

ОДЕСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ім. І. І. МЕЧНИКОВА

**ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ
ЖУРНАЛ**

2 – 1996

ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ ЖУРНАЛ

№ 2. 1996

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

ЗМІСТ

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

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

Здано до складання 27.06.96. Підписано до друку 25.09.96. Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Обсяг 7,5 др. арк. Зам. № 246. Тираж 500 пр. Адреса редакції: 270058, Одеса, Французький бульвар, 24/26, ауд. 75.

Зверстано і надруковано видавництвом «Астропринт». Тел. 26-98-82, 68-77-33.

Н. М. Шляхова «Революціонери — люди кращі... але не більше ніж люди»	3 2
А. А. Жаборюк Метафора в малярському мистецтві	7
Є. М. Черноіваненко Слово, текст, твір, жанр в трьох основних типах літератури	11
О. В. Александров Життя Іларіона Великого та Феодосія Печерського	15
М. І. Майстренко Космос в поезії Т. Г. Шевченка	19
В. Б. Мусій Міфологічні персонажі в «Кобзарі» Т. Г. Шевченка	24
Коррадо Калабро (Італія) Поезія: так би мовити	28
П. Ю. Данилко Традиції і новаторство в українському сонеті ...	35
Ю. А. Островерщенко Два аспекти у сонетописанні	39
А. І. Колісниченко «Я» — Естетика»	43
П. М. Ямчук Екзистенціальна проблематика імпресіоністичної новелістики Миколи Хвильового	47
Н. М. Борисенко Поетика кольору в романі В. Шевчука «Три листки...»	51
Л. В. Прокопович, В. І. Саїтов З історії розвитку художнього та ювелірного лиття на Україні	56
Григорій Андрійович В'язовський	60



НАУКОВА ПЕРСОНА

Н. М. ШЛЯХОВА

**«РЕВОЛЮЦІОНЕРИ — ЛЮДИ КРАЩІ, ...
АЛЕ НЕ БІЛЬШЕ, НІЖ ЛЮДИ»**

(Психологія суспільного обов'язку в новелах М. Коцюбинського)

Традиційно літературознавча наука високо підносила новелістику Михайла Коцюбинського, зокрема його твори «В дорозі», «Невідомий», де вперше в українській літературі виведено образ професійного революціонера, показано «його несхибну волю, спрямовану на здійснення завдань соціальної боротьби» [7, с. 19]. Сама ж типовість образу революціонера визначалася, зазвичай, не в процесі аналізу його художньої прикметності, а шляхом приписування йому офіційно схвалених рис соціального портрета: «вірність товаришам, революційним ідеям, громадському обов'язку, непохитність переконань».

Життєвим підґрунтям художньої типології революціонера була в літературі початку ХХ ст. революція 1905-1907 років. Саме оцінка значення революції в суспільному житті і стала приводом до розмежування в колі політиків, філософів, митців — у різних учасників історичної драми була своя правда. Спонукаючи інтелігенцію до глибоких філософських роздумів і усвідомлення власних та історичних помилок, післяреволюційна доба не розвіяла, а, навпаки, поглибила сумніви щодо суспільної вартості самого ідеалу революції, — відбувається еволюція самої суспільної свідомості.

Так, Іван Франко у статті «Чого хоче Галицька робітницька громада?» (1881 р.) називає ідеї марксизму «іменно» тими думками, котрі спрямовані на «поправу життя людського і улагодження його по правді і справедливості» [9, т. 45, с. 156]. Але вже у статті «Соціалізм і соціал-демократизм» (1897 р.) уточнює: «ідея майбутнього братерства може виграти на тім, коли люди позбудуться ілюзій і хибних доктрин» [10, с. 291].

У відсутності «правильного вчення про особистість» вбачали головну ваду революції 1905-1907 років російські філософи та громадсько-політичні діячі, автори збірника «Вехи». Нігілістичне ставлення до абсолютних вартостей, максималізм соціальних і етичних вимог, нехтування інтересами окремої людини, — такі, на думку віхівців, характерні ознаки ідеології, що призвела до кризи. Наслідком тривалого панування деспотизму суспільної думки став моральний принцип: думати про свою особу

— егоїзм, «непристойність», жити слід «поза собою», справжня людина лише та, що дбає про суспільство, цікавиться справами суспільними, працює для загального добра. Однак не можна людині вічно жити «зовні», застерігав літературознавець М. Гершензон, бо від цього «ми і хворі суб'єктивно, і в діях безсилі» [3, с. 75]. Порятунок віхівці бачили, зокрема, в самопізнанні: стати людиною — означає усвідомити своєрідність своєї особистості і розумно визначити своє ставлення до світу. Ці думки істориків російської суспільної думки мають творчий перегук з українськими філософськими традиціями. Вже К. Транквіліон-Ставровецький, вважаючи людину «створінням божим і скарбницею премудрости его неизреченной», високо підносить ідею самопізнання [4, с. 96]. Творчо розвиваючи цю ідею, Г. Сковорода вчив, що самопізнання розкриває в людині «істинну людину», є моментом її «другого народження», «народження з висот», «народження від духа». Саме внутрішнє життя дає людині «душевну міць», яку «ніщо не в силі захитати й розбити». А відтак схильна до самопізнання людина здатна проникнути в незбагненні таємниці буття, піднятися з буденності до філософського прозріння.

На перешкоді формування «істинної людини» на початку ХХ ст. стала суспільно-утилітарна мораль, яка спричинила гоніння на вище життя духу, приглушення вартості індивідуального, нівелювання людської самобутності. За таких умов яскраві постаті можна було зустріти переважно серед революціонерів, бо ж активна революційність вимагала від людини високої самосвідомості, внутрішнього самозречення, відмови від права на щастя. Таким чином постає революціонер, сконцентрувавши в собі альтернативні суспільно-естетичні тенденції, стає своєрідним «архитопосом» (Г. Сковорода) — виразником багатоскладності життєвої і художньої правди. Документальним свідченням цієї складності є листування Максима Горького з Володимиром Винниченком саме в часи творення типології революціонера М. Коцюбинським. Винниченко на початку 1909 року надсилав Горькому свої п'єси для публікації в збірниках «Зання». У листі від 17 квітня 1909 р. Горький називає української письменника

талановитою, «даровитою» людиною, однаке твори його відхиляє, вважаючи «непорозумінням» спосіб зображення революціонерів у п'єсі «Базар». «Революціонери Ваші — не соціалісти», — заявляє Горький і дорікає Винниченкові за відчутну неприязнь до образу Марковича як типового представника революціонерів — «підкреслений Вами надміру з деякою ворожістю, мені незрозумілою» [8, с. 54]. Український письменник у листі-відповіді від 19 квітня 1909 р. роз'яснює свою творчу позицію: «Я зовсім не належу до ліквідаторів революції, але й не хочу бачити в революціонерах жреців й попів» [8, с. 55]. І далі, характеризуючи революціонерів як людей кращих, розумніших за інших, чутливіших, уточнює: але «не більше, ніж люди, підлеглі всім природним законам». Звідси й принцип правдивого зображення революціонерів — «Якщо ж вони мають недоліки, то не приховувати їх треба, а виявляти». Що ж до самого способу «виявлення», то цей спосіб може бути ідейно й емоційно різним: «Можна виявляти, втішаючись злобуючи, можна і уболівати, виявляючи». Свою естетичну позицію Винниченко оцінює як виключно гуманістичну («я надто люблю людей») і саме в ім'я гуманізму «дуже хотів торжества революції». Проте він дещо інакше «розумів шляхи до революції». Шануючи людську самобутність, «щоб Я не було затертим Ми, щоб Ми було складено із великих оригінальних Я, щоб був синтез Я і Ти, а не абстрактне безбарвне Ми» [8, с. 55]. Свідком і навіть посередником непростих стосунків двох визначних митців ХХ ст. був Михайло Коцюбинський, що не могло не відбитися на його власній творчості.

Має рацію Н. Калениченко: у героїв-революціонерів М. Коцюбинського почуття зрештою завжди підкоряються обов'язку, силі волі, необхідності [5, с. 147]. Та не можна нехтувати й тим, що сутність художнього образу полягає аж ніяк не в самому зображенні, — вона зумовлена передовсім певною інтерпретацією, світоглядним трактуванням зображеного. Ще на початку 40-х років нашого століття О. Білецький у полеміці з вульгарно-соціологічним трактуванням об'єкту словесно-образного пізнання запропонував світоглядний принцип літературознавчого дослідження: з'ясовувати тип світовідношення митця, виявляти наявну в нього «концепцію дійсності і її специфічний відтінок» [2, т. 3, с. 524].

У «концепції дійсності» новелістики М. Коцюбинського, зокрема творів «Невідомий», «В дорозі», «Інтермеццо», радянські дослідники традиційно вбачали виступ письменника проти ренегатських настроїв, засудження ним декадентської теорії «незалежності» митця від суспільства, ствердження того, що він не може і не повинен бути самотнім. Все це у творчості М. Коцюбинського справді є, як є і той «специфічний відтінок» відтворених письменником соціально-психологічних колізій революційної боротьби, естетично-художній смисл яких ще й досі не з'ясований.

Герої тут зображені у нетиповій для революціонерів ситуації суспільної бездіяльності. Часопростір заповнений світом духовним — осмислюються й узагальнюються власні особисті зв'язки з соціумом, з природою, іншими людьми. Сутнісним у названих творах Коцюбинського є й те, що, так би мовити, проміжний епізод у суспільному житті героя зображений як шанс для людини перевести дух і звирити своє громадське призначення із власною долею та вселюдськими цінностями. Рух бентежного людського духу по дорогах, містах, полях у своєму розвитку спрямований догори, до зростання свідомості і сюжетно завершується пробудженням, воскресінням душі революціонера. Герої всіх трьох оповідань переживають і водночас узагальнюють процес духовного прозріння і змужніння, — формування здатності до самовизначення у межах загальнолюдського.

Так, типологічне визначення «невідомий» належить самому героєві одоїменної новели М. Коцюбинського. І виникає воно в момент, коли він узяв на себе зобов'язання виконати партійне доручення. І відразу потому встала стіна між ним і товаришами, між ним і життям, між ним і людством. «Я був без імені, роду й без племені» [6, т. 2, с. 258]. Характерність досягається не включенням героя новели до певної психологічної чи соціальної цілісності, що властиве реалістичному узагальненню, а відособленням людини від світу близького, рідинного («Мамо!.. Чи буде хто знати, що ти моя мама, а я твій син?») й віддаленого соціуму, в якому невідомий «блукав немов далеко і біляда тинь».

Психологія жертвовності в поезиці етюда «Невідомий» — це, з одного боку, відмежування від інших людей, а з другого — відмова людини від самої себе, своєї внутрішньої сутності. «Геть все із серця! Я — невідомий». Зрозуміти смисл цього душевного жесту героя допомагає символіко-метафоричне тлумачення слова «серце» Г. Сковородою — «кожен є тим, чим є його серце». За цією філософією збіднити своє серце, обмежити сферу його діяльності справами лише зовнішніми, громадськими означає порушення єдності внутрішнього життя, руйнування повноти особистості.

Невідомим, сірим, чужим і самотнім робить героя твору похмура рішучість («холодна крижина зваги»), «тверда, як скеля» упевненість праведності своєї справи. Двоє почуттів живлять цю безмежну рішучість і готовність піти на смерть «з піднятим чолом» — загострене відчуття лютого ворога і великий гнів. Самим героєм ці індивідуальні риси його емоціонального автопортрета сприймаються як доказ соціально-психологічної спорідненості з революційно настроєним людським загалом: «в його серці... полум'ям знявся народний гнів». Узагальнююча функція емоційної прикметності підсилюється в етюді усвідомленим самозреченням — «я гнів народу і його кара..., огонь з чорної хмари людської кривди» [6, т. 2, с. 264]. Проте ця визначальна для революціонера типологічна риса має в

етюді «Невідомий» своєрідне ідеологічне тлумачення. Художньо це виражається в самому модусі почуття обов'язку. Ставши «невідомим», герой тяжко переживає свою відлюдність, йому стає не по собі, духовний світ для нього звужується й черствіє. І лише на мить, у стані душевного відродження, відчув себе щасливим — «сином землі, а не гнівом народу». В цьому характерологічному уточненні виражена «ідейна авторська реакція на людину-героя» (М. Бахтін) — стурбованість духовним зубожінням революціонера.

Художньо своєрідно вирішується в етюді Коцюбинського співвідношення людини і суспільства, громадського і особистого. Усвідомлення й визнання невідомим зумовленості власної долі, долі революціонера факторами зовнішніми (робота, товариші, праве діло) узагальнюється у формулах: «Я гнів народу», «стріла з його лука», «дихання уст правди». Типізуючий смисл цих формул ускладнюється й увиразнюється ставленням героя до власної несвободи, внутрішньою потребою збагнути силу власного вольового рішення у здійсненні громадського доручення. Готуючись до здійснення вироку, невідомий двічі у хвилини появи твердої впевненості і холодної рішучості чує (вірніше, йому вчувається) голос-схвалення: «Так треба». І відразу виникає питання-сумнів: «Се я сказав?» І визнання недоконаності власної вольової дії: «Ні, лиш подумав».

Відчуття смерті постійно присутнє у свідомості невідомого — в ньому втілена соціально-типова характерність героя і філософська думка письменника про сенс життя. Невідомий революціонер не боїться смерті, до неї його привело тверде переконання в доцільності боротьби. Він свідомо «кликав її на праве діло, і вона прийшла». Усвідомлюючи неминучість смерті, народний месник зустрічає її спокійно і з гідністю. Однак у його душі немає властивого фанатичній революційності прагнення принести себе в жертву. Екстремальні умови пробуджують у ньому загострене відчуття вартості життя («Ніколи перше не думав, що світ такий гарний»). Психологічними деталями («Слухав, наче музику, гомін життя», «широко очі дивилися», «жадібно пилось повітря») Коцюбинський узагальнює не соціально-класові, а духовні, людські властивості невідомого. «Як той багач збіднілий, що піднімає і цілує окрасець хліба, колись кинутий псам», — так виражається в етюді авторська ідейна реакція на наслідки сповідуваного революціонером аскетичного самообмеження.

М. Коцюбинський з властивою йому чуйністю і спостережливостю помітив нові етичні ідеали, що визрівали в душах його демократично настроєних сучасників. Дійсність кінця XIX — початку XX ст. збагачувала творчу уяву письменника фактами духовного поступу і безсилою уповільнення, повернення, тупцювання на місці. Тема сходження з дороги і тема обов'язку, що кличе у дорогу, гостро поставлена в оповіданні М. Коцюбинського «В доро-

зі». Жертовно аскетичний шлях обов'язку, яким ішов герой оповідання Кирило, позбавлений повноти життя, радості й любові. «Краса природи, принадність жінки, чари музики і слова — все це котилось, як хвилі в далекому морі, чужі й невидимі» [6, т. 2, с. 283]. Чужим і приреченим почувається на цьому шляху і сам Кирило: те вічне «мушиш» гнало його «зв'язувать там, де розірвали, розжевріти те, що пригасало». Небезпечна, «безконечно довга дорога, на якій стільки вже полягло», зображена Коцюбинським і як дорога духовних, особистісних втрат. Вона, дорога, «відіпхнула» від Кирила родину, у «ній розплились колишні звички й потреба молодого життя, розвіялось навіть прізвище власне».

Товарищ Кирило зображений у стані спершу мимовільної, а далі свідомої психологічної демобілізації. Властиве цьому стану ослаблення почуття відповідальності виявляє факт роздвоєння свідомості, боротьбу двох «я» людини. Одне Кирилове «я» хотіло жити звичайним «повним» людським життям, кричало про своє право, «право одного життя, що не повториться більше». Друге, «справжнє і невгамовне «я», «пало в полум'ї все особисте, нечисте, звіряче». Саме оце друге стало справжнім Кириловим «я», загартованим в атмосфері суспільного імперативу. Йдеться, як і в етюді «Невідомий», про втрату революціонером своєї індивідуальності («розвіялось навіть прізвище власне»). Розповідається ж про це так, що ставиться під сумнів доцільність і виправданість людської жертовності — «хоч би то було потрібне для тисячі других». У хвилини тимчасового безсилля, наодинці з вічним буттям природи Кирило починав дивитися «новими очима» і на світ довколишній, і на себе самого, відчував болісне визрівання в собі внутрішньої готовності до здійснення суспільного «треба» і одночасне формування психологічного самозахисту («Він не оддасть їм всього... він має право й собі щось лишити»).

Ознакою духовного пробудження героя в усіх трьох названих творах Коцюбинського є гостроекспресивне сприйняття дійсності. Вихід, хай і тимчасовий, з усепоглинаючої атмосфери небезпеки і боротьби загострює сприйняття. Кирилові «було якось чудно» і несподівано присмтно дивитися новими очима, «ні, не новими, а тими, що довго спали під вагою безвладних повіків» [6, т. 2, с. 286]. І ця психологічна деталь — «нові очі» — набуває ознак типологічної характеристики, адже той же Кирило новими очима сприймав не лише шаленство кольорів природи, — від зумів розгледіти форму і колір ренегатства «не героїв». Це ж він, відпочивши душею, як емблему відступництва побачив «іх круглі зади, великий чорний і менший синій».

Так гостроконкретне спостереження органічно виростає в художньому світі оповідання до рівня складного поетичного узагальнення духовного одужання. Кирило характеризується як людина, «що встала з смертельного ложа». Оповідання густо насичене словесними формулами, що стосуються теми дороги і відповідно іномовно вказують на

духовну динаміку героя («побіг до хазяйки», «подався на луку», «вийшов на вулицю і... повернув в поле», «брів серед жита», «ходив вже не сам»). Формули руху, що характеризують комплекс психологічних переживань Кирила, межують в оповіданні з тими дієслівними формами, які позначають апатичну споглядальність («байдуже дивився»), пасивність безвілля («Кирила повели»).

«Паралелізм думки» (О. Потебня) письменника знайшов своє художнє втілення і в зображенні різних прикмет соціально-психологічної характерності кризової доби, «серед загального знищення, апатії, втоми». В оповіданні «В дорозі» осмислюються дві можливі форми поведінки на шляху революційного поступу. Одна втілена в образі «товариша Кирила», вона спричинена пробудженням самосвідомості, потребою самовизначення, необхідністю «поєднати реальну силу буття й ідеальну правду духу» (І. Франко). Інший моральний наслідок політичної кризи уособлюють «бандит Іван» та «товариш Марія» — їх героїчно революційний настрій змінюється нігілізмом. Іван уже не «гримів на зібраннях» — «збирав всю погань сучасних відносин, брудне й криваве шумовиння життя, — і в тому чулась зла радість» [6, т. 2, с. 294]. Чітко визначилося коло життєвих інтересів: «служба, телята, символізм і капуста». Нагадаємо, що образ капусти символізував у літературі першого десятиліття ХХ ст. ідею «малих справ», «тихого життя», «спокою». Не можна не враховувати й того, що протиставлення «мудрого міщанства» «безгрунтовному революціонерству», «гідної людини» — герою стає характерною ознакою літературного процесу 1908-1910 років.

