичні нотатки. Про Г. Косинку // Червоний шлях. — Х., 1927. — № 4. — С. 170—182.
6. Фашенко В. Вибрані статті. — К., 1988. — 373 с.
7. Шерех Ю. Друга черга. — Нью-Йорк, 1978.
8. Щупак С. Імпресіоністичними манівцями // Критика, Х., 1929. — № 3. — С. 22—34.
9. Якубовський Ф. На зломі українського імпресіонізму // Життя і революція. — Х., 1927. — № 3. — С. 312—320.

Світлана ВІРЧЕНКО

ЗАПАХ «СИНІХ ЕТЮДІВ» МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

(Узагальнююча сила слова в новелістиці
Миколи Хвильового)

«...справжній митець обдарований
здібністю бачити свою думку в живій
плоті живого життя».

Г. А. В'язовський

«З апах слова» — це один з ключів до творчості Хвильового», — зауважив якось Юрій Шерех. На його думку, наша література майже цілковито втратила здатність відчувати і відтворювати запах слова: «вона тиче пальцями в предмети, а потім ще пояснює популярно, як ці предмети звуться» [7, 167]. З останнім можна погоджуватись чи ні, але те, що Хвильовий був словолюбом, закоханим у звуки, фарби й запах слова, ні в кого не викликає сумніву.

Для Хвильового слово не втрачає свого первісного значення бути началом всіх начал («Спочатку було Слово, і Слово було у Бога, і Слово було Бог») [2], життям і світлом людини і постає як архетип певної духовної субстанції: «Я ще раз пізнав силу безсмертного слова, і воно перетворилось у мене» [6, т. 1, 317]. К. Юнг, теоретик архетипів колективного неусвідомлюваного, розглядає творчий процес у людини «перш за все як

оживлення архетипу» [9, 7]. В глибинах такого підходу до творчості можна осягнути приховані символічні смисли, закладені у внутрішній структурі особистості. Вони й складуть собою так звану авторську чи індивідуальну міфологію.

Багато дослідників сьогодні орієнтуються на міф як на феномен свідомості сучасної людини. «Художня міфотворчіть реалізує собою певний тип мислення, породжений певною спрямованістю» [5, 4]. У прагненні до всебічного пізнання і художнього освоєння найважливіших соціальних і психологічних проблем сьогодення письменники нерідко йдуть до невичерпного джерела зароджених ще в архаїчній свідомості і відшліфованих в міфах і фольклорі архетипів. Масштабність розв'язуваних Хвильовим проблем спонукала до оновлення, пошуку таких естетичних «точок зору», які б зробили зрозумілими і доступними глибинні процеси розвитку його доби.

Міф Хвильового, як і великого Шевченка, — це його словотворчість. Серед множинності запахів його художнього слова особливо виділяється містично-священний. «Який орган так божественно звучить у кожному нерві моєї істоти? Кому там співають славу? Це тобі, моє сине вечірне місто з легенд Шехерезади. Це ж з тобою я розмовляв по заході сонця, коли треба було найти слово» [6, т. 1, 318]. «Хай живе безсмертне слово!» [6, т. 1, 123].

Хвильовий осмислює світ в категоріях напруженої духовності. Людина в її просторі співвідноситься з подіями вселенськими. Художнє середовище прориває межі побуту й сягає космосу, з висоти якого узагальнено осмислюється «дух часу».