Питання про оцінку діяльності людини з погляду її суспільної вартості М. Коцюбинський поставив раніше багатьох своїх сучасників. До осмислення цього питання повертається він і в новелі «Інтермеццо». Подібно до Кирила, її героя мучить «чорний привид, що потребує, як жертви, крові і сил». Звільнившись на мить від незліченних «треба» і безконечних «мусиш», здобувши довгоочікуване право на самотність, герой, як і Кирило, ходить не дорогами, — він ступає на стежки, «скриті, інтимні», що «зміяються глибоко в житі, їх око не бачить, сама ловить нога» [6, т. 2, с. 303]. Так виявляється мистецька натура героя «Інтермеццо» — він щедро обдарований вражаючою влучністю спостереження. Його здатність естетичного входження в життєву характерність, вміння помічати за деталями ціле свідомо обирає письменник як засіб художнього узагальнення. І завдяки цьому в новелі розкривається сам механізм узагальнення, в основі якого лежить певний тип естетичного світобачення, «коли образ стає в думці початком ряду подібних і однорідних образів» (О. Потебня). Щасливий тим, що «самотній на землі», герой новели таки зустрівся з людиною. «То був звичайний мужик». Це типологічне визначення стає своєрідним сигналом для появи певного кута зору, під яким герой побачив прикметні ознаки життя. «Крізь

нього я раптом побачив купу чорних солом'яних стріх... дівчат в хмарі пилу... блідих жінок у чорних подертих запасках... пранцюватих дітей всуміш з голодними псами» [6, т. 2, с. 308]. Прямим визнанням духовного одужання героя-оповідача сприймається й наступне узагальнююче речення: «Все, на що дивився й чого наче не бачив». Водночас змінюється і слухове сприйняття. Той же «звичайний мужик» став для героя своєрідною паличкою режисерською, «що викликає раптом з мертвої тиші цілу хуртовину звуків». Замість шовкового шуму зелених нив до свідомості почали долітати слова мужикової розповіді. На відміну від звуків природи, почуте від мужика позбавлене будь-якої двозначності чи іномовності, воно скеровує думку саме на таке, а не інакше розуміння образу, який включає в себе й авторську інтерпретацію. У процесі слухання виникають своєрідні умовиводи, які виконують в новелі узагальнюючу смислову функцію. Почувши про батьківську долю мужика, оповідач підсумовує: «П'ятеро діток голодних чомусь не забрала гарячка». Свідчення соціально-моральної незахищеності селян-бунтарів фіксується героєм з протокольною чіткістю: «раз на тиждень б'ють людину в лице». А почуті факти духовного занепаду підсумовуються в дусі фольклорних образних форм: «Між людьми, як між вовками».

Час, що його пережили герої розглянутих творів Михайла Коцюбинського на своїх життєвих шляхах, час доленосний, час випробування духу, змужніння і прозріння. Життєвий шлях і невідомого, і Кирила, і героя «Інтермеццо» органічно пов'язаний з реальним просторовим шляхом — дорогою, «дорогою мандрів», в яку, за давніми фольклорними традиціями, люди вирушали в пошуках правди. А «шукання найглибшої правди в мистецтві — це передусім етична сторона духовного життя людини» [1, с. 16].

Цитована література:

1. Барка Василь. Відхід Тичини. — Слово і час. — 1992. — № 2. — С. 12-17.
2. Білецький О. І. Зібрання праць: у 5-ти т. — К., 1966.
3. Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. — М., 1990.
4. Історія філософії України: Хрестоматія. — К., 1993. — 559 с.
5. Калениченко Н. Великий сонцепоклонник. — К., 1967. — 251 с.
6. Коцюбинський Михайло. Твори: у 7-ми т. — Т. 2. К., 1974. — 383 с.
7. Майоров В. М. Образ революціонера у новелах та оповіданнях М. Коцюбинського. — Українська мова та література в школі. — 1976. — № 2. — С. 16-29.
8. Слово і час. — 1993. — № 2. — С. 45-47.
9. Франко Іван. Зібр. творів: у 50-ти т. — т. 45 — К., 1986. — 574 с.
10. Життя і слово. — 1987. — Т. 6. — № 4.

А. А. ЖАБОРЮК

МЕТАФОРА В МАЛЯРСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Термін «метафора» перенесений на ґрунт малярського мистецтва з художньої літератури, як зрештою, і такі терміни, як «сюжет», «фабула», «сюжетно-композиційний центр» та інші терміни, котрі на кожному кроці зустрічаються на сторінках мистецтвознавчих праць. До речі, не менша, якщо не більша кількість мистецтвознавчих термінів («пейзаж», «портрет», «інтер'єр», «колерит» тощо) перейшла з малярського мистецтва в літературу. Явище це закономірне, оскільки обидва ці мистецтва давно взаємодіють між собою, взаємовпливають одне на одного і тим взаємозбагачуються.

Тривалий час, власне, протягом останніх двох століть, спостерігався ітенсивний поцес зближення малярства з прозою. Результати цього зближення загальновідомі. Під впливом малярства збагатилися зображальні можливості літератури, її здатність малювати словом. З другого боку, під впливом літератури значно зросли реалістичні тенденції в малярському мистецтві, поглибився психологізм образів, художники навчилися будувати розгорнуту сюжетну «розповідь», про що, зокрема, переконливо свідчать жанрові картини передвижників.

Останнім часом виразно проявилася нова тенденція у взаєминах малярства й літератури, а саме: «переорієнтація» малярського мистецтва з епосу, прози на поезію, лірику. В результаті в малярському мистецтві значно зросла роль суб'єктивного начала. Сформувався новий тип художньої образності, який прийнято називати лірико-інтелектуальним або поетичним типом на відміну від традиційного розповідно-описового або прозового типу образності.

Відомо, що в творах традиційного малярства художнє узагальнення здійснюється у формі прямого об'єктивного зображення життєвих явищ і, як правило, носить характер типізації. Зовсім інше спостерігаємо у творах лірико-інтелектуального, поетичного плану, в яких зображення, «зберігаючи об'єктивність, тобто правдоподібність», постає перед глядачем «ніби в потоці думки, в потоці переживань, в системі асоціацій» [3, с. 192].

У творах традиційного малярства художня форма скрита, ніби «розчинена» в самому зображенні, і ми починаємо звертати на неї увагу лише в процесі аналізу твору. У творах лірико-інтелектуального плану навпаки — художня форма ніби спеціаль-

но оголюється художником, від чого стає виразно підкресленою. Нашу увагу привертає не стільки саме зображення, скільки ті асоціації, які цим зображенням породжуються. Причому й асоціації, що виникають в нашій свідомості, теж свідомо «провоюються» художником.

Асоціативність властива тією чи іншою мірою всім видам, типам і жанрам мистецтва. Властива вона і творах традиційного малярства. Коли ми вдивляємося, наприклад, в пейзаж І. Труша «Самітна сосна», то в певний момент у нас напевне виникне асоціація з одинокою, самотньою людиною. Однак цьому моментові передуватиме наше замилювання майстерністю Труша-пейзажиста, правдивістю і поетичністю зображеної художником картини природи. У творах лірико-інтелектуального плану асоціації виникають відразу, так би мовити, з першого погляду, і тримають нас у своєму полоні до кінця. У зв'язку з цим нової якості набуває художній образ — він сприймається глядачем уже не як образ-розповідь чи образ-опис, а швидше як образ-думка, образ-переживання. Фігурально кажучи, образ стає ніби своєрідною формулою, в якій сконденсована ідея твору. Важливу, можна навіть сказати, визначальну роль у творенні таких образів відіграє живописна (зображальна) метафора.

Відразу відзначимо, що під поняттям «метафора» в образотворчому мистецтві (малярстві, графіці, скульптурі) прийнято розуміти всі види інакомовлення, притаманні цим мистецтвам, — і символ, і алегорію, і асоціативні порівняння. Звідси зрозуміло, що термін «метафора» стосовно малярського мистецтва носить умовний характер. Адже символ, алегорія і асоціативні порівняння хоч і входять в коло понять, близьких до метафори, однак метафорою не стають, що переконливо довів у своїй відомій праці «Проблеми символу і реалістичне мистецтво» А. Лосев [6].

І все ж термін «живописна метафора» існує, ним оперують сьогодні всі мистецтвознавці, які торкаються проблем сучасного малярства. А тому виникає необхідність зіставити поняття «поетична метафора» (метафора в мистецтві слова) і «метафора живописна», тобто метафора в малярському мистецтві.

Наперед скажемо, що висновок, зроблений на підставі такого зіставлення, може бути лише один:

поняття ці не адекватні, між ними існує суттєва різниця. По-перше, поетична, словесна метафора завжди породжує нове поняття, новий смисл або якийсь новий смисловий нюанс. Вона стабілізується в мові і «живе» незалежно від тих чинників (за термінологією А. Лосєва — «депотатів»), що її породили. Живописна ж метафора не породжує ні нових смислів, ні нових нюансів, вона не стабілізується в «мові» живопису чи графіки, не виходить за межі свого контексту і поза твором, до якого вона входить, не існує.

По-друге, поетична метафора завжди двосуб'єктна, механізм її творення і механізм її дії передбачає обов'язкову наявність двох суб'єктів (депотатів): основного, того, що характеризується метафорою, і допоміжного, імпліційованого її прямим значенням. Живописна метафора позбавлена двосуб'єктності, вона не більше ніж образ, який у тому чи іншому контексті набуває значення символу чи алегорії. А категорії ці, як відомо, односуб'єктні.

По-третє, словесний метафоричний образ — це передусім образ-індивідуалізація (щоразу щось нове і неповторне), хоч виконує він, зрозуміла річ, також і функцію узагальнення, адже в цьому основна і єдина його функція. Крім того словесна метафора не піддається малярському чи графічному зображенню, тоді як живописна метафора завжди тяжіє до малярського чи графічного втілення.

Нарешті, ще один важливий момент. У поетичній, словесній метафорі цілісність образу завжди залишається непорушною. У живописному метафоричному образі символічного чи алегоричного змісту може набувати і окремий якийсь компонент (колір, форма предмета, положення об'єкта зображення в просторі тощо).

Отже, як бачимо, метафора в літературі й метафора в малярському мистецтві — поняття дійсно різні, «механізм їх творення, як і функції, що вони виконують, далеко не адекватні» [1, с. 51].

І все ж, як уже було відзначено, термін «метафора» міцно прижився в мистецтвознавчих працях. Можна зустріти навіть синонімічне вживання таких термінів, як «метафоричний образ», «символічний образ», «алегоричний образ». Як синонімічні, вживаються також поняття «лірико-інтелектуальний живопис» та «метафоричний живопис».

Метафоричний напрямок у малярському мистецтві — це породження ХХ століття. Однак історія світового образотворчого мистецтва знає твори метафоричного змісту, які з'явилися значно раніше. При цьому досить згадати хоч би живописні алегорії Ієроніма Босха, зокрема його «Корабель дурнів», або ж сповнені глибокого змісту картини Пітера Брейгеля Старшого («Вавилонська вежа», «Сліпці-каліки» та ін.), в яких видатний нідерландський митець в алегорично-символічній формі висловив своє розуміння важливих морально-етичних проблем свого часу [2, сс. 237-239; 361-366].

У російському та українському малярстві метафоричний напрямок започаткували на початку ХХ

ст. М. Врубель та К. Петров-Водкін. Сьогодні уже всім ясно, що образи Демона в картинах Врубеля — це не що інше, як живописні метафори, в яких художник висловив своє розуміння світу і місця людини в цьому світі. Це ж саме можна сказати і про твори К. Петрова-Водкіна, зокрема про його картину «Купання червоного коня», метафоричний зміст якої теж не викликає ніякого сумніву. Інша річ, що не так просто розшифрувати цю живописну метафору. Можливо має рацію Н. Дмитрієва, коли твердить, що образ червоного коня в картині Петрова-Водкіна — це і передчуття кривавих подій першої світової війни та великих змін у суспільстві, і мрія художника про спалах краси — незвичайної, виняткової, достойної вільної людини [4].

Започаткований М. Врубелем та К. Петровим-Водкіним напрямок, на жаль, не набув подальшого розвитку, оскільки зустрів на своєму шляху непереборну перепону — нівелюючий все і вся так званий «соціалістичний реалізм», що утвердився в радянському мистецтві в 30-і роки. Принципам метафоричного живопису певною мірою залишався вірним з радянських живописців хіба що один Мартірос Сар'ян.

Відродження лірико-інтелектуального, метафоричного напрямку розпочалося лише в 1960-і роки, в період так званої «хрущовської відлиги», коли ідеологічний прес, який довгі роки давив на мистецтво, дещо ослаб. Цікаво, що першими репрезентантами цього процесу виступили митці, які прозпочинали свою творчість як художники-традиціоналісти. У російському мистецтві це В. Попков, в білоруському М. Савицький, в українському Т. Яблонська та деякі інші.

Однак повернемося до суті проблеми. Передусім відзначимо, що ступінь метафоричності творів живопису може бути різним. Метафора в малярстві розпочинається уже з найпростіших художніх, а, точніше, асоціативних порівнянь. Широко користується цим засобом зокрема М. Сар'ян у своїх творах портретного жанру.

Портрети М. Сар'яна настільки своєрідні, що їх важко віднести до якогось з відомих різновидів цього жанру. Індивідуальна неповторність характеру людини розкривається в них нетрадиційним способом, не так, як, скажімо, в портретах-типах або в портретах репрезентативних чи психологічних. Портрети М. Сар'яна найбільш правильно було б назвати філософськими, настільки сильні у них елементи філософських роздумів. «Як живописець, — справедливо відзначає один з дослідників творчості М. Сар'яна, — він сформувався не розповідачем подій дня, а філософом, що розкриває духовний світ людини, її уявлення про прекрасне і досконале» [5, с. 17].

Суть у тому, що Сар'ян любить зіставляти у своїх портретах людину і світ, людину і результати її діяльності, людину і речі, що її оточують. Так, наприклад, відомого вірменського архітектора А. Таманяна художник зобразив на тлі Єреванського оперного театру, який є справжнім шедевром його

творчості. Поета Аветіка Ісаакяна художник помістив на полотні між вікном і картиною, що висить на стіні його кабінету. За вікном видніється гірський краєвид, а на картині — пейзаж з зображенням такого ж типового для вірменського ландшафту краєвиду. Це дало художникові можливість розкрити важливий для характеристики образу портретованого мотив: поет і батьківщина, поет і рідна природа, рідна культура. В результаті образ набув узагальненого звучання: поет, його рідна Вірменія, образне відтворення Батьківщини — все у цьому образі сплавнене в єдине ціле, просякнуте філософським осмисленням буття.

У багатьох творах М. Сар'яна, зокрема в портретах та автопортретах, ми знайдемо зображення африканської маски — деталь, що теж відіграє роль своєрідного асоціативного порівняння. Річ абстрактна і нетлінна, маска контрастує в портретах М. Сар'яна з живою конкретністю зображених людей — простих смертних, викликаючи роздуми у глядача про вічне і минуле, живе і мертво.

Іноді Сар'ян з метою поглиблення філософського і символічного звучання своїх творів вдається до інтеграції жанрів, як це має місце, наприклад, в портреті дочки художника Катаріне Сар'ян. Своєрідність цього портрета полягає в тому, що в ньому, власне, поєднані три жанри: портрет, пейзаж і натюрморт. Причому об'єднані вони не на сюжетній основі, а на основі лірико-філософській. Чарівний образ молодої дівчини зіставляється з лірично забарвленим пейзажем, з красою квітів і плодів. Пейзаж і натюрморт знову ж таки виконують функцію художнього порівняння, надаючи творові метафоричного звучання. А все разом взяте творить синтетичний образ, в якому осмислюється і поетизується краса реального світу.

Звичайно, портрети Сар'яна — це ще не метафоричний живопис у повному розумінні цього слова, оскільки в них наявні лише більш чи менш вагомні елементи метафоричності. Інша річ — такі твори, як «Хлібини» М. Савицького (1968), «Материнство» Т. Яблонської (1967) та «Шинеля батька» В. Попкова (1972).

Щоб мати чіткіше уявлення про те, що являє собою метафоричний живопис, зіставимо картини «Мати» М. Івасюка (1908) і «Материнство» Т. Яблонської (1967). Перша з них вирішена в плані традиційної образності. У вільний від роботи час — недільний або ж святковий день молода селянка-мати, сидячи на землі, годує своє немовля. Художник зобразив свою героїню на тлі розквітлих соняхів. Глядач милується вродливим, усміхненим обличчям жінки, її святковим вбранням, майстерно написаним художником пейзажем. І тільки десь потім, уже не етапі аналітичного осмислення картини, спробувавши визначити ідею твору, ми зробимо висновок про те, що художник прославляє в ньому материнство.

В картині Т. Яблонської ця ідея вловлюється нами відразу, при першому ж погляді на зображе-

ну художницею молоду матір з немовлям на руках, оскільки ніщо в творі не відволікає нашої уваги від основного — осяяного невимовним щастям обличчя матері: ні умовний, ледь накреслений пейзаж, ні одяг, поданий декоративно, без детальної розробки фактури, ні, навіть, немовля, закутане в теплу ковдру так, що видніється лише кінчик головного убору. І ми відразу розуміємо: це — метафора, символ, що уособлює в собі ні з чим не зрівнянне почуття материнства.

Може скластися помилкове враження про те, що метафоричний малярський твір — це якоюсь мірою спрощений твір, в якому відразу все ясно і зрозуміло. Насправді це не так. Зробити висновок про те, що перед нами твір метафоричний, — це ще не значить осягнути його зміст. Необхідно вникнути в суть метафори, оскільки лише при цій умові відкривається шлях до розкриття ідеї твору та його художньої своєрідності. А це зробити не так і просто, особливо якщо метафора ускладнена рядом додаткових компонентів, зокрема композиційного чи колористичного плану, як це можна бачити, наприклад, в картині В. Попкова «Шинеля батька».

Своєрідність картини «Шинеля батька» полягає в тому, що вона має два плани: реальний і умовний. Реальний план — це подана крупним планом постать головного героя твору — немолодого вже чоловіка, який приміряє на себе шинелю убитого на війні батька. Обережно торкаються пальці руки рукава шинелі, друга рука зажимає борт шинелі, під яким билося колись батькове серце. На обличчі сина — глибока задумка, він увесь поринув у невеселі спогади.

Умовний план картини — контурно подані постаті жінок — героїнь попередніх творів художника, присвячених вдовам солдат, теж полеглих на війні («Мензенські вдови», «Північна пісня» та ін.). Вони теж поринули в спогади про своїх чоловіків. Наявність цього плану пояснюється тим, що картина «Шинеля батька» — твір автобіографічний. Не лише батько художника, а й скорботні постаті солдатських вдів теж стали об'єктом його спогадів. В. Попков ніби піддає аналізу всю свою попередню творчість. Цікаво, що жіночі фігури вирішені в кольорах, які домінували в картинах, присвячених пам'яті полеглих на війні воїнів (синій, червоний, жовтий), тоді як постать головного, «реального» персонажа вирішена в коричнювато-сірих тонах, які раніше не були характерними для палітри художника.

Як бачимо, картина В. Попкова «Шинеля батька» — твір ускладненої метафоричності. Створені художником образи — це образи-символи, з допомогою яких художник апелює до пам'яті глядача, змушуючи його не забувати про страшну війну і її безневинні жертви. Однак тут не просто апеляція до пам'яті, а осмислення цієї пам'яті, аналіз її засобами мистецтва, зокрема шляхом поглиблення психологізації образів. Психологізм у цьому творі В. Попкова настільки виразний, що набуває самодостатнього значення, виростаючи, як справедливо

во відзначив один з дослідників творчості художника, до символічного звучання.

Які ж шляхи ведуть до створення метафоричних малярських образів? Якими принципами повинен керуватися в такому разі митець?

Передусім — це відмова від сюжетності, від наявності в творі того, що в традиційному малярстві прийнято називати сюжетно-розповідною зв'язкою картини. Як відомо, художники-традиціоналісти прагнуть так компоувати картину, так розміщувати постаті і предмети на полотні, щоб між ними був сюжетний зв'язок, щоб в результаті з'явилося живописне оповідання, розповідь і глядач ніби включався б в дію, ставав її активним учасником. Так виникає сюжетність, якою, як правило, характеризується традиційна жанрова картина. У творах метафоричного малярства сюжетний зв'язок відсутній навіть у тих випадках, коли художник розробляє традиційні мотиви, як це можна бачити, наприклад, у творах російського художника М. Зайцева.

Мотиви картин М. Зайцева підкреслено буденні, прості: художник любить зображувати більш ніж скромні інтер'єри кімнат з пейзажами міських околиць, що видніються з вікон, такі ж непримітні будиночки передмістя та сільські краєвиди. Відбір об'єктів зображення, як бачимо, традиційний. Однак далеко не традиційною є трактовка цих об'єктів. У картинах Зайцева сюжетної дії ніколи не виникає. Кожен предмет на його полотнах існує немов би сам по собі, як і постаті людей. Вони хоч і оточені звичайною побутовою обстановкою, однак внутрішньо виключені з її ритму. Персонажі в творах художника завжди замислені і звернені не до того, що їх супроводжує в житті, а до глядача, в результаті чого зв'язок між образами твору і глядачем стає специфічним. Між ними виникає дистанція, якої художники-традиціоналісти прагнули будь-що уникнути. Загострюючи цю дистанцію, художник тим самим сильніше привертає увагу глядача до зображеного, до постатей людей і предметів, які набувають явно символічного звучання.¹

Важливо уникати також живописного багатослів'я, побутових подробиць, які, як відомо, у творах розповідно-описового плану відіграють важливу роль як складова і невід'ємна частина сюжету. Акцент повинен бути зроблений на найбільш характерних деталях, здатних піднести образ над буденністю, змусити глядача пережити його, задуматися над його прихованим змістом.

Художник, який працює в метафоричному ключі, повинен уміти бачити в щоденному нещоденне, в конкретному загальнолюдське, уловлювати в буденному високий, «вічний» смисл. А це значить, що у творенні метафоричних образів особливого значення набуває творча уява митця, його схильність до філософського осмислення тих життєвих явищ, які стають об'єктом його зображення.

Метафоричний малярський образ повинен ви-

кликати у глядача «складне почуття», містити в собі, образно кажучи, «пізнавальну загадку», закликає до співтворчості з автором, до спільних з ним роздумів над смыслом життя.

Усе це в свою чергу пов'язане з переосмисленням ролі художньої форми. У творах метафоричного малярства, на відміну від малярства традиційного, форма трактується, як правило, узагальнено, без детальної розробки, що сприяє монументалізації образів, наближує станкову картину до настінного розпису, а точніше, до монументально-декоративного панно. Яскравим прикладом цього може бути, зокрема, картина Т. Яблонської «Літо» (1967), в якій художниця створила узагальнений образ української природи, образ, що змістом своїм наближається до символу, а формою — до декоративного панно.

Нового характеру в декоративному малярстві набуває композиційне вирішення картини. Твори метафоричного малярства, як правило, малофігурні, позначені граничним лаконізмом. Колористичне вирішення цих творів теж своєрідне і будується на інших принципах, ніж колористичне вирішення творів традиційного малярства. Кольори в картинах-метафорах здебільшого локальні, позбавлені тонових градацій і нерідко містять у собі символічний зміст.

З усього, сказаного вище, впливає такий висновок: у творах лірико-інтелектуального, метафоричного малярства все підпорядковується одній меті, а саме — створення такого живописного образу, який би містив у собі глибокий загальнолюдський зміст і за характером узагальнення життєвих явищ наближався до образу-символу чи образу-алегорії.

Метафоричність — це лише один з засобів художнього узагальнення в творах образотворчого мистецтва, причому далеко не універсальний. Незважаючи на те, що потяг до метафоричності серед художників останнім часом значний, все ж основним, домінуючим напрямком в малярському сучасному мистецтві залишається напрямок традиційний. Зрештою — обидва ці напрямки рівноправні, обидва мають право на існування. А тому нехай змагаються між собою на користь прогресу в естетичному розвитку людства.

Цитована література:

1. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс. // Теория метафоры. — М., 1990. — С. 5-53.
2. Всеобщая теория искусств. — В. 3-х тт. — Т. 3. — М., 1962. — 530 с.
3. Ванслов В. О станковом искусстве и его судьбах. — М., 1972. — 296 с.
4. Дмитриева Н. Изображение и слово. — М., 1962.
5. Каменский А. Счастье жизни. — Сарьян. — М., 1969. — 26 с.
6. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976. — 367 с.

¹ Детальніше про творчість М. Зайцева див.: Морозов А. И. Советская живопись 1970-х годов. — М., 1979.

НАУКОВА

Є. М. ЧОРНОІВАНЕНКО

СЛОВО, ТЕКСТ, ТВІР, ЖАНР В ТРЬОХ ОСНОВНИХ ТИПАХ ЛІТЕРАТУРИ

Одиницею літератури є літературний твір, тому наші знання про літературу — це перш за все знання про природу, структуру та функції літературних творів. Сумний парадокс літературознавчих студій полягає в тому, що, вивчаючи особливості структури та функціонування тих чи інших творів, ми рідко замислюємось над тим, що ж являє собою літературний твір, якою є його природа. Найбільш виразно цей парадокс виявляється у вузівському літературознавстві, яке має властивість концентрувати в собі вади академічної науки. Студент випускного курсу, який знає, що таке сюжет і жанр, стиль і віршовий розмір, художній метод і образ, навряд чи дасть вам ясну відповідь на питання про те, що таке літературний твір, бо ані з учбової та довідкової літератури, ані з наших лекцій він про це дізнатися не може. Отже, знаючи деталі, студент не має уявлення про ціле, а це знецінює його знання деталей.

Саме слово «твір» не визначено, воно лише вказує на те, що ми маємо справу з продуктом якоїсь (у нашому випадку — літературної) діяльності, але ніяк не характеризує його сутність. Намагаючись зрозуміти цю сутність, слід надати належне значення тій очевидності, що, коли ми розглядаємо, скажімо, особливості розташування слів у віршах Маяковського, особливості їх лексики, а також особливості їх образної системи, ми розглядаємо явища, які мають різну природу — особливості графічного оформлення тексту, особливості мови тексту в співвіднесенні з даною національною мовою, особливості породженої текстом «картини світу» в її співвіднесенні з світом реальним. Думаю, з цієї очевидності з необхідністю випливає, що літературний твір існує в трьох різноприродних іпостасях: книги, тексту та художнього (образного) світу. Центральною — чи не у всіх смислах — ланкою цієї тріади є текст, матеріально-ідеальна природа якого втілюється, з одного боку, в суто матеріальній природі книги та, з другого — в ідеальній природі художнього світу. Кожна попередня іпостась є формою та умовою існування наступної («принцип мотрійки»). Природа кожної з цих іпостасей, зокрема — тексту, а також їх спів- та взаємовідношення не завжди були такими, як нині. Отже, колись суттєво іншою була природа літературного твору та літератури взагалі.

Ідея мінливості природи літератури, її перебування в різних якісних станах знайшла відображен-

ня в поняттях «тип літератури» і «тип художньо-літературної свідомості», які все більш широко використовуються сучасним літературознавством. Мені уже доводилося формулювати їх розгорнуті визначення (див.: 18). Повторю лише те, що в історії російської словесності я виділяю три типи літератури (з відповідними їм типами художньо-літературної свідомості): релігійно-риторичний (XI — середина XVII ст.), світсько-риторичний (середина XVII — перша третина XIX ст.) та естетичний (панує з другої третини XIX ст. до наших днів). Кожний з цих етапів є періодом перебування російської літератури в особливому якісному стані; зміна типів літератури являла собою потужну мутацію природи літератури та всього того, що її складає. Як мінялася, наприклад, природа слова, тексту, твору, жанру в процесі зміни типів літератури?

Для релігійно-риторичного типу літератури (РРТЛ) властивим є уявлення про субстанціальну природу слова та тексту, яке докладно охарактеризовано на давньоруському матеріалі С. Матхаузєровою [12]. Слово в РРТЛ — це «ще логос, тобто і слово-ім'я, і думка, і зміст, сутність, «субстанція, тому воно слугує предметом вивчення і граматиці, і діалектиці, і богослов'ю» [9, с. 213]. До того ж, найважливішим в ньому є зміст — те, що безпосередньо пов'язано з сутністю, субстанцією того, що називається; слово ж як ім'я, як форма цього змісту є настільки ж менш важливим, наскільки граматики є менш важливою, ніж богослов'я. Така перевага є цілком природною для середньовічної культури, бо в ній, як я вважаю, за опозицією «зміст — форма» легко проглядаються опозиції більш високих рівнів: «етичне — естетичне», «внутрішнє — зовнішнє», «душа — тіло», «дух — плоть», «небесне — земне», «Божественне — людське», а в кожній з цих опозицій для неї важливішим і ціннішим є перший член, тоді як другий є не тільки менш важливим, але й відверто підозрілим через свою опозиційність абсолютному позитивному першому. Розуміння живого взаємозв'язку цих опозицій є характерним для християнської думки від самих її початків. Так, розмірковуючи про невродливість плотської подоби Христа, Климент Олександрійський каже, що Христос свідомо обрав собі при втіленні незугарний образ, щоб Його тілесна краса не відволікала тих, хто слухає Його, від істин, що Він їх проповідує і яких духовна краса є незмірно вищою, ніж будь-яка зов-

нішня краса. І тут же видатний апологет висновок: «Бо завжди треба мати справу не з лексикою, але з тим, що вона називає» [цитую за: 3, с. 242].

Слово і текст, які були трактовані субстанційно, відкидали рефлекс своєї сакральності й на свою матеріальну оболонку, надаючи сакральності книзі. В результаті книга ставала рівноприродною іконі (згадаємо характерний для Середньовіччя жест покладання Біблії на голову хворого як акт зцілення), а труд переписувача (який, до речі, вважався в античному світі нікчемним заняттям для рабів) — високим мистецтвом і подвижництвом в ім'я слави Божої, до якого звертаються «середньовічні ієрархи, настоятелі монастирів, церковні діячі, мислителі й письменники... (аж до Сергія Радонежського та Ніла Сорського на Русі та Фоми Кемпійського на Заході)» [1, с. 20].

Очевидно, що слово в його середньовічному субстанційному розумінні та слово в його сучасному конвенційному розумінні — це феномени, які мають принципово різну природу. Слово як ім'я — це частка мови, слово як субстанція — частка Божого світу (а в певному розумінні — і весь Божий світ). Тому спір про слова за часів Ломоносова, Карамзіна або Пушкіна був спором про долю літературної мови, а аргументами в цьому спорі були абстрактні доводи, які викладені в трактаті або статті, або «доводи до сміху», які викладені в пародії, сатири або епіграмі, тоді як спір про слова ще за часів Никона та Аввакума був спором про долю світу Божого, отже — і про власну долю, і останнім аргументом в ньому була мученицька смерть. З тієї ж причини новий текст в РРТЛ породжується не на основі мови, а на основі текстів-взірців; тому новий текст в РРТЛ є підвладним не писаним парадигмам мови та жанру, а некодифікованому канону, який втілено в текстах-взірцях; тому одиницею тексту в РРТЛ є не слово, а формула-синтагма; слово ж, по суті справи, невідомо Середньовіччю. «Ні стиль, ні норма не поширювались на окремі словоформи, слова чи звуки, таких дрібних одиниць лінгвістичного тексту до XVII ст. просто не знали. ...Середньовічні словники до кінця XVI ст., тобто до створення «Азбуковника», були зайняті тлумаченням символів, тобто ключових слів традиційних формул, які були винесені з книжної мови. Таким чином, до початку XV ст. у нас немає «стилю», а до середини XVII ст. — і «норми» в сучасному їх розумінні» [8, с. 273]. Не знаючи слова як імені, Середньовіччя не знає і тексту як моделі реальності: текст в РРТЛ є сама реальність. Тому російське Середньовіччя «могло собі дозволити» не знати й не бажати знати риторичну і граматику, що вони є посередниками між текстом та реальністю; тому навіть європейське Середньовіччя, яке знало риторичну, поетику та граматику, могло «асоціювати латинську граматику з дияволом, оскільки вона вчить відмінювати слово Бог за числом» [17, с. 216].

Згідно з сучасними уявленнями, одною з головних ознак тексту є відмежованість — ознака, яка властива будь-якій моделі реальності. Але ми сказали, що текст в РРТЛ — це не модель реальності, а сама реальність, якій відмежованість не властива. Чи означає це, що тексту (і в його особі творові) в

Середньовіччя не властива відмежованість? Як зазначає Д. С. Лихачов, «поняття «твору» було більш складним в середньовічній літературі, ніж в новій. Твір — це й літопис, і окремі повісті, життя, послання, які входили до складу літопису. Це і життє в цілому, і окремі описи див, «похвали», пісні, які до цього життя входили. Тому окремі частини твору могли належати до різних жанрів...» [10, т. 1, с. 75]. Таке уявлення про твір є парадоксальним з сучасної точки зору: твором є весь текст, творами ж суть окремі його частини. Як твори ці частини були структурно завершеними, отже — самостійними, але свій повний та істинний смисл вони знаходили лише в комплексі з іншими. «В Давній Русі основною формою існування літературних пам'яток була збірка, а твір сприймався в оточенні інших творів, які було вміщено разом з ним під однією палітуркою. Збірка — це своєрідний симфонічний оркестр, музику якого можна зрозуміти лише тоді, коли уважно вслухаєшся у всі його партії» [6, с. 94].

Відповідність будь-якого і кожного тексту канону, пронизаність будь-якого і кожного тексту релігійною проблематикою (Д. С. Лихачов: «давньоруську літературу можна розглядати як літературу однієї теми та одного сюжету. Цей сюжет — світова історія, і ця тема — сенс людського буття» [11, с. 56], співіснування всіх текстів у даному часі як однаково сучасних, нерозвиненість і несуттєвість індивідуально-авторських ознак тексту, побудова нового тексту на основі текстів-взірців, наявність багатого фонду «готових слів» (від формул-синтагм до розгорнутих «загальних місць»), які переходили з твору у твір, — все це обумовлювало схожість творів і схожість настанов, які визначали їх сприйняття. В результаті всі тексти виявлялися лише фрагментами одного великого тексту — літератури. Межі окремого тексту були хиткими й умовними. І тому межі твору були матеріальними межами книги, а твір в РРТЛ був не стільки текстом, скільки передусім книгою.

Суттєво іншою була в РРТЛ й природа жанру. Як зазначив Д. С. Лихачов, «жанри виділялись в давньослов'янських літературах за дещо іншими ознаками, ніж в новій літературі. Головним було використання жанру, та «практична ціль», для якої призначався жанр» [10, т. 1, с. 74]. Звідси ясно, що жанру в звичному для нас розумінні в літературі російського Середньовіччя ще немає: є практична функція, на яку ми «заднім числом» поширюємо поняття «жанр», яке склалося пізніше й мало зовсім інше значення.

Становлення світсько-риторичного типу літератури (СРТЛ) означало руйнування субстанційної природи слова й утвердження конвенційної. Цей процес мав загальнокультурне значення. В. П. Вомперський слушно зазначив, що «XVII — початок XVIII в. — це період, коли один тип письменно-літературної культури змінювався іншим...» [5, с. 3]. Віднині слово ставало «самим собою», тобто тим, що вбачаємо в ньому ми — словом-ім'ям. Слово, яке стало ім'ям, умовним найменуванням, привертає увагу перш за все своєю формою; для письменника вже в добу барокко важливою була — в прямому протиріччі з заповітом Климента

Олександрійського — саме лексика, а не те, що називається нею. В поезії барокко звичною є гра словом як словоформою (напр., «Плутон — плутон» у Симеона Полоцького) — гра, що невідома РРТЛ, в якому обігрувалися *сміслові значення* формули-синтагми.

Суттєво змінюється в зв'язку з цим і природа тексту. Його одиницею тепер стає не формула-синтагма, а слово-ім'я, а тому головним началом і в природі тексту є тепер вже не образно-змістове, а словесно-формальне. Ченці обмінюються тривіальними за змістом віршованими посланнями лише заради того, щоб явити своє вміння писати із застосуванням рим, створити акростих. У віршовану форму перекладаються навіть псалми, що цілком закономірно було сприйнято багатьма як блюзнірство: сакральний зміст убирався ченцем Симеоном Полоцьким в позбавленні сакральності форми, почерпнуті з курсів поетики. Надзвичайно значимою є для поетів барокко й зовнішня форма тексту: вірші пишуться в формі зірки, хреста, великоднього яйця, сонця; літери любовно виписуються не тільки чорнилом, але й кіновар'ю, золотом.

Слово, яке стало ім'ям, умовним найменуванням, вже не зв'язане прямо з реальністю і не визначається безпосередньо нею. Слово як ім'я регламентується парадигмами граматики, риторики, поетики. Віднині «слово і реальність взаємодіють не одне з другим, а з парадигмою, яка посередничає між ними» [4, с. 11]. Текст, одиницею якого стало слово-ім'я, також відділяється від реальності і стає її моделлю. Однак в добу СРТЛ естетична специфіка природи тексту як моделі реальності ще не усвідомлюється, бо література ще не стала особливою — художньою — реальністю, хоча вже перестала бути частиною справжньої реальності. Текст в СРТЛ — це вже не слово як частка світу, це слово про світ і в світі, це слово-вчинок. Вчинок же оцінюється етичними категоріями. Звідси — ясне розуміння літераторами цієї доби своєї моральної відповідальності, звідси — впевненість у тому, що «погана людина не може бути добрим письменником» [7, с. 31], звідси — панування в СРТЛ ідеї моральної користі поезії. Думаю, звідси ж витікає й жорстка підзвітність твору багатьом парадигмам — культурним, релігійним, етичним, політичним, філософським, нарешті — жанровим. Всі вони разом утворювали той «етикет», якому мав відповідати твір як вчинок.

З власне літературної точки зору виключне значення мала жанрова парадигматика, що була кодифікована риториками й поетиками. Очевидно, що жанр в СРТЛ — це зовсім не те, що «жанр» в РРТЛ; вельми відрізняється він і від жанру в його трактуванні Арістотелем. Як зазначає Ю. В. Стенник, «до літератури класицизму в принципі можна прикласти традиційний поділ творів на три роди — епіко-розповідний, ліричний та драматичний. Але розгляд жанрів класицизму в аспекті зв'язків, які встановлюються в даній системі родової класифікації, нічого не дасть нам для розуміння специфіки жанрової системи класицизму як такої. Внутрішня завершеність і функціонування цієї системи ґрунтуються на інших принципах родового зв'язку. Приналежність окремих жанрів до одного з трьох літера-

турних родів не має в даній жанровій системі значення. Жанри як елементи системи групуються не за приналежністю до роду, а за мірою наближення до певної ідеальної норми прекрасного. ... Жанри поділяються на «високі», «середні» й «низькі». ... В різних групах опиняються жанри одного драматичного роду — трагедія і комедія, розповідного — ідилія та байка і т. д... Приналежність твору до певного жанру обумовлювала собою всі компоненти різних рівнів його художньої структури — і проблематику, і тематику, і принципи композиції, і стиль, і фразеологію, і синтаксис, і розмір вірша, і систему римування, і строфіку, і багато іншого» [15, с. 191]. В цих умовах неможливою була звичайна для Середньовіччя ситуація, коли твір складався з різножанрових фрагментів. В цих умовах головною іпостассю літературного твору є саме текст.

«Рубіж XVIII-XIX ст. — переломний в історії європейської культури період, період критичний, впродовж якого величезні пласти культурної традиції — те, що йде з глибини часів, і те, чому кландеться тепер початок, — приходять в зіткнення, співіснують в гранично тісному часовому просторі», — зазначає О. В. Михайлов [13, с. 308]. Суть перелому полягала в тому, що словесна культура переставала орієнтуватись на риторичну традицію, а культура в цілому — на традицію взагалі. Відмова від слідування традиції ставила людину, яка усвідомила себе індивідуальністю, перед необхідністю самостійно вибирати цінності й ідеали, що їх вона сама визнає авторитетними для себе. Помилка у виборі тайла в собі життєву катастрофу. Культура, головною функцією якої є адаптивна, повинна була створити таку модель дійсності, яка б могла допомогти людині пізнати світ в багатоманітності його цінностей та ідеалів, пізнати себе в багатоманітності своїх властивостей, вибрати придатні особисто їй цінності й навіть випробувати (хай лише ілюзорно) їх придатність, нічим при цьому не ризикуючи в дійсному житті. Функції такої моделі найбільш успішно міг виконувати художній світ літератури. Ось чому художній світ стає головною іпостассю літературного твору, що ясно усвідомлюється вже В. Г. Белінським: «Художній твір має бути цілим, особним та замкненим в собі світом. В ньому загальна ідея, що вона прийняла плоть та образ, так би мовити, приковується до простору та часу, причому до певного простору і часу», — пише критик в 1841 р. [2, т. V, с. 319]. Текст перестає бути самоцінним, він тепер є лише засобом розгортання образної системи, засобом побудови художнього світу.