У назву першої збірки «Сині етюди» винесена міфологема синього кольору (кольору одягу Богоматері чи Скорбної матері) — символу неба, повітря, духовної чистоти. Адже герої Хвильового, як і сам письменник, закохані в далечінь, вони невтомно дивляться в далеке майбутнє, тому так люблять синій, голубий і блакитний колір: «синя буря громадянської баталії», «зорі в синім мареві», «голубе небо», «жевріло блакиттю», «голубі степи України»... Справді, серед поетичних образів-символів голуба даль — один з основних смислових кодів Миколи Хвильового. Біблійний міф давав надію, що з синьої безодні, з голувої далі народиться колись прекрасна «загірна комуна», тобто рай для людей. Архетипи, за К. Юнгом, відтворюють позасвідомий душевний стан, втілений з тим в образах зовнішнього світу. Небо — архетип небесного царства, того світу, куди переселяються праведні душі після смерті людей. У Хвильового — це вселюдське узагальнення грядущого раю на землі, до кого прагнуть люди навіть ціною смерті. «І дивився Карк на небо: там голуба безодня, там кінчається життя, а степи України теж голубі — асоціація з небом... Думав: «Чого так вабить туди — там же смерть? Може, тому, що голуба?» [6, т. 1, 138].

Хвильовий, як і герої його етюдів, «безумно любить Україну», її героїчний народ, і, відтворюючи український національний космос, він осмислює складові міфологеми, включені в національний образ світу (стихія Землі, Води, Вогню, Повітря). Україна — край «вишневих садків» — протягом віків «шумувала» революціями і повстаннями, вітер стихії проносився по її землі, каралась вона вогнем і водою. «...Над Україною завжди був дим, і вся вона задимилась у повстаннях, задимилась у муках, огонь ішов десь у землю, тільки на Дінці спокійно думали й упирались у небо димарі. І був огонь...» [6, т. 1, 139].

Однак «хохол упертий чоловік», його духовний світ формувався мудрими предками. «Наші діди були чабани і виганяли товар на вигін по синій росі» [6, т. 1, 144]. Крізь метафоричність цієї фрази проглядається артехип «доброто пастора». Це був один з найважливіших символічних образів античності і раннього християнства, завдяки якому «паства» не тільки не розпадається, а постає як один із варіантів у пошуках сучасного образу життя. «Церква завжди збирала націю... Та ось прийшла революція, і закуріло, і не стало церкви, і воскресла церква.

— Христос воскрес із мертвих!...» [6, т. 1, 146].

Архетипова модель мудрого старого прочитується в образі «дедушки» з «Шляхетного гнізда». Дедушка — «патріарх», прабатько, глава роду землеробів, справжніх господарів землі. «Дедушка патріарх і тепер: правнучата, внучата, діти — всі вкупі, шістьдесят десятин не поділені...» [6, т. 1, 201]. Доглядає цей рід не тільки землю, «дедушка — церковний староста», «дедушка колись був попечителем шкіл», і як він «доглядав школи, то й усе було» [6, т. 1, 203]. Та схоже, що рід землеробів на «дедушці» і закінчується: «одійде дедушка у вічність, і не буде дедушки на землі... Тепер земля більшовицька...» [6, т. 1, 205]. Однак залишається віра — Божа матір із сином. «Бабушка молить-

ся: — Божа мати! Та коли ж ти одженеш цю нечисту більшовицьку силу?» [6, т. 1, 205].

Інший вид узагальнення пов'язаний з глибокою філософською думкою про те, що вічність людини в таїнстві народження святої віри, в релігійному трепеті голубої далі, в якому людина творить свою віру в земний рай після соціальних катаклізмів. «А земля одірветься таки від сонця й полетить у провалля. І тоді будуть смішні революції й автокефалії. Буде тільки дим. Дим заповнить повітря, і буде первотвір» [6, т. 1, 147].

Одна з найпопулярніших міфологем Хвильового — євангельська Марія. На думку авторитетної дослідниці творчості Хвильового Тамари Гундорової, «недаремний цей смисловий образ в творах Хвильового відбив «міжчасся» його світобудови. Марія поєднує, втримує цей момент химерної рівноваги землі і неба, «пустки» реальності і голубої далі «загірної комуни» [1, 25]. Вперше з подібним зустрічаємось в одній з новел «Синіх етюдів» — «Синьому листопаді», де Марія з її високою людяністю і гострими оцінками подій думала про «дитячу наївність мільйонів, що на протязі довгих років умирили стійко, мов фанатики середньовіччя», не могла поділити романтичної закоханості Вадима в комуни, бо вона її не бачила, а бачила «просто — тоску», «просто — харю непереможного хама». В збірці «Осінь» цей образ розгортається в символ «закутої в кайдани невільництва України», в «її трагічний образ із прадавнім знаком жертвності в ім'я щасливого, незалежного майбуття» [3, т. 1, 22] свого народу, своїх дітей.