Художній світ літературного твору в добу естетичного типу літератури (ЕТЛ) — це світ принципово іншої природи, ніж світ реальний: якщо останній є переважно етичним за своєю природою, то художній світ є переважно естетичним, і етичне в ньому є важливим остільки, оскільки воно естетичне. Це ясно бачив Пушкін. Коли поет прочитав в роботі П. А. В'яземського «Про життя та твори В. О. Озерова», що «обов'язком будь-якого письменника є зігрівати любов'ю до цнотливості та запалювати ненавистю до пороку...». Пушкін відреагував на це такою маргіналією: «Зовсім ні. Поезія вища, ніж мораль — або принаймні зовсім інша справа. Госпо-

ди Сусі! яка справа поетові до цнотливості та пороку? хіба їх одна поетична сторона» [14, т. VII, с. 380-381]. Ідея моральної користі сприймається Пушкіним як «дріб'язкова та хибна теорія, яку утвердили старовинні риторичні...» [14, с. 276].

Різноприродність художнього та реального світів робила їх завжди чітко відмежованими. Твір, коли він стає естетично «суверенним» художнім світом, перестає бути підзвітним багатьом парадигмам (в яких втілювались риторичні уявлення про «доречне», «пристойне», «належне»), в тому числі й головній парадигмі СРТЛ — жанровій. В статті «Деякі слова з приводу книги «Война и мир» Л. М. Толстой писав: «Що таке «Война и мир»? Це не роман, ще менш поема, ще менш історична хроніка. «Война и мир» є те, що хотів і міг виразити автор в тій формі, в якій воно виразилося. Така заява про нехтування автором умовними формами прозаїчного художнього твору могла б здатися самовпевненістю, якщо б воно було умисним та якщо б воно не мало прикладів. Історія російської літератури з часів Пушкіна не тільки надає багато прикладів такого відступу від європейської форми, але не дає навіть жодного прикладу протилежного. Починаючи з «Мертвих душ» Гоголя й до «Мертвого дому» Достоевського, в новому періоді літератури немає жодного художнього прозаїчного твору, ... який би сповна вкладався у форму роману, поеми або повісті» [16, т. 16, с. 7]. Як зазначив у зв'язку з цим Ю. В. Стенник, «реалізм часто-густо позначений творами, природа яких взагалі не піддається будь-якій формальній жанровій диференціації», при цьому «жанровий рівень в літературі реалізму не має якогось єдиного критерію системності» [15, с. 200, 201]. З цього видно, що з часів Пушкіна, який був фундатором ЕТЛ в Росії, жанр уподібнюється розкладу руху потягів в анекдоті, — розкладу, який потрібен лише для того, щоб знати, наскільки потяги в своєму русі відхиляються від розкладу. Радикальна зміна природи жанру в ЕТЛ є цілком законною. Жанр — носій традиції. Чи він міг лишитися незмінним і тоді, коли культура в цілому переставала орієнтуватися на традицію? Певна річ, ні. Лише у вузівських підручниках теорії літератури, а часто й в лекційних курсах, він залишається все тим же «старим добрим» жанром часів чи то Арістотеля, чи то Ломоносова.

Відмова від слідування традиції, народження нової — антитрадиціоналістської — концепції творчості, усвідомлення естетичної суверенності художнього світу літератури — всі ці процеси, які активно виявлялися в період романтизму і які завершилися з утвердженням реалізму, робили літературний твір невіддільним парадигмам, які раніш були всевизначальними. Ця незалежність від парадигм є властивою в ЕТЛ не тільки художньому світові, але й тексту, який в пошуках точного слова все частіше виходить за межі літературної мови і який все частіше нехтує навіть непорушними, здавалося б, граматичними й синтаксичними парадигмами мови, що особливо помітно в поетичній практиці модернізму.

Навіть ці сформульовані у вигляді тез констатації дозволяють побачити, що зміна типів літерату-

ри, тобто зміна якісних станів самої природи літератури, — це не вигадка й не помилка. Ця зміна виразно відбилася в радикальних змінах природи слова, тексту, твору, жанру. Певна річ, вона відбилася в долі й низки інших найважливіших літературних феноменів, але про це — вже в іншій статті.

Цитована література:

1. Аверинцев С. С. Типология отношения к книге в культурах Древнего Востока, античности и раннего средневековья // Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока. — М., 1978. — С. 6-27.
2. Белинский В. Г. Статьи о народной поэзии. Статья II. // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. — Т. V. — М., 1954. — С. 310-328.
3. Бычков В. В. Эстетика поздней античности. II-III века. — М., 1981. — 325 с.
4. Виролайнен М. Н. Типология культурных эпох русской истории // Рус. литература. — Л., 1991. — № 1. — С. 3-20.
5. Вомперский В. П. Риторика в России XVII-XVIII вв. — М., 1988. — 179 с.
6. Калугин В. В. «Книги»: отношение древнерусских писателей к книге // Древнерусская литература. Изображение общества. — М., 1991. — С. 85-117.
7. Карамзин Н. М. Что нужно автору? — Аглая. — 1794. — Кн. 1. — С. 27-31.
8. Колесов В. В. Древнерусский литературный язык. — Л., 1989. — 295 с.
9. Колесов В. В. Развитие лингвистических идей у восточных славян эпохи Средневековья // История лингвистических учений. Позднее Средневековье. — СПб., 1991. — С. 208-254.
10. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X-XVII веков. Эпохи и стили // Лихачев Д. С. Избр. работы: В 3-х т. — Т. I. — Л., 1987. — С. 24-260.
11. Лихачев Д. С. Своеобразие древнерусской литературы // Лихачева В. Д., Лихачев Д. С. Художественное наследие Древней Руси и современность. — Л., 1971. — С. 52-70.
12. Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова. — Прага, 1976. — 128 с.
13. Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX вв. // Античность как тип культуры. — М., 1988. — С. 308-324.
14. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. — 4-е изд. т. VII. — Л., 1978. — 543 с.
15. Стенник Ю. В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. — Л., 1974. — С. 168-202.
16. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. т. 16. — С. 7-16. — М., 1955.
17. Успенский Б. А. Отношение к грамматике и риторике в Древней Руси (XVI-XVII вв.). — // Литература и искусство в системе культуры. — М., 1988. — С. 208-224.
18. Черноиваненко Е. М. Понятия «тип литературы» и «тип художественно-литературного сознания» как базовые понятия теории литературного процесса // Историко-литературный журнал. — Одеса, 1995. — № 1. — С. 19-21.

О. В. АЛЕКСАНДРОВ

ЖИТТЯ ІЛАРІОНА ВЕЛИКОГО ТА ФЕОДОСІЯ ПЕЧЕРСЬКОГО

Вітчизняні «працівники одинадцятої години» успадкували майже тисячорічний досвід святих, але навряд чи можна твердити, що вони наосліп копіювали героїв візантійської агіографії. У поведінці святих Бориса, Гліба й Феодосія помітна подвійність, що й дозволило поставити питання про специфіку східнослов'янської святості. Цілком слушно дослідники агіографії привернули увагу до того, до подвиг св. Феодосія вирізняється поєднанням зосередженості на собі, власних духовних проблемах із оберненістю до світу; київський преподобний знаходив час не лише для молитви, а й для справ світських.

Г. П. Федотов пояснив такий поділ св. Феодосієм свого чернечого життя — між самотньою молитвою та благами гуртожитку — тим, що святий ішов по духовному шляху, який заклали у VI ст. палестинські ченці Євфимій Великий, Сава Освячений, Феодосій Кіновіарх та Іван Мовчальник [7, с. 55]. Вчений вважає, що на Русі взагалі наслідували не Антонія Великого, а Саву Освяченого. Проте не варто забувати й про те, що Нестор, подаючи опис подвигів св. Феодосія, порівнює його із св. Антонієм і пише, що Києво-печерський подвижник ішов своїм шляхом, «житиєм бо подражая святааго и първааго начальника чьрньчьскууму образу, великааго мѣню Антония чьрньчьскууму образу» [4, с. 304-306]. Д. І. Чижевський також вважає св. Феодосія спадкоємцем палестинської монастирської традиції, проте не виводить, на відміну від Г. П. Федотова, цей вплив з VI ст. [9, с. 98].

Дійсно, якщо обмежити зіставлення однією площиною — подвигом святого, типом поведінки тощо, — то на першому плані буде саме подібність. Втім, тільки-но зіставляємо твори як ціле, водночас життя святих Київської Русі починають принципово відрізнятися від типологічно близьких їм перекладних візантійських творів.

Зіставимо твір Нестора із життям засновника палестинського чернецтва Іларіона Великого, який також поєднував аскетизм із допомогою мирянам: цілював хворих, звільняв від чар тощо. Житіє Іларіона Великого написав його учень Єпіфаній Кіпрський, і хоча в давньоруській писемній традиції це житіє зустрічається не часто, можна говорити про два переклади його на слов'янську мову, які

сягають різних грецьких редакцій [7, с. 211]. Список одного з цих перекладів зберігся у складі Великих Міней Четьїх [1, стовпч. 1682-1732].

У творі Єпіфанія Кіпрського можна виокремити три образно-змістовних рівні. Перший — це приписувані чи дійсно належні святому повчання, в яких знайшли відбиття світогляд і ставлення до життя самого св. Іларіона. Другий — життєпис святого, образ життєвого шляху, в якому це ставлення знайшло вираження в поведінці. А третій є свого роду «казання про чудеса», в яких виявилися надприродні здібності святого.

Проповіді Іларіона розвивають думку про врятування. Саме ця думка об'єднує повчання у порівняно самостійний «текст у тексті», в якому протиставляються вічність та час, небо та земля. Особливо важливі елементи, що мають просторову семантику: «на небесехъ житие», «царство небесное», «небесное житие» та деякі інші, а також антонімічна щодо них хтонічна образність: «брашно», «питие», «воль», «село», все те, чим ми «годимъ тленному телу». Так виникає дуальний образ світу, в котрому елементи групуються навколо двох полюсів.

Образ світу є ієрархно упорядкований, в його основу покладено протиставлення святе — профанне. Саме локалізованість сакрального в тому чи іншому місці й надає своєрідність картині світу. Способи сакралізації простору різноманітні; серед них, наприклад, використання основних християнських символів. Так, агіограф нагадує читачеві про те, як диявол мовив: «возлзу на небо и надо облаки небесными поставлю престоль свой» [1, стовпч. 1686]. Це традиційне для біблійістики тлумачення віршів Іс. 14: 12 та Лук. 10: 18 як таких, що засвідчують заколот та скидання сатани з небес.

Образ шляху створений на ґрунті цієї ієрархно упорядкованої картини світу; він роздвоюється на символічний та фактографічний різновиди, котрі різняться не лише ступенем узагальнення — максимальна абстрагованість у першому випадку та середньовічний натуралізм у другому, — але й через різну векторну семантику. Символ шляху містить значення напрямку від грішної землі до сакрального центру світу, знизу вверх, значення подолання духовного простору. Наприклад, різниця між аскетами та жонатими «тесный прискорбный намъ

девства путь показываеъ, ведущий нас в вечную жизнь» [1, стовпч. 1692]. В «реальному» образі життєвого шляху такої семантики немає. Вона ледве помітна в двох епізодах, що переказують про подорожування св. Іларіона. Йдеться про описи місця смерті Антонія Великого, яке відвідав Іларіон, та місця смерті самого Іларіона.

На фоні такого образу світу біографічні факти отримують спеціальний сенс. Странництво, до якого прирік себе Іларіон, його пересування в реальному географічному просторі, можуть здаватися безцільними. Тим більше, що місце подій — це величезний і відкритий світ пустинь Близького Сходу та країн Середземномор'я. Рух в ньому, на відміну від символічного руху в духовному просторі, не має чіткого напрямку щодо вісі сакральне-профанне. Навряд чи можна визначити його як рух до сакрального центру або від нього до периферії. Проте внутрішній сенс в цьому русі є: він супроводжується звільненням землі від прокляття, очищенням її від влади диявола.

Народжений в родині «служителів кумирам», Іларіон юнаком від'їхав до Єгипту для навчання, де й охрестився, а згодом став ченцем. З благословінням св. Антонія повертається він на батьківщину, відмовляється від майна померлих на той час батьків та починає життя аскета-самітника. Місце, що його обрав собі юнак, аж ніяк не можна назвати благословенною Богом землею. Воно лежало між морем та болотом, агіограф називає його жакливим, раніше тут ховалися розбійники. В невеличкій печері, яка ледь вмістила ліжко, що було зроблене із смоківниці і нагадувало труну, святий прожив близько п'ятдесяти років. Тут він змагався із дияволом, тут набрав надприродної сили та став повелителем бісів, тут здобув славу й авторитет засновника чернечого життя у Палестині. Силу ж для подвигу давала не рідна земля, а Бог. Тому, коли слава про нього прокотилася по всій Палестині й привела до печери бажаючих зцілення, святий легко залишає рідні місця. Св. Іларіон починає життя мандрівника. Він відвідує місце смерті св. Антонія у Єгипті. По тому шлях духовного кочівника лежить на Сіцилію, тоді — до Далмації, а останні сім років життя Іларіон перебував на Кіпрі.

Пересування в реальному просторі супроводжується очищенням землі. Символічним актом звільнення її від влади диявола є викликання дощу: по молитві св. Іларіона випав дощ, перервавши трирічну посуху. Після дощу з землі виліз «гад», перекусав багатьох людей, але коло ніг святого упав та вмер. Алгоричний зміст має і оповідь про те, як у «варварській» країні Далмації машканці запросили Іларіона звільнити їх від влади здоровезного змія. Як відомо, семантика цього образу містить хтонічне значення, а, oprіч цього, Далмація належить до регіону, в якому довгий час існував культ змія [3, т. 1, с. 468-471]. Мотив боріння зі змієм в житті Іларіона органічно пов'язаний з мотивом хрещення. За велінням святого змія увійшов до вогню та згорів.

Наведених прикладів достатньо для того, щоб

переконатися в дуальності світогляду в житті св. Іларіона. Автор послідовно дотримується протиставлення неба й землі протягом усього твору, цю тенденцію майже не порушують рідкісні епізоди сакралізації місця поховання праведників; в цілому земля майже без застережень має бути віднесена до сфери профанного простору.

Антитетичність, притаманна образу світу, наявна й у зображенні людини, насамперед святого. Св. Іларіон водночас співіснує в земному житті та в «інобутті», тому його образ двоїться. Відбувається своєрідне відчуження духовної сутності від «тіла». Це драматизує внутрішній світ святого, надає виразної відкритості самосвідомості аскета для читача. Головним засобом вираження драматизму слугує звертання персонажа до власного тіла як до іншого, ворожого йому, учасника містерії, що розігрується. Своєрідну декларацію аскетизму складуть наступні слова: «Глаголя же къ своему телу: азъ тя умучю, варомъ зноя дожену ти, да сими пакостями тута, брашну паче восхошеши, неже скверная помышления поражаеши» [1, стовпч. 1886-1887]. Як бачимо, образні деталі виводять «тіло» за межі сакрального.

Втім, не виключається можливість просвітлення та обожування тіла. Вона дещо наявна в описі першого чуда святого, коли по допомогу до нього звернулася бездітна жінка. А після смерті Іларіона його тіло стає предметом культу. Боротьба за тіло святого продовжувалася цілий рік, доки одному паленстинському монаху не пощастило викрасти його у кіпріотів. Ставлення ж святого до власного тіла є інше. Передчуваючи, що незабаром покине земне життя, св. Іларіон просить поховати його на горі та відразу після смерті. Ці поспіх та прозаїзм місця поховання настільки виразні, що навіть не потребують коментування. Св. Іларіон поводитьсь так само, як і його вчитель Антоній Великий, котрий заборонив показувати будь-кому місце поховання його тіла, аби уникнути обожнювання.

Про поширення відносин антитетичності на образ людини свідчать і метаморфози, яких зазнають другорядні персонажі життя. Привертає увагу те, що з чудес, творених молитвою святого, переважає чудо зцілення біснுவатих. Це означає, що біс знаходиться не зовні, а в середині людини, яка внаслідок цього двоїться. У цьому сенсі є характерним епізод із життєпису святого про те, як він плив до Сіцилії. У відкритому морі трапилося лихо: захворів пойнятий бісом син корабляра. Коли ж Іларіон почав виганяти біса із юнака, нечистий замолвився: «Что есть тебе и мне, Иларион, рабе Божий! Но и море наитиёмъ свящяя? почто ны гонеши? не дей мене, да живу во юноши семъ, дондеже земля доидемъ» [1, стовпч. 1710].

Щось подібне діється і в інших випадках, коли по допомогу до святого зверталися безіменний римлянин або близький до візантійського імператора сановник. Біснуватою може бути не лише людина, а й тварина. Все це й ставить людину та тварину в один синонімічний образний ряд із землею.

Образи світу й людини в житті Іларіона в цілому відповідали ситуації у візантійському культурному регіоні. У Києві XI-XII ст. стан був іншим; М. С. Грушевський зазначив, що для давньокіївського чернецтва аскетизм був чужинницьким явищем, а дуалізм тут взагалі був невідомий [2, т. 3, с. 414]. Життя святого Феодосія відбило цілісне світорозуміння, яке разом з тим містифікувало стосунки людини як з Богом, так і зі світом природи.

Цілісність виявляється зокрема розмитістю в житті Феодосія кордонів між семантичними полями образів, котрі в житті Іларіона маркіровані абсолютно чітко. Різницю бачимо вже, розглядаючи полюси однієї з найважливіших осей в образному світі життя преподобничого типу — домівку й монастир. У Єпіфанія Кіпрського, як і в творах багатьох інших візантійських агіографів, примат монастиря над домівкою виявляється вже в доборі біографічного матеріалу. Заперечення світського життя видно з того, що про перебування святого в батьківському будинку практично нічого не розповідається. Автор починає рахувати час подвигу з моменту відходу до монастиря (скиту, печери, пустелі тощо). В житті Феодосія час, який святий провів у батьківському домі, описаний докладно. Протиставлення світського й монастирського життя пом'яшене, а звідси й дві частини твору. У першій оповідане життя Феодосія у батьківській домівці, у другій йдеться про чернечий період. Якщо в житті Іларіона відхід святого з домівки позначений надзвичайною легкістю, то у Нестора він триває довгі роки та є глибоко драматичним. Напруженість притаманна й описові відходу до печер другорядних персонажів — сина київського боярина та князівського оскопця. А це вже виразне засвідчення життєвості патріархальщини у тім середовищі, в якому християнство закоренилося в першу чергу.

Стосунки між «небесним» та «земним» в житті Феодосія навряд чи можна визначити так однозначно, як в житті Іларіона. З одного боку, декларується думка про нікчемність та короткочасність нашого світу [4, с. 308, 320, 322, 332 та ін.], з іншого — відношення між образними елементами, які мають небесну та хтонічну семантику, дозволяють вести мову про тенденцію до зближення їх семантичних полів. Зокрема, відбувається переосмислення «загальних місць» християнської літератури через актуалізацію водночас прямого й переносного значення таких слів, як «дньница» (у значенні «ранкова зоря» — див. 5, т. 3, с. 136) та «пастух» (синонім — «пастырь», відмінність стилістичного характеру з'явилася пізніше, так у Остромировій Євангелії перекладач у вірші Ін. 10 : 11 використав слово «пастух», а в синодальному перекладі — «пастырь»). В устах Ісуса Христа ці слова перетворилися на символ: «Я есмь корень и потомок Давида, звезда светлая и утренняя...» [От. 22 : 16] і «Я есмь пастырь добрый...» [Ин. 10 : 14]. Нестор, зберігаючи та використовуючи умовність образності Нового Заповіту, долучає ці образні елементи до контексту, в якому актуалізується конкретне зна-

чення слова. Характерною є риторична тирада, в якій «дньница» і «пастух» знаходяться у прямій близькості одне до одного, що підсилює враження образної синонімії. Називаючи Феодосія пресвітлою ранковою зорею, агіограф разом із тим вказує на саму суть його земного подвигу — «збирання» східнослов'янського чернецтва: «О утаения тайно! Яко отнюдуже не бѣ начаятися, оттудуже въсия намъ деньница пресвѣтла, якоже отъ всѣхъ странъ видѣвъше свѣтъние ея, теши к ней, вся презрѣвъше, тоя единою свѣта насытитися. О благности божия! Еже бо испърва мѣсто назнаменаѣвъ и благословивъ, пажить створи, на немъ же хотяше паствити ся стадо богословесныхъ овецъ, донѣдеже пастуха избѣра» [4, с. 306-308]. Як бачимо, хтонічна семантика слова «пастух» актуалізується завдяки його включенню у просторовий образ. Виникає амбівалентний образ, в якому символічно-умовне та конкретно реальні аспекти доповнюють один другого, що коріниться в двозначності слова «пастух» [див. 6, т. 2, ч. 2, стовпч. 886].