В «Синіх етюдах» народжується Марія, якій судилося стати матір'ю нового життя, творцем часу нових євангелій. «Хрустальний Віфлеєм» ввижається старому газетяреві з «Елегії» як «голубиний заспів до тієї синьої пісні, ім'я якій — життя» [6, т. 1, 292]; Горпині з «Кімнати ч. 2», яка мріяла про небеса, сниться «золотий Христос» як втілення віри в чудо, як символ радості, вона

жалкує, що люди не можуть купити Євангеліє. Чудесне в архаїчному мисленні, за Ігнатенком, «ще ірреальне, але таке, що робиться реальним завдяки вірі в нього» [4, 134]. Людина до болю, до розпуки творить свою віру в «прекрасний горизонтний край», де справджуються бажання. «Це неодмінна — екзистенціальна — приналежність героїв Хвильового» [1, 26]. Певне тому в новелі «Кіт у чоботях» Хвильовий «сіреним муралям революції», що «тягнуть сонячну вагу, щоб висушити болото» [6, т. 1, 157], мріє проспівати не просто «степову бур'янову пісню», а біблійну «пісню пісень».

Архетип як узагальнення архаїчної свідомості асоціюється в «Синіх етюдах» з новими сюжетами, з новим «модернізованим» семантичним комплексом. Символіка притчі і легенди: голуб і тінь, і краса, і первозданність, і повітря, і земля, і Марія — тче історію і долі народу. Вона змушує гранично напружено осмислювати те, що сьогодні для духовного життя актуальне, підсилює увагу до того, що дає можливість говорити про філософські витоки життя. Для Хвильового життя було дорогою: «Я дивлюся на дорогу, і вона веде мене за великі гони» [6, т. 1, 298]. На цій дорозі зустрічається і «широка тінь» — архетип зустрічі з самим собою, і «потоп» та «звичайна роса» (вода — архетип душі, що перебуває в темряві, душі духовно бідної, символ позасвідомого). «А в потоці (пам'ятаєте) були голуби» [6, т. 1, 298]. Голуб — архетип духу, духовності.

Ставлячи перед собою мету «показати «нових людей», народжених в битвах революції і громадянської війни, «конкістадорів», людей, яких він вимріяв і яким треба проспівати «гімн», Хвильовий вибирає суб'єктивний спосіб художнього узагальнення. Центр ваги письменник переносить на відтворення свого враження, а це приводить до усвідомлення, що «конкістадори» та духовність — речі несумісні. «Дивлюся знов на дорогу. За нею, куди вона йде, іде су-

ворість, може жорстокість, може сама смерть» [6, т. 1, 298]. Чудесна ластівка, що влетіла на світло в кімнату, не змогла вирватися на волю, вона мусила вмерти всього за десять хвилин до світанку, а мертву її кинули «в помийну яму, де рились бродячі міські пси» [6, т. 1, 300]. Так узагальнюється суперечність між прекрасними візіями і потворною реальністю за допомогою принципу метафори (асоціативного сполучення різних об'єктів), тобто інакомовлення.

«Сам задум метафори, за спостереженнями її дослідників, полягає в інтенціях суб'єкта назвати усвідомлене, але ще «недодумане» ним поняття шляхом використання уже вербалізованого поняття» [5, 21]. Метафоричність узагальнень «Синіх етюдів» носить відбиток трагічного відчуття втрати ілюзорного ідеалу. Так новела «Кіт у чоботях» — це імпресіоністична структура, де вся оповідь ніби зіткана, «вигаптувана» з окремих метафор. Наскрізна метафора — «жучок», в якій за одиничністю криється гранично узагальнений зміст, всезагальність. Героїня твору — товариш Жучок, хоч ім'я її Гапка. Але таких Жучків безліч, вони творять революцію, вони — самовіддані і безстрашні «муралі революції». Відкіля вони вийшли, ці жучки — «це Жовтнева тайна». Однак «цілу революцію» винесли на своїх плечах безіменні герої. Та коли відгрімилі війни і революції, починається руйнація душі, з'явилися Жучки під номерами 2, 3, 4... «І не знаю ще скільки є» [6, т. 1, 166], серед яких було немало таких, хто не хотів виконувати важку, чорну працю, жуків-короїдів. «Жучок» — це авторська тривога — передчуття знеособлюючої сили революційного імперативу.

Герої Хвильового — вчорашні борці, революціонери почуваються не в своєму часі, на обочині життя, стають зайвими людьми в суспільстві, за утвердження якого вони боролись як за втілення найсвітлішої своєї мрії. Крах ілюзій узагальнює метафора «синій листопад», що є наскрізною в однойменній

новелі. Автор сам розшифровує метафору введенням латинського вислову «*memento mori*» — (пам'ятай про смерть): «Вічний ідіотський трафарет мemento морі. За вікном знову посувався синій листопад» [6, т. 1, 212]. Такі, як Вадим, умирають, а розчаровані, як Марія, живуть далі, не примирившись з сучасністю.

Символ «листопаду» як узагальнення смерті ми знаходимо і в новелі «Редактор Карк»: «Це було в листопаді. Український мужик біг обідраний і темний, з гарячими очима, з порожніми руками на багнети — чимало їх бігло. Вони вмилі умирати. Тоді вітер носився листям» [6, т. 1, 452].

У «Синіх етюдах» уже помітний і той інший рівень узагальнення, на який вказує Н. М. Шляхова, а саме: «пов'язаний з глибокою філософською думкою про сенс життя, покликання людини, її потребу знати, де правда» [8, 32] і уявлення про щастя. Саме розв'язанням цих питань зайняті герої новели «Кімната ч. 2». Часопростір новели обмежений однією зимою «гостиниці» — «загального помешкання» робітників Н-ської військової установи» [6, т. 1, 256]. Під одним дахом зібралися люди різного віку, різних національностей, різних характерів і уподобань. Кожен з них відчуває, що нове життя не принесло очікуваного щастя. Іронією на утопічно-гармонійне майбуття є початок новели: «Макс прокидався о сьомій годині... біг до клубу, що був на першому поверсі. Коли там нікого не було, хапав два-три поліна і, озирнувшись, повертав із ними до кімнати. Так було щодня, а тому й палива в кімнаті ч. 2 було завжди досить» [6, т. 1, 267]. Відгрімилі і зникла епоха революції, і починається, як зауважує Н. М. Шляхова, болісний пошук виходу з тупика: Макс, який з власної ініціативи вийшов з партії і тепер пишається, що він «анархіст... Вільний чоловік і більш нічого» [6, т. 1, 266], шукає його в філософії Маха, Гегеля і Канта: «перепищиця Христя, яка і на своїй «невеличкій поса-

ді» «не встигала все зробити своєчасно», «молилась» на «економічне вчення К. Маркса» — вона «завжди боялась», «що з партії викинуть — інтелігентка». Вівдя, яка обіймає невідомо яку посаду, але твердо переконана, що «коли б не війна і не революція», то «була б інженером», уже розуміє, що виходу з тупика немає. Вона ходила з Максом в синагогу і зрозуміла, що там моляться одні фанатики; пробувала знайти спасіння в євангелістки баби Горпини, але не побачила і там справжньої віри; присуття вона була завжди і на партійних зібраннях, «там сиділа оддалік — безпартійна — і слухала» [6, т. 1, 267]. Розуміла, що це «агітація», що життя, як ті рейки, біжить «все далі й далі, а куди — невідомо» [6, т. 1, 272]. Вона шукає себе як учасника конкретного життєвого процесу — і не знаходить. Вона вже не вірить в краще майбутнє. Слухаючи, як за стіною, в сусідній кімнаті щовечора кричить маленька дитина, робить безперспективний висновок: «— Максє, не треба плодити дітей! Наслідування відзнак нікчемності» [6, т. 1, 265].