Подібним чином використано й слово «пажить», яке теж має два значення — «духовное пастище» і «луг» [див. 6, т. 2, ч. 2, стовпч. 860]. Включивши в символічний образ «рослинні» елементи, Нестор не тільки актуалізував хтонічну семантику слова, а й зближив семантичні поля неба та землі.

Амбівалентні образи виконують роль ланки, яка пов'язує небо і землю. Аналогічну функцію виконує й образний ланцюжок «зерно-хліб-просфора-тіло Ісуса Христа» в оповіді про те, як Феодосій, до відходу у Київ, тривалий час випікав просфори. Відсутність чіткої межі між елементами образу світу виявляється й у тому, що земля сакралізується. Якщо у Єпіфанія Кіпрського це можливе тільки у тому місці, де поховано тіло праведника (св. Антонія чи св. Іларіона), то у Нестора спостерігається сакралізація ледве не всієї землі. Вона тут благословенна, а не проклята відвічно (будь-то «свята земля», Константинопіль, Курськ чи Київ, що дозволяє припустити існування не одного, а кількох сакральних центрів): «Тѣмъже есть лѣпо намъ съ божествъными Ияковѣмъ рещи, яко есть господь на мѣстѣ семь и есть свято мѣсто се и нѣсть ино, нѣ се домъ Божий и си врата небесная» [4, с. 372]. Так Нестор пише про київську землю. Тому семантика руху персонажа в реальному просторі має і символічне значення, відхід св. Феодосія із Курська до Києва може бути визначений як рух від периферії до сакрального центру. Протиставлення символічного та реального різновидів образу шляху, виявлене у Єпіфанія, тут відсутнє.

Символічний рух знизу вверх спирається на реальний образ шляху, виступає його продовженням. Вертикаль і горизонталь стають різними відтінками шляху в одному керунку. Елементи, з яких побудований цей єдиний образ, впорядковані ієрархно. Спочатку, де домінує не сакральне, а профанне, акцентуються елементи реального шляху. Так, із Курська до Києва рухається не тільки Феодосій, але й сильно навантажені вози купців. Наприкінці жит-

тевого шляху переважають елементи, які містять семантику символічного руху вверх. Таким є «страшне» чудо, що скоїлось на очах розбійників, котрі хотіли пограбувати монастирську церкву. Перед їхніми очима храм злетів від землі разом із ченцями та ще так, що й стріла не могла до нього долетіти. Не менш виразним є знамення, яке бачив у ніч смерті св. Феодосія книзь Святослав: «стѣлпъ огньнъ, до небесе сушь над монастырьмъ темь...» [4, с. 390].

Алгоритм шляху в житті св. Феодосія визначається міфологічним комплексом смерть/воскресіння, контамінованим як з мотивом Божої благодаті, яка осяяла засновника Києво-Печерського монастиря з дитинства, так і з мотивом плодороддя. Життєвий шлях Феодосія передає духовний ріст святого і, водночас, є шляхом окормлення. Це шлях врятування, а Нестор розуміє його в дусі раннього християнства — як духовно-тілесне. Дар чудотворення св. Феодосія — це дар не зцілення, яким прославився св. Іларіон Великий, а дар насичення, яке підтримує в тілі людини життя.

Коли немає чим годувати братчиків, по молитві святого раптом з'являються вози, вантажені хлібом, бочки повняться вином чи медом, засіки — борошном тощо. Такі ситуації зводяться до двох типів: в одних випадках те, що діється, має надприродний характер, в інших — реальний, але люди дають ченцям від руки Божої. Прикладом містичного мотивування чудесного «плодороддя» монастирської землі й дара св. Феодосія є оповідь інок Іларіона про те, як одного вечора печерський «иконормъ» мовив до блаженного, що немає чим годувати ченців. Скоро по тому до келії, в якій були Феодосій з Іларіоном, увійшов «светель отрокъ въ воиньстей одении», полжив перед святим золоту гривну і мовчки вийшов. Нестор, закінчуючи оповідь про цей епізод, пише: «Богъ же паки нескудно подааваше ему на потребу божествнууому тому стаду» [4, с. 350]. В іншому випадку, після того як келар повідомив Феодосія про відсутність продуктів, якийсь боярин, що нічого не знав про стан справ у монастирі, навантижив вози їжею та надіслав до ченців.

Як бачимо, їжа, котра підтримує в тілі ченця життя, дещо сакралізується. Та й саме тіло й земне життя у Нестора аж ніяк не виносяться із сакральної сфери до профанної.

Разом з виключною інтенсивністю мотиву плодороддя привертає увагу приглушеність у творі Нестора власне аскетичних мотивів. Щоправда, сам Феодосій тренує себе як аскета з молодих літ. Проте в житті ці відносно рідкісні епізоди, скоріше за все, є «даниною жанрові».

Нестор зображує святого як цільну натуру. Двоїстість, щоправда, трохи позначена, але це лише тенденція, котра, знов-таки, не має розвитку далі. Як личить ченцеві, св. Феодосій безупинно веде війну з бісами. Спочатку вони приходили до нього уві сні, але після того, як були переможені, не наважувалися навіть наблизитися до місця, де перебував чернець. Та й характер у цих бісів інший, ніж у палестинських, — скоріш це дрібно-капосні ство-

ріння, аніж душоїди. Знаходяться вони не усередині людини, а десь неподалік від неї, наче її тінь. Феодосій без додаткових зусиль виганяє їх із пекарні, з келії, зі стайні тощо. Людина ж, якщо й пойнята, то не через біса, а через бажання жити вічно, яке торує шлях до іншого світу.

Зіставлення житій Іларіона Великого та Феодосія Печерського, віддалених один від другого величезним часом і належних до культур різних народів, показало принципову різницю у вибудуванні образних систем цих творів. Обраний тут підхід до даних літературних явищ дозволив показати гомогенність різних рівнів образної системи в межах одного твору — Спіфанія чи Нестора. Незважаючи на те, що і в першому і в другому випадках наявна дія загальних принципів, які впорядковують образну систему, існують чинники, що вносять в цей процес суттєві корективи. Найголовніший із них — місце локалізації сакрального в образі світу тогочасного чи іншого твору. В першому випадку сакралізується небесна сфера, а земля майже повністю відноситься до профанного. Тим самим створюється підстава для виникнення протиставлення духовне/природне, яке власне є тим чинником, що діє на трьох основних рівнях образної системи життя св. Іларіона; маю на увазі просторові та часові параметри картини світу, подієво-ситуативний та персонажно-особистісний рівні. У другому випадку (життє св. Феодосія) сакральне охоплює не тільки небо, а й землю, що, звичайно, не дає підстав для твердження про їх рівноцінність. Верх та низ, небесне та хтонічне протиставляються, але, водночас, й наближаються. Природне та духовне розрізняються, та не протиставляються. Світогляд, який породив таку картину світу, характеризується не дуальністю, а скоріше деїзмом. У зв'язку зі сказаним дозволю собі висловити припущення, що в житті преп. Феодосія Печерського наявні сліди культу землі.

Цитована література:

1. Великие Минеи Четьи. Октябрь, дни 19-31. — СПб., 1880, — стопгвч. 1682-1732.
2. Грушевський М. С. Історія України-Руси: в 11 т., 12 кн. — К.: Т. 3. — 1993. — 592 с.
3. Мифы народов мира: Энциклопедия в двух томах. — М.: Т. 1. — 1991. — 671 с.
4. Памятники литературы Древней Руси: XI — начало XII века. — М.: 1978, — с. 305-391.
5. Словарь древнерусского языка (XI-XIV вв.): В 10-ти т. — М.: Т. 2. — 1989. — 495 с.
6. Срезневский И. И. Словарь древнерусского языка: В трех томах, шести частях. — М.: 1989.
7. Творогов О. В. Древнерусские четьи сборники XII-XIV вв. (Статья вторая: Памятники агиографии) // Труды отдела древнерусской литературы. — Т. 44. — Л.: 1990, — с. 196-225.
8. Федотов Г. П. Святые Древней Руси. — М.: 1990. — 271 с.
9. Чижевський Д. І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). — Тернопіль: Феміна, 1994. — 480 с.

М. І. МАЙСТРЕНКО

КОСМОС В ПОЕЗІЇ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

З давніх-давен мислення й мистецтво людини сповнені зоряної символіки, навіяної величними картинами денного й нічного неба. Символічну мову стародавнього мистецтва називають космічним метакодом або генетичним кодом літератури, тобто системою, що в художньому образі відтворює єдність людини та космосу, спільну для всіх часів у всіх існуючих ареалах культури [2, с. 233]. Основні закономірності метакоду, його художня мова формуються в фольклорний період і залишаються незнищеними протягом усього розвитку літератури. Генетичний код простежується у фольклорно-пісенній скарбниці кожного народу. Вся античність астрономічна [3, с. 275]. Астрономічний весь український фольклор.

Для стародавнього грека космос — матеріально чутий кругообіг речовини. Він то виникає з нерозчленованого хаосу, вражаючи гармонією, ритмікою і спокійною величчю, то гине, розриваючи свої гармонійність, спокій та софійність, знову перетворюючись у хаос. Стародавній грек сприймав космос як пластично виліплену величезну статую або найкраще настроений музичний інструмент. Краса кожного мистецького твору, навіть абстрактні твори, перевірялися мімітичною шкалою відповідності з досконалим космосом. Космічною символікою насичені старогрецькі міфи і поезія Гомера.

На вершині загадкового щита Ахілла (XVIII пісня «Іліади») зображені Земля, оперте на неї Небо, «невтомне Сонце», «сріблястий у повені Місяць» і всі «прекрасні сузір'я, що ними увінчане широке Небо». А сам щит у майстерному виконанні Гефеста разом зі смугами зображеного на ньому життя набуває космічних розмірів. Кулястий, він виринає з «Іліади», неначе з глибини гігантського космосу, імітуючи його форму. У Гомера небесні світила з ідеальною закономірністю піднімаються на небосхил і спускаються з нього, втілюючи вічність. Постійно повторювані дії небесних світил втілені в русі прекрасної Еос, якими починаються або завершуються пісні поета:

*Щойно з досвітньої мли заясніла Еос
розоперста.
(«Одіссея», II, I).*

У Шевченка:

*Чорніє поле, і гай, і гори,
На синє небо виходить зоря. [6, т. 1, с. 31]*

«Синє небо» утворює фон матеріальної вічності космічних пейзажів Шевченка. Воно відбивається у морській стихії, еднаючи космічний низ і космічний верх однаковим кольором або подібною дією різних явищ матеріального світу, як от:

*І блідий місяць на ту пору
Із хмари де-де виглядав,
Неначе човен в синім морі,
То виринав, то потонав. [6, т. 1, с. 29]*

Синій колір визначає у Шевченка онтологічну барву впорядкованого буття: синяву небес, моря, хвиль, Дніпра, могил, голубизну степів і блакить далеких гір. Сонце, місяць та зорі символізують вічні джерела життя у найвищих концентраціях світлових енергій червоного та жовтого кольорів та в найдосконалішому коловому русі, концепція якого звучить у вступі до «Гайдамаків» (уривок «А сонечко встане, як перше вставало...»).

Все, що виникає, розвивається, досягає зрілості, твердить Шевченко, але навіть найдосконаліші творіння людського генія (Вавилонські сади) приречені на смерть та небуття. Тільки одне залишається постійним — плин часу з рухом небесних світил.

Безперервно колові зміни матеріального світу в нижніх космічних витках демонструють у Шевченка пори року:

*Знову забіліла
зима біла. За зимою
Знов зазеленіла
Весна божжа. [6, т. 1, с. 272]*

Поезія «Ой діброво — темний гаю!» ілюструє земну модель мобільної космічної краси в кронах дерев.

Космічне світовідчуття Шевченка виражає естетичне ставлення українця до навколишнього світу, в якому кожна річ висвітлюється в первісному значенні свого буття. Цей світ сприймається поетом як софійно впорядковане ціле, споріднене із

організованим буттям старогрецького космосу, протилежного до потворного хаосу. Космос Шевченка — матеріально чутлива, жива фізично-духовна цілість, що вражає своєю гармонією, внутрішньою розумністю та спокійною величчю. У художньому всесвіті Шевченка все рухається, змінюється, мчить у безперервно-невпинному леті днів, ночей, світанків, вечорів, зим і весен, але врешті-решт спочиває в межах однієї космічної кулястості. Куля із природним станом кривизни є найдосконалішою фігурою естетичного світовідчуття Шевченка, поезія й живопис якого — тільки форми осягнення й осмислення цієї всезагальної круглої цілості. Підступи її осмислення різні.

У Шевченковому космосі як національному образі світу небо є важливим координатом духовності, верхом етично-естетичної формули, в якій астральна тріада Сонце — Місяць — Зоря священна з часів Трипілля (в комбінації Місяць — Сонце — Зоря) символізує космічний вогонь і найсвітліші матеріальні сутності. Тому божественне часто імплікується у космічному. Так у «Гайдамаках» Шевченко висловлює думку, що місяць ближчий до Бога, ніж люди (уривок «А тим часом місяць пливе оглядять...»).

У вступі до «Княжної» зоря виступає посередницею між Богом і поетом («А ти завтра тихесенько Богові розкажеш»). Небесні світила орієнтують усе живе в часі, komponують вселенський лад та красу української землі.

Язичницьким божеством з могутніми потенціями добра і зла зображене сонце у «Плачі Ярославни». У пісні Яреми (поема «Гайдамаки») вечірній пейзаж з небесними світилами має естетичне забарвлення:

*У гаю, гаю
Вітру немає,
Місяць високо,
Зірньки сяють.* [6, т. 1, с. 100].

Естетична опозиція верх — низ універсально моделює в поезії Шевченка небесні та земні субстанції. Космічний верх у поезії Шевченка — це передусім небозвід із Богом і всі небесні світила, що сяють над Україною. Низ — то сама Україна з символічними топонімами Дніпра, земель навколо Січі, із Запоріжжям, Великим Лугом, Холодним Яром, різними містами, містечками та селами — Чигирином, Батурином, Києвом, Суботовим тощо, з полями, гаями, садами, могилами, русалками та різними самодивами на Дніпрі.

Онтологічна тілесність Шевченкового космосу антропоморфна. Людина перебуває в універсальних відносинах із природою та космосом. Через небесні світила космічне часто ототожнюється із людським. Так, зорі у Шевченка асоціюються з очима («Засіяли карі очі, Зорі серед ночі»), місяць — з юнаком, дівчина — з зорею, астральне

тіло місяця є втіленням чоловічого начала, зоря — жіночого. Зоря — це муза, кохана, подруга, супутниця поета від рідних до чужих небосхилів, недоступне джерело краси, символ України, сама Україна, її природна іпостась у космосі. В поемі «Гайдамаки» сонце, місяць та зоря виступають небесними акторами поета. У пісні «Свято в Чигирині» від земних пожеж місяць змінює енергію свого кольору. Образ сплячого сонця на тлі безлюдної, осінньої природи після кривавих земних битв символічно конденсує авторську ідею всієї пісні «Гонта в Умані»:

*Шелестить
Пожовкле листя по діброві;
Гуляють хмари; сонце спить;
Нігде не чує людської мови...* [6, т. 1, с. 141].

Небесні світила часто постають адресатами поетичних пасажів Шевченка, німими слухачами його потайних звирянь і безпосередніх реакцій на красу. У вступі до поеми «Гайдамаки» звучить ніжна рефлексія поетової душі на місячне сяйво. А в пісні «Треті півні» лунає тривожний місячний ноктюрн:

*Місяцю мій ясний! з високого неба
Сховайся за гору, бо світу не треба;
Страшно тобі буде, хоч ти й бачив Рось ...*
[6, т. 1, с. 119].

Розпачем забарвлене звернення Гонти до зір:

*Тяжко мені плакати! Праведній зорі!
Сховайтесь за хмару: я вас не займав,
Я дітей зарівав!..*

Зверненням до зорі розпочинається вступ до поеми «Княжна» і завершується тим самим зворушливим зверненням:

*Зоре моя!
Мій друже єдиний!
І хто знає, що діється
В нас на Україні!
А я знаю. І розкажу
Тобі; й спати не ляжу.
А ти завтра тихесенько
Богові розкажеш.* [6, т. 2, с. 20]

У світовій літературі важко знайти такі задушевні монологи-звернення до небесних світил, які зустрічаємо в поезіях Шевченка. Вони — свідчення самотності поета, його настійної потреби спілкуватися.

Звернення Шевченка до небесних світил у невольничій ліриці — то немов незвучений момент людини, залишеної наодинці із зоряним всесвітом, людини самотньої, сповненої ностальгії за батьківщиною, за рідними, перегук двох споріднених світів — людського і небесного. У таких монологах-зверненнях Шевченко спрямовує на небесне світило енергію своєї стражденної душі, ототож-

нює небесне і людське в образі астрального тіла, трансформуючи його світло в найвище джерело духовності.

Свій поетичний дебют Шевченко розпочав із космічних вражень. Вступ до «Причинної» відзначає безмежною семантичною і музикальною потужністю Шевченкового слова, його ритмомелодійними варіаціями, які транслюють енергії розбурханих стихій. Космічно-земні процеси у вступі моделюються двома рівнями — макрокосмом, представленим просторовими обширами всесвіту, і мікркосмом, який охоплює милі серцю поета куточки Придніпров'я, його рідні місця. Макрокосм взаємодіє із мікркосмом, як верх із низом, місяць із човном, гори-хвилі з гнучкими вербами тощо. У вирі збуреного космосу виступають всі стихії та першоджерела світу: вода («Дніпр широкий»), повітря («сердитий вітер»), вогонь («блідий місяць») і земля з вербами та ясенем. Могутня симфонія, що злетіла над Придніпров'ям і всією Україною, є гармонійним цілим різної напруженості, злагодженим окрестром, в якому кожен виконує свою неповторну партію: сердитий вітер підіймає Дніпрові хвилі, рух місяця гармоніює з рухом човна, гори-хвилі врівноважуються з гнучкими «додолю» вербами. До всіх цих мелодій долучається скрип космічного дерева-ясеня, якому допомагають півні та сичі. «Пейзажистика Шевченка-поета і Шевченка-художника, — відзначає В. Скуратівський, — є очевидним відгомном людського першопогляду на світ, а не лише суто літературний пейзаж — це саме світогляд, який помічає спочатку першооснови цього світу, а лише вслід за тим зупиняється на божестві і, нарешті, на людині» [4, с. 113]. Дійсно, пейзаж у Шевченка ніколи не має чисто декоративного значення, а охоплює різні світоглядні аспекти. Так, в уривку з тієї ж «Причинної» («Защетава жайворонок...») Шевченко спочатку розповідає про те, що діється у навколишньому світі природи, а потім він помічає людину і вводить в живописний пейзаж фрагменти української історії.