Так поступово, нагромаджуючи побутові деталі, Хвильовий приводить своїх героїв до узагальнюючого самовираження. Вівдя розповідає Максє, що вона в місті зустріла божевільну жінку, згадала того божевільного, що сидить біля вокзалу, «всіх міських старців. І мені стало страшно. А потім я подумала. Ти знаєш, що я подумала? Ні, я тобі не скажу» [6, т. 1, 269]. Не сказане Вівдею договорив Макс: «А всі ми, правда, може, й ненормальні, бо не кожному пережити ці дні... важко...» [6, т. 1, 269]. Проте він розумів, що важко живеться не всім.

Письменник виходить в даному разі з можливостей множинності «запаху слова», основний принцип узагальнення — принцип амбівалентності. Він поєднує реалії з різних, опозиційних площин — Маркс і Євангеліє, романтика і фарс, гротеск і мелодрама, а в емоційному плані — стан проміжний між нормальним і патологічним.

«Запах слова», що його вживає Микола Хвильовий в процесі характеротворення — різкий і густий. Поряд з романтичним пафосом все владніше утверджується іронія, сарказм, зовсім несентиментальний гротеск. Намагаючись відтворити складну психологічну реакцію на нову соціально-економічну реальність, Хвильовий акцентує увагу на суб'єктивно-виражальних моментах, захоплюється підсвідомим, стихійним пориванням своїх героїв до чогось незвичайного. Письменник бачить, як «первісна дикість» стихійного життя підминає людину і вона втрачає людську подобу. Гротескний образ санітара Мазія з новели «Бараки, що за містом» — якравий приклад цьому.

Основу гротеску становить алогізм. Для гротеску недостатньо усвідомлення порочності, потрібне ще почуття ненормальності, «хімерності» явища. Мазій — «ця мавпа з зоологічного» — на прохання хворого подати води спокійно відповідає: «— Багато вас... Все одно завтра в яму. — Хворий з жахом подивився на Мазія і заскиглив» [6, т. 1, 245]. У Мазія виникає дике бажання — хоча б одну людину живою закопати. Тому він охоче береться підсобити «товаришам» — «приштокати» хоч одного окупанта. Однак спосіб страти змушує навіть Юхима вигукнути: «Сволоч ти, і квит!» [6, т. 1, 248]. Байдуже Мазій сприймає і свою ганебну смерть: «Мазій подивився безоднями в туман і поліз у яму, в гору людського м'яса» [6, т. 1, 251].

Не можна не згадати і про «прийом свині», що належить до улюблених Хвильовим зображально-виражальних засобів, яким він надавав назву «запах слова». У новелі «Свиня» згадка про свиню починається зоологічною довідкою, а закінчується розшифровкою: «А про свиню я так нічого і не сказав. І не скажу. Свиня для того: «підложити свиню», не сказати про свиню — це прийом» [6, т. 1, 264]. Цей стильовий прийом новеліста ще належить збагнути і поцінувати дослідникам імпресіоні-

стичної прози початку ХХ ст. Безсумнівним є те, що «Хвильовий любив запах слів, бо слова були для нього не ширмою від життя і не відбитком життя... Вони були для нього частиною життя» [7, 167].

Цитована література:

1. Гундорова Тамара. Руйнування романтичної метафізики // Слово і час. — 1993. — № 11. — С. 22—28.
2. Євангеліє од Іоана. — Вірш 1.
3. Жулинський М. Г. Талант, що прагнув до зір // Хвильовий Микола. Твори: У 2 т. — К., 1991. — Т. 1. — С. 5—43.
4. Ігнатенко М. А. Генезис сучасного художнього мислення. — К., 1986. — 288 с.
5. Мейзерська Т. С. Слово Шевченка: міф, метафора, історія. — Одеса, 1996. — 64 с.
6. Хвильовий Микола. Твори: У 2 т. — К., 1991. — Т. 1. — 650 с.
7. Шерех Юрій. Хвильовий без політики // Березіль. — 1991. — № 9. — С. 166—174.
8. Шляхова Н. М. Еволюція форм художнього узагальнення. — Одеса, 1996. — 40 с.
9. Юнг К. Г. Проблеми душі нашого времени. — М., 1994. — 336 с.

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА ОНУ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

НАШІ АВТОРИ

1. **АВКСЕНТЬЄВА Галина** — кандидат філолог. наук, викладач кафедри української мови і літератури Південноукраїнського педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського.
2. **ВІРЧЕНКО Світлана** — аспірантка кафедри теорії та методики викладання літератури Одеського держуніверситету ім. І. І. Мечникова.
3. **ГРИЦКЕВИЧ Михайло** — кандидат філолог. наук, доцент кафедри теорії та методики викладання літератури Одеського держуніверситету ім. І. І. Мечникова.
4. **ДАНИЛКО Панас** — кандидат філолог. наук, доцент кафедри теорії та методики викладання літератури Одеського держуніверситету ім. І. І. Мечникова.
5. **ЖАБОРЮК Анатолій** — кандидат філолог. наук, професор кафедри теорії та методики викладання літератури Одеського держуніверситету ім. І. І. Мечникова.
6. **КЛОЧЕК Григорій** — доктор філолог. наук, професор, зав. кафедрою української літератури Кіровоградського педагогічного університету ім. В. К. Винниченка, академік АН вищої школи України, член Спілки письменників України.
7. **МЕЙЗЕРСЬКА Тетяна** — кандидат філолог. наук, доцент кафедри української літератури Одеського держуніверситету ім. І. І. Мечникова.
8. **ОСАДЧУК Петро** — випускник Одеського університету, поет, член Спілки письменників України, лауреат кількох республіканських літературних премій України, депутат ВР України Першого та Другого скликань.
9. **ПАНЧЕНКО Володимир** — кандидат філолог. наук, доцент кафедри української літератури Кіровоградського педагогічного університету ім. В. К. Винниченка, член Спілки письменників України.
10. **ПАШКОВСЬКА Ніна** — кандидат філолог. наук, доцент кафедри літератури ХХ в. Одеського держуніверситету ім. І. І. Мечникова.
11. **ПАЩЕНКО Микола** — кандидат філолог. наук, доцент кафедри теорії та методики викладання літератури Одеського держуніверситету ім. І. І. Мечникова.
12. **РАКОВСЬКА Ніна** — кандидат філолог. наук, доцент кафедри російської літератури Одеського держуніверситету ім. І. І. Мечникова.
13. **РОЗАНОВА Олена** — кандидат філолог. наук, доцент кафедри теорії та методики викладання літератури Одеського держуніверситету ім. І. І. Мечникова.
14. **СЛЮСАР Арнольд** — доктор філолог. наук, професор, зав. кафедрою російської літератури Одеського держуніверситету ім. І. І. Мечникова.
15. **СПОДАРЕЦЬ Володимир** — кандидат філолог. наук, доцент кафедри української мови та літератури Південноукраїнського педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського.
16. **ФАЩЕНКО Василь** — доктор філолог. наук, професор, зав. кафедрою літератури ХХ в. Одеського держуніверситету ім. І. І. Мечникова, член Спілки письменників України, лауреат Державної премії України імені Т. Г. Шевченка та республіканської премії з літературно-художньої критики.
17. **ЧОРНОІВАНЕНКО Євген** — кандидат філолог. наук, доцент кафедри теорії та методики викладання літератури Одеського держуніверситету ім. І. І. Мечникова.
18. **ШЛЯХОВА Нонна** — доктор філолог. наук, професор, зав. кафедрою теорії та методики викладання літератури, декан філологічного факультету Одеського держуніверситету ім. І. І. Мечникова.
19. **ШУПТА-В'ЯЗОВСЬКА Оксана** — кандидат філолог. наук, доцент кафедри української літератури Одеського держуніверситету ім. І. І. Мечникова.
20. **ЯМЧУК Павло** — аспірант кафедри теорії та методики викладання літератури Одеського держуніверситету ім. І. І. Мечникова.