Те саме в «Утоплений»: спочатку у вступних рядках постають загальні картини життя природи, потім в шепоті напівсонного вітру з осокою звучить фонограма природного резонансу подій («Хто се, хто се по сім боці Чеше косу?»). І нарешті називаються об'єкти зацікавлення:

*Ото дочка по сім боці,
По тім боці — мати.* [6, т. 1, с. 166]

В уривку «Встала весна» з «Гайдамаків» у перших рядках лунає тема загального пробудження природи від сну, а потім з'являється конкретна українська весна з рястом, барвінком, жайворонком та соловейком. З космічного пейзажу починається вірш «До Основ'яненка»:

*Б'ють пороги, місяць сходить,
Як і перше сходить...* [6, т. 1, с. 79]

Циклічними ритмами космічного життя резонує послання «І мертвим, і живим...» («І смеркає, і світає...»). У поемі «Сон» (уривок «Летим. Дивлюся, аж світає») ранковий пейзаж починається із космосу, з краю палаючого від сонця неба, потім переміщається до темного гаю та замріяних садів і губиться в циклічних ритмах вічності («І нема тому почину, І краю немає!»).

Шевченкове світовідчуття завжди пульсує в тісній гармонії людського та космічного, в єдиному ритмі двох часових вимірів — сучасності та вічності. Поема «Кавказ» відкривається величним ескізом гірського пейзажу, а за ним — раптовий перехід до розповіді про світову драму Прометея, що почалася «там» ще на зорі людської культури, триває «споковіку» і «що день божий». Інтерпретуючи проблему одвічної несправедливості в світі на прикладі Прометея, Шевченко розвиває історію його страждань в часовій та просторовій перспективі: гірський пейзаж набуває космічних розмірів, а драма титана стає вічно актуальною.

Культом природи, космічного світовідчуття сповнена ідилія «Садок вишневий коло хати». Маленька ідилія складається з декількох картин на тему сільського життя, проте кожен образ Шевченкового твору має кодове значення, що розшифровується у підтексті самого твору або в контексті інших поезій. Місце дії Шевченкового твору — безіменний в безмежному океані всесвіту обжитий людський простір. За ключовими символами Шевченкової поетики відчуваємо в ньому Україну. Час вірша формально теперішній, він — циклічно тривалий час вічності. Картини ідилії в безіменному контексті мають загальнолюдський резонанс. Вони втілюють найвищі цінності людського духу. Так було, є і так буде: будуть гудіти хрущі над вишнями, повертатимуться з поля плугатарі, буде мати, вставатиме зоря і співатиме словейко. Поезія «Садок вишневий коло хати» безсмертна. Шевченко мислить космосом і людством. Кожен читач має свій образ саду, хати, матері, зорі і солов'я. У підтексті вірша «Садок вишневий коло хати» відчувається туга за Україною, за простим способом життя, найближчим і наймилішим людській душі. У підтексті вірша життя за ґратами петербурзького каземату протиставляється життю на лоні природи.

У поемі «Сон», написаній декілька років раніше, Петербург, побудований в одному з найвологіших куточків планети на людських кістках, закиданих валунами та гранітом невських болот, постає як ізольована від космосу система, штучно освітлена, з навислими тяжкими туманами, що виступають із надр міста як протест проти насильства над природою (уривок «У долині, мов у ямі, На багнищі город мріє»).

Тому у підтексті вірша «Садок вишневий коло хати» життя поета-в'язня в столиці імперії, що ви-

никла протиприродно, протиставляється життю в Україні, що сплила травневим вечором в природних ритмах космосу, в найвищих проявах краси земного буття: цвітінні саду, гудінні хрущів, материнській турботі, блиску зорі і співі солов'я. У підтексті вірша село протиставляється місту, природна жіноча постать України в космосі протиставляється кам'яному Петербургові на холодній воді, як воля — неволі, плугатар із плугом — мусянджовому вершникові на коні, як добро — злу. Культ родючості протиставляється культу безплідності, хлібороб — кочівникові.

Космічне світовідчуття Шевченка насичене культом природи, землі і хліборобської ментальності. Тому у Шевченковому світі встановлюється безпосередній зв'язок між різними реаліями цього світу: людиною, твариною, рослиною і навіть космічними об'єктами. У «Причинній» хор нехрещених співає:

*Місяченьку!
Наш голубоньку!
Ходи до нас вечеряти... [6, т. 1, с. 31].*

В обжитому хліборобом просторі людина і природа співіснують паралельно, доповнюючи одне одного. Вони складають універсальну картину одвічного симбіозу як нерозривного цілого, в якому грані між людським і природним стерті.

Поезія «Сонце заходить, гори чорніють» сповнена туги за Україною і одночасно любов'ю до життя природи з вічними космічними законами. Вірш «За сонцем хмаронька пливе» розкриває безпосередні враження поета від сонячних асоціацій над вечірнім Аралом. Косаральські пейзажі вражають філософським поглядом Шевченка-художника на світ природи.

В останньому вірші «Чи не покинуть нам, небого» Шевченко повертається до тих самих космічних витоків, з яких починався його поетичний дебют. Відчуття неминучого кінця поет інтерпретує на тлі вічності, головним хронотопом якої є «широкий», «високий», «веселий», «ясний» та «глибокий» світ. Муза виступає адресаткою і супутницею поета. У ці хвилини через її посередництва Шевченко транслює всі емоційно-чуттєві вібрації своєї душі в поетичних візерунках та семантичних імплікаціях. Хронотоп дороги в супроводі музи виводить їх обох, уже востаннє, на світові обрії, щоб замилуватися ними, а потім далі піднятися до самого верху космічних обширів — до зір:

*Бач, який широкий,
Та високий, та веселий,
Ясний та глибокий...
Походимо ж, моя зоре...
Вийдемо на гору,
Спочинемо, а тим часом
Твої сестри-зорі,
Безвічні, попід небом
Попливуть, засяють. [6, т. 2, с. 327]*

На тлі безмежного світу контрастом до нього звучить сумна мелодія самотнього і короткого людського життя. Зорі символізують вершину космічного буття, духовні потенції світу, а також нев'янучу славу нетлінного вінця поета. З низом асоціюється тлінна субстанція поетового ества, що йде у небуття. Естетична опозиція верх — низ посилена міфологічними образами «каламутної Лети», Флегетону, Стіксу, які трактуються в іронічно-зниженому плані, напівтравестійно як міфологічні відповідники «Дніпра широкого».

І вже не травестійно в останніх рядках вірша «внизу» разом з поетом знову з'являється Дніпро та Україна в символічних відсвітах українського села з могилами-горами серед степів.

Для Шевченка — поета, маляра і мислителя — космос був часткою його людського і мистецького ества, макрокосмом і мікркосмом його художнього всесвіту. Вразливий на прекрасне душі Шевченка космічні стихії були своїми, близькими та рідними. Під час чумакування з батьком на мажі зоряними ночами по українському степу в одинадцятирічному віці, за словами поета, в пору «найніжнішої молодості» його відчуття світу поглибилось, ворухнулись нові, незнані раніше космічні враження, виник той особливий стан, коли «хочеться обняти оком душі цілість світу в часі і проторі», появилася «потреба вживатися в безмір вселенної». «Те, що переживав тоді, коли колеса чумацької мажі тихо скрипіли, — зазначає П. Зайцев, — а місяць своїм тасмничо-сріблястим сяйвом заливав безмежний степ, лягло потім в основу відповідних космічних мотивів у його ранніх поезіях» [1, с. 19]. У космічних мотивах заспіву до «Гайдамаків» виразно бринять струни тих глибоких дитячих вражень. Красу українського степового ландшафту у «Перебенді» він змалював такою, якою бачив і яку відчував своїм художнім та поетичним хистом:

*Кругом його — степ, як море
Широке, синіє;
За могилою могила,
А там — тільки мріє. [6, т. 1, с. 71]*

Проте Шевченкові довелося пізнати й інші степи — киргизький, пустелю Каракуми і непривітний Косарал, куди майже не ступала людська нога. За наказом командира першої бригади двадцять третьої піхотної дивізії Орської фортеці Шевченко був внесений до списку осіб, які мали супроводжувати еспедицію Бутакова до Раїма, а потім і на самому Аралі. Фактично Шевченко став членом еспедиції по вивченню Аральського моря, ілюстратором походу на Косаралі, що тривав понад 2 роки. Для еспедиції Шевченко зробив понад 200 малюнків та ескізів, які стали не тільки художніми творами, а й важливими документами, що всебічно ілюструють виконану відважними вченими пра-

цю величезної наукової вартості. Картини Шевченка були апробовані вченим колективом екіпажу, тому на них треба дивитися «очима геолога, метеоролога, ботаніка і зоолога» [5, с. 203].

Новий для нього світ Шевченко описує у різних деталях побаченого й пережитого, передає його загальну структуру, притаманний йому характер, розлитий у пустельних берегах, у кривавих вітряних присмерках, у пасмах гір, у рослинах і тваринах. «Малюнки рослин і тварин, — зауважує М. Шагінян, — розкриваються у самій їх серійності. За розділами — від малюнка до малюнка — розгортається в них цілий філософський роман про природу Косаралу» [5, с. 203].

Небо у Шевченка ніде не відірване від землі. Воно визначає собою погоду в різний час дня, в різних місцях — над морем, над горами, над степом. Нахилом прапора на фортеці, нахилом кущів очерету або тирси він розповідає про вітер норд-ост, що постійно дме на Косаралі. Різні картини заходу сонця свідчать про піщані бурі, скісні дощі та інші метеорологічні явища.

Разом з Бутаковим, який астрономічним методом визначав географічні широти і довготи, Шевченко вивчає зоряне небо. Він всебічно відтворив різні сфери природного та космічного життя Косаралу. Майже всі назви, які трапляються у звітах еспедиції, відзначені спеціальними малюнками Шевченка. Проте в історії людського подвигу на суворому Аралі прізвище Шевченка довго замовчувалося. Виснажений хворобами, він виконував свої обов'язки члена еспедиції нелегально, без царського дозволу, так і не отримавши його.

Відлунням Аральської еспедиції можна вважати лист до Бр. Залеського 10 лютого 1857 року, в якому Шавченко писав: «Без разумного понимания красоты человек не увидит всемогущего Бога в мелком листочке малейшего растения. Ботанике и зоологии необходим восторг, а иначе ботаника и зоология будет мертвый труп между людьми. А восторг этот приобретает только глубоким пониманием красоты, бесконечности, симметрии и гармонии в природе. О, как бы мне хотелось теперь поговорить с тобой о «Космосе» [6, т. 5, с. 360-361]. Наведений уривок з листа Шевченка цікавий в багатьох відношеннях. Шевченко висловлює думку про доцільність і софійність в гармонійно-прекрасній світобудові. В найменших структурах матеріального буття поет відчуває божественне начало, визнає Бога найвищою духовною субстанцією прекрасного, глибокою сутністю явищ. На думку Шевченка, істинно прекрасне має внутрішній сенс, є джерелом високої духовності. Поетичне відчуття Шевченком навколишнього світу співзвучне з естетизмом Овідія в «Метаморфозах», концепцією прекрасного в «Георгіках» Вергілія та поезіях Го-

рація, з емоційним сприйняттям всесвіту у поемі Лукреція «Про природу речей» і безпосередньо навіяне натурфілософією О. Гумбольдта, викладено ним в природничій енциклопедії «Космос», з першими двома томами якої Шевченко познайомився під час Аральської еспедиції. О. Гумбольдт був ініціатором еспедиції Бутакова. Еспедиція безумовно поглибила знання Шевченка з усіх природничих наук. «Немає жодного сумніву, — зауважує М. Шагінян, — що знання його за Аральську еспедицію безмежно розширилися» [5, с. 182]. Еспедиція розширила і астрономічні знання Шевченка. Поруч з Бутаковим, видатним географом і чудовим знавцем зоряного неба, Шевченко споглядав небесні світила не тільки як поет і художник. Доказом цього є запис в щоденнику від 11 липня 1857 року, зроблений в Новопетровську: «В полночь ветер переменялся, — записав Шевченко. — Отшел к норд-весту. Я полюбовался прозрачными исчезающими облаками и лег спать. Проснулся до восхода солнца. Небо было чисто. Только одна единственная звездочка, как алмаз, горела высоко на востоке. Это должно быть Аврора. Солнце не успело выглянуть из-за горизонта, и она исчезла» [6, т. 5, с. 58-59].

Шевченко не помилився: сучасні вчені-астрономи за допомогою комп'ютерів встановили, що зірка, за якою спостерігав Шевченко вранці 1857 року на новопетровському небі, справді була Венера. Венера притягувала погляд поета все життя: вона сіяла над Україною, Орським, Косаралом, Новопетровським. Він оспівав її в поезіях «Садок вишневий коло хати», «Сонце заходить, гори чорніють», звертався до неї у вступі до «Княжної», у пісні «Ой зійди, зійди ти, зіронько, та й вечірняя» та в інших творах. Венера була для поета джерелом натхнення, мовчазною співбесідницею в його самотності. Вона чи не найчастіше згадувана серед інших небесних світил, серед інших космічних об'єктів, оспіваних Шевченком.

Цитована література:

1. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка. — Нью-Йорк — Париж — Мюнхен, 1955. — 452 с.
2. Кедров К. Звездная книга // Новый мир, 1992. № 3. — С. 233-241.
3. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель. Поздняя классика. — М.: 1973. — 583 с.
4. Скуратівський В. Из спостережень над поетикою Шевченка. // Сучасність, 1994, № 3, березень. — С. 106-116.
5. Шагінян М. Тарас Шевченко. — К.: 1970. — 253 с.
6. Шевченко Т. Твори. В 5 т. — К.; Т. 1, 1978. — 373 с.; Т. 2, 1978. — 365 с.; Т. 5, 1979. — 567 с.

В. Б. МУСІЙ

МІФОЛОГІЧНІ ПЕРСОНАЖІ В «КОБЗАРІ» Т. Г. ШЕВЧЕНКА

З виникненням національної самосвідомості розвивається така риса літератури, як народність. Серед її проявів можна назвати інтерес письменників до національної культури, збирання й популяризацію фольклору, творче засвоєння письменниками образів, створених народною фантазією. Ці процеси знаходять вираження і в діяльності Т. Г. Шевченка, початок творчості якого «припадає на період зародження української фольклористики та етнографії, появи перших збірників народної поезії...» [6, с. 3]. Тут слід назвати перш за все імена М. Максимовича, М. І. Костомарова, М. Церталева. І сам Т. Г. Шевченко під час подорожі по Україні заносив до своїх альбомів фольклорні нотатки. очевидно, гадає Є. П. Кирилюк, це робилося за дорученням Київської археографічної комісії [5, с. 232-233].

Про серйозне ставлення поета до народнопоетичної спадщини свідчить і його твердження, що праця письменника «буде трудом чесним» лише при одній умові: «...прочитайте ви думи, пісні, послухайте, як вони [мужики — В. М.] співають, як вони говорять між собою...» [13, с. 375], — радив він. Саме до такої чесності у відображенні народного середовища прагнув Т. Г. Шевченко, створюючи «Кобзар».

Звернення до народної поезії, перш за все до пісні (саме з неї, на думку М. В. Гоголя, історик може «пізнати справжній побут, стихії характеру, всі найтонші відтінки почуттів, хвилювань, страждань, радощів описуваного народу...» [3, с. 394], допомогло письменнику не лише збагатити систему художніх засобів, але й створити — і це головне — власну концепцію дійсності, передати бачення народу. З роками відбувалась еволюція творчої манери Т. Г. Шевченка. На це, зокрема, звернув увагу В. Є. Шубравський: «Перші балади (особливо «Причинна») містили чимало описовості, відступів від стержневого конфлікту, що уповільнювало розвиток сюжету, надавало йому більше епічності. В наступних баладах що далі, то дія розгорталася стрімкіше, характери вимальовувалися локальніше, думка максимально концентрувалася на провідному конфлікті» [14, с. 14]. Та постійним залишалося творче сприйняття і відтворення мотивів, образів народної культури.

В даній праці нас буде цікавити використання Т. Г. Шевченком фантастичних образів, викликане тим, що поет відтворював народне світосприйняття, яке в його час зберігало міфологічність. Крім того, як твердить Д. Г. Грабович, «у випадку Шевченка маємо міфологічне мислення й міфологічні структури» [4, с. 152], що, на думку дослідника, пов'язано перш за все з «колективною підсвідомістю». «Ясно, — пише Д. Г. Грабович, — що тільки в українській поезії душа Шевченка резонує в лад з «національною душею», тобто з усім діапазоном спільних, не до кінця виявлених знань, почуттів, вражень» [4, с. 150]. Людина та природа уявлялися в синкретичній, неподільній єдності. Звідси — одухотворення явищ природи, віра в перехід людини після смерті в те чи інше явище природи, в можливість впливу на долю, на стан людини з допомогою природних сил. Таким чином, використання міфологічної фантастики допомагало автору повніше передати народне бачення дійсності, її явищ та сутності.

Це проявляється в тих творах, в яких осмислюються найбільш важливі сторони суспільного життя. Роздумуючи над соціальними процесами, поет з боєм бачив руйнування природних зв'язків між людьми, посилення дисгармонійності суспільства. Цілий ряд творів у «Кобзарі» передає трагізм авторського сприйняття відчуження людини в антигуманному світі. Так, в «Упоплений» і «Русалці» відтворюється ворожнеча матері до дочки і загибель дівчини з вини тої, що дала їй життя.

У «Русалці» мати топить дочку, сподіваючись, що та, ставши русалкою, покарає коханого, який зрадив її. До деякої міри цей мотив зближає баладу Т. Г. Шевченка з драмою О. С. Пушкіна «Русалка». Тут відбилася така важлива риса народного уявлення про ці міфічні істоти, як ворожість їх людині. На це, зокрема, звертає увагу С. В. Мишанич, який пише: «потойбічні персонажі ...становлять смертельну загрозу для людини. Якщо людині й вдається вийти зі скрутного становища..., то це оповідачем і слухачами трактується як порушення закономірності...» [9, с. 287].

Слід відзначити, що мотив ворожості людині може бути й відсутнім у зображенні русалки. В «Яниші Королевиці», наприклад, з циклу

О. С. Пушкіна «Пісні західних слов'ян» Єлиця, яка стала водяною царицею, не хоче топити королевича, що покинув її; вона лише з гіркою говорить про безповоротність щастя. У Гоголя в «Майській ночі, або Утоплениці» панночка мстить лише відьмі. Левку ж і Ганні вона допомагає, вручивши записку з наказом голові негайно одружити їх. Привертає увагу близькість повісті Х. Купрієнка «Утоплениця» (1840) до згаданого гоголівського оповідання: панночка-русалка допомагає людям. Так, вона врятовує від рекрутчини нареченого Марусі, передавши своєму батькові-справнику лист і перстень.

У Т. Г. Шевченка мотив ворожості русалки пом'якшено: матері мстять інші русалки, сама ж дочка-русалка не радіє з ними цьому покаранню (але в «Причинній» традиційна ситуація зберігається). Взагалі, в зображенні русалок у поета скоріше відчувається жалість до цих самовбивць.

Відчуження рідних по крові людей набуває соціального звучання в «Царях», «Лілеї», «Княжні», в поемі «Слепая». Друга частина «Царів» — це історія дітей Давида, розповідь про те, як влада розбещує людину, штовхає її до злочину. Справа доходить до інцесту — брат вчиняє наругу над сестрою. Біблійна міфологія використовується і в поемі «Слепая». Твір починається з пісні жebraчки про долю Іосифа, котрий був проданий братами в рабство, та він прощає їм. Так сталося і з героїнею поемі «Слепая». Вона прощає поміщика, який зробив її покриткою, сподіваючись, що він буде піклуватися про дочку Оксану. Це призводить до того, що вона залишається приреченою на самотність; Оксана ж, вбивши батька, який намагався зробити її своєю коханкою, божеволіє й гине.

Мотив інцесту зближує «Княжну», «Лілею», «Відьму» та поему «Слепая» з повістю Гоголя «Страшна помста», де сягає найбільшої концентрованості неприродності конфлікту між батьками і дітьми [11, с. 94]. В обох письменників це знак відчуження, зростання роз'єднаності людей. У Гоголя ще до того ж і осквернення. І, можливо, у зв'язку з цим в «Лілеї», де цей мотив набуває фантастичного розвитку, автор, прагнучи підкреслити, що опоганення не загрожує душі героїні, звертається до символу чистоти і непорочності. Згвалтована батьком-поміщиком, дівчина перетворюється в білу лілею. Саме ця квітка є знаком чистоти і природної краси в християнстві: «І про одяг для чого піклуєтесь? — читаємо в Євангелії від Матфея. — Подивіться на польові лілеї, як вони ростуть: не трудяться, не прядуть, але, кажу вам, що і Соломон у всій славі своїй не одягався так, як усяка з них» [гл. 6, п. 28/28].