ЗМІСТ

I. АВТОБІОГРАФІЯ. ІНТЕРВ'Ю. СПОГАДИ

АВТОБІОГРАФІЯ

Вязовського Григорія Андреевича	5
«НЕНАГРАДНОЙ, НЕВЬЕЗДНОЙ...»	7
Петро ОСАДЧУК	
Гідний син свого батька і рідної землі	12

II. СТАТТІ. ДОСЛІДЖЕННЯ

Григорій В'ЯЗОВСЬКИЙ

Про узагальнення і його види в художній літературі	17†
--	-----

Нонна ШЛЯХОВА

Орбіти наукових інтересів професора Г. А. В'язовського	24
--	----

Василь ФАЩЕНКО

Діалог як момент істини	30
-------------------------------	----

Арнольд СЛЮСАР

Проблеми творчого мислення письменника у працях О. О. Потебні	36
---	----

Григорій КЛОЧЕК

Тема творчості в ліричній поезії Ліни Костенко	42
--	----

Анатолій ЖАБОРЮК

Принципи й засоби творення характеру в літературі й малюванні	48†
---	-----

Оксана ШУПТА-ВЯЗОВСЬКА

Проблеми психології творчості й творчої особи в прозі Михайла Коцюбинського («Intermezzo», «Тіні забутих предків»)	53
---	----

Панас ДАНИЛКО

До питань про зображення і вираження в ліриці	60†
---	-----

Микола ПАЩЕНКО

Градація тропів і узагальнення (До постановки проблеми)	67†
---	-----

Євген ЧОРНОІВАНЕНКО

Поняття «формалізм» як методологічна фікція (До підсумків тривалої та кровопролитної боротьби з тим, чого не було)	74
---	----

Володимир СПОДАРЕЦЬ

В атмосфері художнього світу української химерної прози	81
---	----

Тетяна МЕЙЗЕРСЬКА

До проблеми естетичних антиномій Франка: Франко і Кант	88
--	----

Володимир ПАНЧЕНКО

В. Винниченко — Гі де Мопассан — Г. д'Аннунціо: кілька паралелей (Про один «нав'язливий» мотив у творах В. Винниченка 1908-1916 р. р.)	93
---	----

Олена РОЗАНОВА

Метафора і гротеск в художній системі роману Юрія Олеши	95
---	----

Галина АВКСЕНТЬЄВА

Психологічна домінанта пейзажів О. Гончара	102
--	-----

Ніна ПАШКОВСЬКА

Правда життєва і правда художня в українському романі про село	108
--	-----

Ніна РАКОВСЬКА

Психологія художника в літературній критиці М. К. Михайловського	115
--	-----

Михайло ГРИЦКЕВИЧ

До проблеми «Читач як орієнтир творчого процесу»	121
--	-----

Павло ЯМЧУК

Імпресіоністична новелістика 1920-х років у оцінках тогочасної критики	126
--	-----

Світлана ВІРЧЕНКО

Запах «Синіх етюдів» Миколи Хвильового (Узагальнююча сила слова в новелістиці Миколи Хвильового)	133
---	-----

НАШІ АВТОРИ

.....	139
-------	-----