На роз'єднаність людей впливають і політичні обставини. Це стосується долі персонажів «За байраком байрак», «Великий льох». Душа козака, втягнутого в братовбивчу війну, не може знайти спокою, мертвець встає з могили... Він згадує, як козаки були запродані гетьманом «у ярмо». Ось тоді і «зарізали брата».

Подібний мотив зустрічається в «Огненному змії» П. Куліша: «...глухий, невиразний стогін жалібно потягнувся на далекі простори й відгукнувся тугим вицанням в іншому місці. Потім — ніби багато-багато голосів прокинулось від цього вицання й неслись з глибини землі вгору змішаною хвилею. (...)...нарешті склалося щось подібне на хор, але таке похоронне, таке жалібне...» [8, с. 123]. У народі ці звуки пояснюють тим, що на цьому місці було вбито багато людей і їх кров плаче в могилі. Проста людина втягується в історичну подію, і невинні, на її погляд, цілком природні вчинки ведуть до відчуження її від нації, прирікаючи на вічні страждання. У «Великому льоху» душа Прісі не знає спокою, бо дівчина, повертаючись від криниці, перейшла з повними відрами дорогу гетьману, який любив її як рідну доньку. Та гетьман з старшиною їхав саме підписувати договір про возз'єднання українського і російського народів, який призвів до знищення в Україні середньовічних вольностей. Душа другої дівчини літає пташкою, бо вона «цареві московському коня напоїла». Сталося ж це після того, «як Батурин славний Москва вночі запалила». Третя ж, ще дитиною, посміхнулася «лютому ворогу України, Голодній вовчиці» Катерині II, повинній в остаточному знищенні Запорізької Січі, цього осередка вільного козацтва, яке боронило незалежність народу. Так, в алегоричній формі, Шевченко передавав своє ставлення до тих процесів, що відбувалися в минулому в Україні і визначили її подальшу нелегку долю. У «містерії» мотив відчуження індивідуальності від нації набуває фантастико-алегоричної форми. Її значення — в показі залежності долі кожної особистості від стану її народу.

Суттєвим аспектом стосунків людини і світу в «Кобзарі» є ідея єдності індивідуальності з природою. Одним з її проявів став мотив метаморфози, в основі якого — синкретична єдність людини і природи. «Судячи по залишках нашої міфології в піснях, — писав М. І. Костомаров, — здається, рідко у якого народу була так оживлена і осимволізована рослинна природа» [7, с. 229]. В «Гамалії», наприклад, козаки, що потрапили в турецьку неволю, звертаються до вітру і моря з проханням принести їх товарищів на байдаках, щоб хоч почути «козацьку славу».

Стосунки людини з природою набувають фантастичного забарвлення в баладі «Ой три шляхи широкої до купи зійшлися», в якій провідним виступає мотив зв'язку між життям людини та дерева: стара мати посадила три ясени в полі, невістка — тополю, сестра — три явори при долині, «А дівчина заручена — Червону калину». Та все посаджене гине, а брати не повертаються: «...три шляхи широкії Терном заростають».

Важливе місце відводить поет зв'язку людини з тваринним світом. Так, в «Подражанні сербському» передано діалог між героїнею, що сподівається бути засватаною, й конем нареченого. Це близько

до ситуації, в якій кінь виявляється чудесним помічником. Взагалі, образ віщого коня в народній поезії зустрічається нерідко. Вук Караджич, наприклад, включає його у свої пісні «Смерть королевича Марка» та «Дівчина і кінь». В першій з них кінь оплакує близьку смерть господаря. Увага акцентується на ясновидінні коня і в вірші «Кінь» з циклу Пушкіна «Пісні західних слов'ян». «Подражаніє сербському» близьке до вірша «Дівчина і кінь». Але у Шевченка більше уваги приділяється опису коня: «Кінь утомлений, копита Розкуті, розбиті, Сіделечко мережене Зопсуте, некрите». Розмова ж героїні і коня призводить не до такого однозначного висновку: дівчину мучить сумнів, чи буде вона засватана, хоча, здається, ясно, що господар коня зупинив свій вибір на ній...

Дослідники нерідко звертали увагу на використання Шевченком українських народних пісень, в яких також зображується перетворення людини після смерті в явище природи. Подібні пісні наводять і М. І. Костомаров у праці «Сімейний побут в творах південноруської народної пісенної творчості». В дослідженні «Слов'янська міфологія» він писав: «Предки наші вірили, що душа покійника і навіть жива людина з тілом може перейти в дерево чи птаху, або яку-небудь іншу істоту» [7, с. 232]. І далі: «Можна собі уявити, яким тісним був зв'язок слов'ян з природою, яким одухотвореним був світ». Дослідник посилається на пісню про дівчину, яка довго чекала нареченого, все виходила на високу могилу та плакала, поки не перетворилась в тополя. Цей культ рослинності, пов'язаний з її одухотворенням, знайшов вияв в обряді «тополя», описаному Т. Комаринцем [6, с. 33].

У Т. Г. Шевченка мотив перетворення дівчини в тополя зустрічається в поезіях «Коло гаю в чистім полі», «Чого ти ходиш на могилу?». В першій з них дві сестри, що погубили козака, перетворились в тополі. Так вони були покарані Богом: у повчання людям «...тїі тополі Над Іваном на могилі... і без вітру гойдаються, І вітер гойдає». У другій — передані народні уявлення про потойбічний світ, про переселення душі померлого в птаху. Дівчина сподівається, що її коханий повернеться з того світу, зів'є собі гніздо на калині, що виростає на могилі, і вони зможуть, як і раніше, «тихо розмовляти». Цій пісні, як і «Тополі», властивий пафос, який здавна живе в народнопоетичних творах. Це — ідея «невмирушості сильного, всеперемагаючого кохання» [14, с. 7].

Мотив продовження життя після смерті в явищі природи є провідним в «Тополі». Балада починається з повідомлення про загибель героїні. Автор посилює мотив приреченості дівчини на самотність. Проте, якби вона й знала, що залишиться одна, все ж кохала б — адже «само серце знає, Кого любить...».

Дослідники звернули увагу на близькість цієї балади Шевченка до балад Бюргера «Ленора», Жуковського «Людмила», Міцкевича «Втеча». І, дійсно, у них є спільні мотиви. Це, звичайно, мотив

страждань дівчини, що залишилась без нареченого. В «Тополі» і «Втечі» йдеться про бажання батьків віддати дочку заміж за нелюбця. У Шевченка цей мотив посилюється соціальною лінією: мати пропонує дочці вийти заміж за багатого старого: «Він багатий, одинокий — будеш панувати». Героїні обох балад не бажають жити без коханого.

А далі — звернення до ворожки. Згідно з християнською релігією, це відступництво від Бога. Саме цей крок і стає головною причиною загибелі героїні «Ленори» та «Людмили». Вони бунтують, викликаючи на суд Творця. Героїня «Тополі» боїться погубити душу. Вона зізнається, що ладна була втопитись, та не змогла: «Жаль душу згубити». Правда, звертаючись до ворожки, дівчина відступає від бога. Недаремно та забороняє їй хреститися: «Та ще, чуш, не хрестися. Бо все піде в воду». В цій баладі, як і в багатьох інших творах («Причинна», «Невольник», «Коло гаю в чистім полі», «Відьма») відтворюється звичай, який виник у давні, доісторичні часи, коли людина намагалася підкорити сили природи при допомозі магії. Прийняття християнства так і не скасувало до кінця це світосприйняття. В епоху ж середньовіччя існувало справжнє «двоєвірство», і це при тому, що церква переслідувала так званих відьм та чаклунів, вважаючи їх «підсобниками сатани» [1, с. 597].

Лише у «Невольнику» ворожіння приносить героїні радість. Ворожка побачила козака, який «Іде, ніби старець... Щоб ляхи або татари часом не спіткали». В «Причинній» і в «Тополі» дівчина, залишившись без коханого, звертається до ворожки і гине. Разом з тим в шевченківських баладах відсутній мотив зустрічі з мертвим нареченим. «У своїх ранніх баладах Шевченко далекий від такої «німецької народності» Жуковського і створює свої балади на основі української народної фантастики і народних уявлень», — писав Р. М. Волков [2, с. 66-67]. Героїня не вмирає, а згідно з народними уявленнями про перехід душі в явище природи, продовжує жити в новому вигляді. Відзначаючи принципovu відмінність «Тополі» від балад з сюжетом про мертвого нареченого, І. Я. Франко пояснює це індивідуальними особливостями її автора: «Здорова, світла і чоловіколюбна натура нашого поета...» [12, с. 78].

В шевченківських баладах існування надприродних істот, звичайно, не береться під сумнів. А ось в поемі «Відьма» героїня виявляється чарівницею лише в свідомості її односельчан. Читач дізнається, що вона простила все панові, який її занапастив, доглядала його, коли той захворів перед смертю, допомагала людям («жила собі святою»)... Та все ж її прозвали відьмою за знахарство.

Подібна ситуація зображена М. Успенським в оповіданні «Чарівниця»: селяни вважали чарівницею жінку лише за те, що вона знала і вміла більше, ніж сусідки, бо змушена була працювати за чоловіка-п'яницю. Коли ж вона померла, то в її могилу вбили кілок.

В цілому ж в «Кобзарі» відтворюється народна точка зору, а тому визнається реальне існування надприродних створінь, в яких втілюється одухотвореність природи. Ситуація, в якій автор створює видимість тотожності власної і народної оцінок, допомагає найбільш повно проникнути в духовний світ героїв, передати особливості сприйняття ними навколишнього життя. При цьому образи, створені народною фантазією, творчо переосмислюються автором й служать втіленню його концепції дійсності.

Це — риса, властива для творів цілого ряду російських та українських письменників, які звертались до зображення народного середовища. Вихідною точкою при цьому для них була така сторона народного світосприйняття, як ототожнення природного і людського життя, сприйняття людини і природи в їх синкретичній єдності. Звідси — і образи людей, що перетворились після смерті в явища рослинного світу, в птахів; звідси — і зображення фантастичних істот та віра в дійовість чар як акту магії. Разом з тим слід підкреслити, що Т. Г. Шевченко, О. С. Пушкін, М. В. Гоголь, інші сучасні їм письменники виступали з своїми творами в ту епоху, коли суперечливість стосунків людини і світу різко загострилися, звідси — нове джерело фантастики: відчуження людини. А поряд з ним зберігають свою силу ряд інших чинників, зокрема — неосяжність життя.

Цитована література:

1. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. — М., 1865-1869. — Т. 3. — 842 с.
2. Волков Р. Шевченко і російська література // Шевченкові. Альманах. — Одеса, 1940. — С. 65-95.
3. Гоголь М. В. Твори: В 3 т. Переклад з рос. — К.: 1952. — Т. 3. — 577 с.
4. Грабович Д. Г. Поет як міфотворець // Всесвіт. — 1988. — № 5. — С. 147-156.
5. Кирилюк Є. Тарас Шевченко. Життя і творчість. — К.: 1964. — 650 с.
6. Комаринець Т. Шевченко і народна творчість. — К., 1963. — 231 с.
7. Костомаров М. І. Славянская мифология // Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. — К., 1994. — С. 201-256.
8. Куліш П. Огненный змій // Огненный змій. Фантастичні твори українських письменників ХІХ сторіччя. — К., 1990. — С. 101-150.
9. Мишанич С. В. Усні народні оповідання: Питання поетики. — К., 1986. — 303 с.
10. Сербские народные песни и сказки из собрания Вука Стефановича Караджича. — М., 1987. — 511 с.
11. Шлюсарь А. А. О сюжетных мотивах в «Повестях Белкина» А. С. Пушкина и «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя // Вопросы русской литературы. Респ. межвед. научн. сб. — Вып. 2. — (40). — Львов, 1982. — С. 93-100.
12. Франко Іван. Твори: В 20 т. — К., 1955. — Т. 17. — 530 с.
13. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: В 10 т. — К., 1951. — Т. 1. — 613 с.
14. Шубравський В. Є. Балади Тараса Шевченка // Українська мова і література в школі. — 1980. — № 3. — С. 3-14.

Проблеми морально-етичні, мабуть, усе більше хвилюватимуть нашу літературу, адже йдеться про здоров'я суспільства, і, залишаючись поборниками гуманістичних ідей, ми могли б брати у спільники сучасній творчості і мудрий епос біблійських часів, і те, що на морально-етичні теми писалось у Лаврі і мислителями Києво-Могилянської академії.

Заповітна мрія мистецтва, як і людини, — це, звичайно, мрія про чистіший, очищений, воістину гармонійний світ. Для того й працює художник, щоб наблизити цю мрію, щоб коли-небудь вона стала весняною реальністю людства.

Олесь Гончар

КОРРАДО КАЛАБРО

ПОЕЗІЯ: ТАК БИ МОВИТИ

Коррадо Калабро — відомий італійський поет і державний діяч. Народився в Реджіо (Калабрія) в 1935 р. Має вищу юридичну освіту. Голова секції Державної Ради Італії.

Протягом 30 років опублікував багато поетичних збірок. Збірка «Послання незнайомця» (1984) перекладена англійською і французькою мовами під назвою «Нитка Аріадни». У 1992 р. в Мілані вийшов том вибраних поезій Коррадо Калабро.

Український читач має змогу познайомитись з творчістю італійського поета в перекладах Станіслава Стриженюка (зб. «Червоний колір Алікуд» вийшла в Одесі в 1995 р. завдяки старанням «Асоціації друзів Італії» при Одеському університеті ім. І. І. Мечникова, президентом якої є ректор університету, академік міжнародної Академії комп'ютерної техніки, доктор фізико-математичних наук, професор В. А. Сминтина).

Пропонуємо нашим читачам статтю Коррадо Калабро — роздуми про поезію в сучасному світі, надіслану на ім'я ректора університету.

1. На початку було слово. Але спершу слово було репрезентативним символом кількісної присутності якихось речей: зерна, врученого офіційному збирачеві, підданих, що мешкали в якійсь провінції. Писемне слово (єдине, яке дійшло до нас), ще дофонетичне та досилабічне, слугувало для перепису населення, для каталогу, для кадастру, для рахунку. Так було в Єгипті фараонів, так було в мінойській Креті (1), так було, меншою мірою, в Біблії (список тварин, зібраних на Ноевому ковчезі), в «Іліаді» (опис щита Ахілла). Так є, ще сьогодні, для дитини, яка починає говорити і читати, або ж для тих, хто розпочинає вивчення якоїсь мови.

Однак вже «Іліада», «Одіссея», Біблія вживають комбінації слів, щоб розповісти і водночас щоб викликати в пам'яті традиції, міфи, людські пригоди, пристрасті, моральні принципи та провідні концепції, позалюдські й надлюдські реальності, зв'язки людини з божеством та фатумом. Це комбінація, в якій уже виявлена (і нерідко неперевершеним чином) образна здатність слова, ще необробленого, цілинного. Слово — це повідомлення факту і разом з тим містерійний виклик понадчуттєвих реальностей, в яких людська історія віднаходить свої таємничі відповідності, свої провіщення, свій значно менш ефемерний надчасовий зміст. Вислів сам по собі набуває таким чином значення факту, але й долає його, повідомляючи про те, що виходить за межі цього факту.

Висловлена в такий спосіб думка ще невиразна, як і кожен спогад, але сильна, тому що вжитий засіб (слово) ще не зазнав зловживань, ще відкочується назад від легковажного побутового вжитку, і роздум ще не знесилений надмірним інтелектуалізмом. Свідоме й досвідоме по черзі допомагають одне одному: перше постачає другому засоби для

вислову, друге дарує першому свою силу впливу, образність, що народжується від відповідності між символом та невисловленою потребою, між символом і глибинним чеканням. Слово має також функцію посередництва, і означення, в хвилини озаріння, стає надозначенням: це і є поезія, це і є мистецтво.

2. Але чи є сьогодні простір для поезії, сенс для її існування? Чого шукає поет, саме зараз, у наш час?

Ми живемо в епоху відеократії, засилля відео. Якщо б ми хотіли дати ім'я суспільству кінця двадцятого століття, ми мали б назвати його «відеократичним суспільством», суспільством масової комунікації.

Сьогодні, набагато більше, ніж у минулому, — скажімо, сорок років тому, — нас бомбардують несуттєві речі, маса інформації, яка відчужує, а в остаточному підсумку й цілковито відриває нас від внутрішнього світу. Завдяки телебаченню ми живемо в культурі глобального села; але це село дегуманізоване, де живуть пенсіонери суспільної заангажованості та глядачі телевізійних серіалів.

Засоби масової інформації, комп'ютери, модерні гравці на сопілці (2), спокушають нас обіцянкою: приходь до нас, ми дамо тобі життя, в якому перед тобою не стоятиме проблема вибору. Те ж саме можна сказати й про народне консультування, яке здійснюється шляхом опитування (так звана демократія в прямому ефірі телематичного суспільства, в якій народ, що виносить присуд, більше не збирається на *агора* (3)), — це ніби форма удару, котра провокує щось на зразок умовного колінного рефлексу.

Хтось, можливо, скаже, що в цій відмові від френетичних ритмів сучасності виявляється підхід, подібний до того, який в епоху Ренесансу приму-

шував мріяти про Аркадію (4). Але це й справді цивілізація — маю на увазі розвинена цивілізація, — в якій панує культ видимості заради видимості, культ одновимірного образу, культ недовговічної імпровізації; це культ, який не залишає нам простору, не залишає часу, не залишає бажання читати, проникаючи в сенс значення, не залишає бажання мислити, бачити світ у його цілісності, згадувати, занурюватись у внутрішнє переживання. Створюється враження, що існування втратило вимір людини і людина загубилася в існуванні. Ми занурені в ріку слів, — і через те слова втратили свою специфічну вагу. Ми живемо у сфері логосу — слова, яке виводить нас у зовнішній вимір, не виводячи на яв нашу внутрішню суть.

З іншого боку, інформатизоване суспільство — суспільство, яке в наступне десятиліття зв'яже телематичним шляхом, в роботі і особливо у сфері забезпечення і використання послуг, громадян різних країн і різних континентів, — призведе до уніфікації мови, яка буде в основному мовою комерційних, банківських, реєстраційних, туристичних операцій; це буде мова, зведена до суто практичної функції, до «репрезентативного символу кількісної присутності якихось речей». Якщо ми подумаємо, як багато якийсь вислів втрачає життєвості й кольору, коли відбувається всього лише перехід від діалекту до літературної мови, легко передбачити експресивне збіднення подібної каталогізуючої, бюрократичної, інтерлінгвістичної комунікації.

3. На тлі цієї панорами три спокуси вплинули негативно на поезію.

Перша спокуса — це кидати слова, мов фішки на гральний стіл, сподіваючися випадково виграти *la manche* (5), заряджаючи ці слова насамперед, з метою євангелічного задоволення всіх, зовнішнім значенням. Але поезія не витримує — без того, щоб не спотворити своєї природи, — зведення себе до ролі провідника послання, що висловлює її зовнішню суть, навіть найшляхетнішу та рятівну; не існує поезії громадянської, наукової, релігійної, соціальної, політичної. Поезія є або її немає, сама по собі!

Друга спокуса — це навантаження поезії посланням, яке відповідає її внутрішній суті, але посланням неперекладним і, отже, некомунікативним. Але щоб уникнути, — і це необхідно, — риторики та умовності, не можна чинити так, як чинять магичні заклінальники, котрі звертаються незрозумілою мовою до тих, хто до них говорить, і до тих, хто їх слухає.

Третя спокуса — це був сильний і заангажований культурний експеримент, або швидше політико-культурний експеримент останніх десятиліть, тому що його здійснила *la gauche* (6), яка зробила з цього знак свого угруповання. Це була спроба розумової вправи, ібернації (7) фантазії, самозадоволеного та некомунікабельного соліпсизму, комп'ютеризованого інтелектуалізму — синонім

модерності, постійного авангарду, — яка характеризувала літературний період, що його Жан Поль Арон (8) визначив як «льодовиковий період культури». Поезія була вивільнена від будь-якої емоційної надмірності, але також і від будь-якого змісту, від будь-якого послання, від будь-якого сенсу: в поезії відкрилася порожнеча, яка перетворила її виключно на знак.

Але оскільки *natura non tolerat vacuum* (9), внутрішній простір поезії, який був позбавлений змісту, — був заповнений — у черговий раз — ідеологією та літературою. Поезію замінила розмова про поезію. «Поезія, мистецтво стали абстрактною теорією мистецтва. Замість мистецької творчості та поетичного *opus* (10) прийшла розмова про творчість і про твір. Тріюнує чисте означення, знак у чистому вигляді, звільнений від будь-якого компроектуючого змісту... все стає теорією». Таким чином, оскільки слову було відмовлено в специфічності *ποίησις*, тобто «робити» поезію, і оскільки воно втонуло в загальній семіотичній функції, творче слово втратило свою образність та карбовану чіткість, і над усім цим, — як підкреслив Арон, — пройшовся фуганок універсального егалітаризму, великої ночі, в якій всі корови чорні. Потім, парадоксальним чином, коли виявило себе справедливе бажання реагувати проти інерційної або штучної умовності мови, це зведення слова до розмови про слово або ж до чистого знаку (чи звуку) позбавило відповідальності тих, хто пробував себе в поезії, оскільки звільнило їх від єдиного завдання поета: звукити прірву між значенням та означенням. А оскільки всі знаки, з яких виїняте послання, стають порожні й позбавлені ваги, вони прожили лише ефемерне життя пожадливої моди, що вичерпала їх бурхливо одне за одним, як це трапляється із газетами, котрі, власне, тривають один день, або з тисячами новин, що неперервно плінуть по екранах наших терміналів.

Це не науковість, це вбогість. Сама наука вже давно намагається звільнитися від механіцизму. Завдяки принципу невизначеності Хайзенберга (11), завдяки стохастичному процесу Бейтсона (12), квантова наука завоювала необмежений простір можливості, — той простір, в якому спостерігається тенденція відмовити мистецькому натхненню, поезії.

Західний інтелектуалізм зробив спробу розп'ясти життя на хресті розумових зусиль. Але життя, у своїй мудрій несвідомості, несе з собою і заново переплавляє в собі інтелектуальні абстракції, і, ніби вулканічна лава, поглинає і сплавляє знаряддя, з допомогою яких хтось намагався прокласти їй нове русло.

Отже, в межах яких кордонів розташовується сьогодні поезія, куди вона йде нині? Сьогодні, як засвідчує Патріс Дюєрваль Анджеліні (13), після вражаючих, ефемерно-парадоксальних сплавів символізму, після провокацій сюрреалізму, іноді геніальних, іноді безсенсовно химерних, після заанга-

жованості та експериментів заполітизованих поетичних рухів, поезія не хоче бути ані інтелектуальним зобов'язанням, ані холодною лабораторією, вона продовжує ненавидіти риторику, соромиться бути розлогим описом на кшталт Елюара чи Пазоліні. Поезія і нині приймає експеримент, але лише за умови, що під цим експериментом розуміється тотальність знання, як наукового, так і мовного чи літературного, доступна поетові, — тотальність, котра є плоттю його поетичного *corpus* (14), кров'ю його чорнила.

4. Але що передає, про що говорить сьогодні поезія?

Живемо в часи слабкої думки, живемо в часи руйнації знання. Сьогодні молоді не мають систематичних знань, а йдуть услід за телевізійним *zapping*'ом (15). Екзистенційний неспокій є інкубатором будь-якої творчої спіралі, але *zapping* не є дітям неспокою душі, він призводить не до чого іншого, як до розтрачування неспокою, він сам є продуктом відчуження, шизофренії, конвульсивної *vis* (16); *zapping* — це ніби рефлекс, нервовий тік, який, здається, не має жодної іншої мети, крім самого себе.

Чи те ж саме стосується сучасної поезії? Як і сьогоднішня молодь, поезія наших днів може говорити натяками, але не здатна побудувати цілісну фразу.

І чи й справді має магічну здатність заклинання поезія, що потребує півгодинного пояснення?

Поет, митець прийняли форму виразу, саму по собі завершену. Не можна нічого додати, не можна нічого відняти від цього знаку. Якщо мені буде дозволено порівняння, це ніби удар у ворота: або є гол, або ж ні. Гравець, який зафутболив м'яч, може розповісти, як розвивалася дія і якою частиною ноги він ударив по м'ячу. Але він не зможе більше знову закинути цей м'яч у сітку, як не зможе більше зупинити гол, незалежно від того, як він критично коментує свої наміри.

І потім, чи можлива поезія без зв'язку із пам'яттю? Не із свідомою пам'яттю, зрозуміло, а з пам'яттю мимовільною, яка, отримавши стимул образу, звуку, запаху, на мить настроюється на довжину хвилі, що магічним чином сплавлює воедино минуле із теперішнім. Одночасна присутність прожитого в теперішньому — це велика таємниця прустіанської пам'яті (17), Фата Моргана мистецької інтуїції.

Усе сказане не має, звичайно, на меті заперечити необхідність розмови про поезію, і, отже, таким чином, і структуралістська розмова має далеко не другорядну «маєвтичну» функцію (18), функцію навчити розуміння поезії. Комунікація, яку поет намагається встановити із своїми евентуальними рецепієнтами, — це завжди спроба, спокуса; спроба ж, яка перебуває за межами прожитого, за межами реальної практики життя, як така до певної міри завжди приречена на неуспіх; крім усього, поетичний вираз ніколи не може бути прямий. Ось

тоді робота критика, внесок структурального та позатекстуального, тобто, сказати б, розумового аналізу, може дати інструменти для глибшого розуміння поезії; хоча при цьому варто пам'ятати, що найрафінованіший аналіз музичного фрагмента ніколи не допоможе слухачеві, позбавленому музичного чуття, оцінити по-справжньому твір, почути його зсередини, відчувати його глибоку відповідність із своїм чеканням. Те, що я вважаю патологічним, — це той факт, що пухлина критики не лише виросла до безмірності, але й углибла в саму внутрішню природу поезії, репрезентуючи себе саму як власне розмову про поезію.

Необхідно, отже, ще раз наполягти із силою на тому, що одна справа — поезія, а інша справа — критика.

Ми не можемо прийняти ситуацію, яка має місце в ці останні десятиліття, при якій насамперед визначається, хто є поети (приналежні до певного кола), а вже потім аналізується, що таке поезія, а саме: продукція вищезгаданих поетів. Це стало нестерпним; і нестерпними стали їхні штучні діаманти, створені в лабораторіях порожнечі, які виявляються потім скалками пляшок, майстерно розбитих, або розлогими вправами, банальними, мов обов'язкові гамми.

5. Якщо правда тебе не п'янить, не говори про неї, — казав Дж. Грін (19).

В нашій професійній практиці ми зобов'язані раціонально добиватися показового та організаційного результату, — так, ніби це й справді було метою нашого дня, наших життєвих періодів. Ми мусимо це робити, щоб жити в мирі з самими собою. І не заборонено мати від цього інтелектуальне, практичне, економічне задоволення.

Але тим часом щось, хтось наближається до нас без попередження, проглядає через наших рідних, через наших друзів, через нас самих: «Я не могла спинитись задля смерті, / відтак вона, з ввічливості, спинилась задля мене», — це рядки Емілі Дікінсон.

Нас несе вперед ескалатор, і ми перебуваємо в полоні ілюзії, що ми піднімаємося по його сходах, а натомість тим часом дні й події пропливають повз нас, і ані ми не можемо спинитися, ані можемо спинити їх.

Ми помічаємо, що якась важлива частина нашого життя провалюється на темній грані глухих інтерференцій, невдоволення, втрат, обмежень, невтілень, нікчемності.

В певному віці, — та навіть і в вісімнадцять років, з тією надчутливістю людини в момент, коли вона стає на поріг діяльного життя і не бачить у ньому сенсу, — в кожному разі в певному віці ми відчуваємо себе полоненими власного скелету, якщо, звичайно, ми не є безнадійно отупілими.

Незважаючи на все і на всіх, незважаючи на нас самих, ми несемо в собі глибоку, екзистенційну потребу співмірити себе з невисловленим, з недосяжним. Це потреба, аналогічна в якомусь розумінні тій, яка штовхнула Райнхольда Месснера (20)

долати одна за одною вершини Гімалаїв, навіть без кисневої маски. І це при тому, що ці вершини, з допомогою великого таланту і великої фортуни, можна подолати, але на них не можна зупинятися. З вершин поезії ми відразу зісковзуємо вниз, у щодення.

Отже, що ж саме штовхає нас на цю відчайдушну вправу Сізіфа, тобто на створення віршів, що саме веде нас за собою, у той час, як наше життя — розтрачене чи реалізоване, як хочете, — поглинає щоденний *pressing* (21) обов'язків, труднощів, перешкод, в яких заплетені наші дні, — що ж саме примушує нас експериментувати той абсолютний і приречений на поразку досвід, яким є поезія?

Приречений на поразку тому, що, як я вже казав, прірва між значенням та означенням лишається завжди якоюсь мірою неподоланна, навіть у найбільш вдалих творах, навіть для найбільших авторів. І один той факт, що ми користуємося словом, — засобом, найбільш ужитим, найбільш зловжитим, найбільш зношеним, — робить наше зусилля особливо непосильним. Казав Макс Жакоб (22), що кожен із нас має в голові великий текст, крім того моменту, в який вирішує його написати.

Так, якщо життя є таке, як є, і якщо ця імпреза, це парі завжди, принаймні частково, програшні, що ж тоді шукає поет? Зазначав Райнер Марія Рільке у своїх «Листах до молодій пані»: як можна жити, якщо ми зовсім не можемо пізнати елементів цього життя? Мені не вдалося висловити весь мій подив перед тим фактом, що люди тисячоліттями звикли до любові, до життя, до смерті, але й до сьогодні такі беззахисні перед лицем цих основних, унікальних випробувань.

Так ось, поет носить у собі цей подив.

Свідомо чи ні, ми відчуваємо необхідність встановити контакт із чимось, що знаходиться за межами речей повторюваних та умовних, в глибині душі відчуваємо, що плин щодення притуплює знання справжньої реальності речей, — тої реальності, яка приречена залишитися невиявленою, але яка в певні моменти, за певних умов подає нам потаємні знаки своєї присутності. Писав Густав Малер (23) влітку 1896 року: «Мета, якій я присвячую всі до останнього засоби, що маю до своєї диспозиції, — це дати змогу почути те, що звучить для мого внутрішнього слуху».

Це означає визнати, що в людині присутне ще одне чуття, окрім традиційних п'яти. Це те чуття, яке дає їй змогу інтуїтивно відчути, що інша правда, менш банальна, існує за межами речей, які пропливають навколо, залишаючися нам чужими, за межами речей, які плінуть по екранах і які лишаються для нас ще ірреальнішими та чужішими, площинними, і чия вартість лише зовнішня, що є результатом відібраного в нас справжнього існування. У символі, в поетичному рядку, в музичній фразі можна відчути послання цієї глибшої реальності.

Поезія — це естетична хірургія щодення, це хірургічна операція, яка відкриває нам очі. Іноді — в якийсь щасливий момент, в якому є щось магічне, — образ, відчуття, інтуїція відривають нас від захоплюючого фільму щодення і проникають у глибину, викликають до себе увагу своєю невизначеною притягальністю, конденсуючи в собі значення, котре завойовує нас як осяяння настільки, що стає «наперед визначеним» образом, відчуттям, інтуїцією.

Поезія — це лінза недозримого, «ультрареальності». Це як таємниця перетворення любові, на яку ми дивимось очима щодення, не бачачи її: потрібен трансформатор, щоб спроекувати її на екран.

6. Це був би помилковий та дезорієнтуючий підхід — зробити висновок, що поезія становить собою щось на зразок містичного досвіду. Слід вивести розмову за межі емоційної чуттєвості. І справді, де є та остання межа, на якій можна засвідчити сьогодні науковий експеримент? Нині навіть наукова правда виявляється певною мірою лише шляхом інтелектуальних метафор, хоча б і з допомогою автоматичних технологій.

Я поясню свою думку прикладом. Ми не можемо сприйняти прямим чином підатомні частки. Засіб, яким користується сучасна наука, щоб виявити знак їхньої присутності, такий: в сильно магнетизованому електронному полі вчений примушує стикатися між собою, мов більярдні кулі, частинки, які розвивають величезну швидкість в протилежному напрямку. Частинки лишаються невидимі як до, так і після зіткнення, але у спеціальних детекторах окремі смуги світла, їхня форма та траєкторія, дають змогу виявити миттєве існування підатомних та під'ядерних сил. Однак, навіть якщо б експеримент і вдався, цей експеримент виявив лише непряму зовнішню проекцію — сказати б, метафоричну проекцію, — реальності, яку вчений відчув інтуїтивно. На детекторі не було видно підатомних частинок, і ані їхніх хвиль, а всього лише непрямі знаки їхньої присутності. Більш того, адже часто не можна побачити навіть слідів частинок, реально існуючих у природі, яких вчені шукають, а лише сліди *інших* частинок, штучно створених високою енергією прискорювачів, що виявляють тільки мутацію реальних частинок, ефемерний рух переходу, щось зовсім ненабагато більше, як *бажане* послання, яке вичерпується в межах себе самого. Тобто вичерпується у засвідченні події, яка відбулась і завершилась протягом однієї миті, без будь-якої подальшої функції. І при цьому це останній горизонт сьогоднішньої наукової реальності.

Але це часом не повернення до міфу печери Платона? Ви пам'ятаєте міф печери? Людині не дано, казав Платон, пізнати прямо суть реальності. — вона може побачити лише її проекцію, відображений образ сутностей, що протікають за межами печери, проєктуючи на її стіни лише свої тіні.

Хіба це не є прозріння науки, яка виявляє через метафори глибоку близькість до мистецтва?

Чи мусимо ми думати, що поезія сьогодні наближається до науки, як в Лукреція? Я би сказав, що це швидше наука наближається до поезії, до мистецтва, і має тенденцію також, певною мірою, зайняти місце філософії, теології: космогонія нині є основоположною частиною астрофізики, а не філософії.

Але є, однак, один аспект, в якому поетичний досвід не може бути наближений до досвіду науки: це невідтворюваність події. Версифікація, як і наукові експерименти, може бути повторювана. Але поезія — ні. Жодне поетичне слово не може бути сказане двічі. Катод, через який проходить перервний електричний струм поезії, — найтонший, невідчутний, він не терпить жодних маніпуляцій, і його не можна зв'язати наново. Це нить, антена, яка слугує *trait d'union* (24) між недозримим та словом, що його викликає, лише в невлімовим і неповторні моменти «відсторонення». Рухається повільно, крок за кроком, поет, якого веде та нить, у непевній рівновазі канатоходця на тій ниті; але якщо він прокинеться, він помітить, що тої ниті немає, що вона його не підтримує. І все ж завдяки тій єдиній миті сполучення щось назавжди увійшло в нашу невисловлену уяву, у відчуте раніше на рівні інтуїції, що стало нарешті виразним відчуттям.

Але — і саме це і є спільний для мистецтва й науки аспект, який я хотів тут підкреслити, — в мистецтві, в пошуку поетичної правди, як і на останній межі науки, немає, як я вже зазначав, жодної можливості прямої репрезентації. В поезії певна комбінація експресивних знаків, фонетичних звуків виконує функцію потоку частинок, магнетично пілотованих на прискорювачі. Коли — завдяки медіумному зв'язку — починається реакція, від темного напруження, яке є в основі «нашого» стислому часу, вивільняється іскра, котра, немов сірник Превера (25), здається, дозволяє на мить ледь прозріти глибший сенс, не бажаючи виявляти нам таємну суть речей. Ту суть, яка приречена лишатися для нас непізнаною, але котра в певні хвилини, в певних умовах посиляє сигнали своєї присутності, осліплюючи чуття й свідомість, як осяяння Савла по дорозі на Дамаск (26). Ні, це не є (чи не стільки є) містичний досвід. Справа просто в тім, що медіумна здатність поетичного слова полягає не в тому, що воно каже, а в тому, що воно викликає, пробуджує.

7. Поезія не створюється лише імпульсом «его», не створюється без впливу елегантності форми, без експресивної сугестії. Поезія не створюється тими божевільними, які сміялись, чуючи номер: кожному номеру відповідав анекдот, і по мірі гри це збіговисько заощаджувало комусь труд розповідати анекдот.

Поезія також не створюється розмовою в теоретичних, інтелектуальних, замінуєчких, перифразичних термінах, без експресивної неминучості, яку

поезія — найбільш вражаючий знак, удар різцем, мазок світла, — повинна знайти в самій собі, як своєю єдиною метою, правило, міру. І не можна також плутати роботу в лабораторії, підготовчу роботу в поезії, з поетичною продукцією, котра може народитися лише від поцілунку краси в момент повноти експресивного щастя.

Трапляється, що спеціальні сплави металів отримуються лише в умовах невагомості, відсутності повітря. Поетичний рядок — це новий сплав із здатністю надпровідності. Це мов ядерний сплав в умовах низької температури: результат великий, незбагненний, проблематичний, досягнений — можливо, *una tantum* (27), — мінімальними засобами. Поет народжується і вмирає щоразу із власним твором, і щоразу робить це з невинністю нового народження. Може статися, що ця подія — в різній формі, — повторюється або, краще сказати, знову виявляється, але ніхто з поетів, навіть найбільший, не може пророчо передбачити, чи йому напишеться і коли йому напишеться рядок, що вирине з іншого регістру буття, стаючи фразою, що будить пам'ять, поезією.

Це правда, що поезія приречена вічно програвати в тому, що вона висловлює, повідомляє порівняно з тим, що митець прозрів у момент свого містерійного озаріння, свого досвіду як медіума. Але не варто ховатися за надмірним езотеризмом. Розмова про герметизм, у недостатньо точних термінах, в яких він часто буває інтерпретований, поставлена, по суті, погано. Поезія сама по собі завжди герметична, езотерична. Але так чи інакше поет повинен встановити хоча б якийсь рівень комунікації, щоб увійти в контакт із іншими, «перекладаючи» для них партитуру нот, які він почув своїм внутрішнім слухом. Щоб це зробити, щоб не скам'янути в мовчанні своєї невисловлюваної візії, поет повинен прийти до компромісу, оскільки він має вживати слово, тобто, за умовою, означувальний засіб. Однак на цьому регістрі ми ще знаходимо не поета, а перекладача, який намагається лише втягти в розмову, заінтригувати, спокусити читача, щоб повести його за собою, — як соннамбулу, якому оманлива богиня вклала в руку нить Аріадни, що має один тільки один кінець, — у лабіринті без виходу, в якому таїна поезії постійно віддаляється, відступає. Відступає все далі в глибину, в міру того, як заглиблюється в лабіринт. Якщо фабула вдається, перекладач досягає успіху. Але таємний поет не може не залишитися внутрішньо розчарований. Йому не вдалося висловити того, що він побачив внутрішнім зором, а вдалося лише штучно викликати деформовану луно чогось, яка є не словом-осіянням, а лише недостовірним перекладом, *керовавшим* створенням цього слова, його в цілому умовним символом. Це як причастя порівняно з евхаристією: в ньому таємна суть «Слова» присутня лише «під виглядом» хліба й вина (тобто продуктів харчування, звичних, як і слова...).

8. Хлопчиком, літо за літом, я плавав уздовж

берегів Ріаче, жодною мірою не підозрюючи, що на глибині кількох метрів води, — тої води, яку я підгортав під себе за кожним змахом рук, — була інша присутність, що спочивала на піщаному ліжку (28).

Проколихавши їх тисячоліттями у своєму пливучому забутті, море їх запропонувало нам — саме нам запропонувало їх море, — бронзових воїнів, які зіп'ялися на ноги в наші дні, так, ніби лише зараз, лише для нас вони набули форми в підсвідомості митця.

Чиї вони, бронзові воїни з Ріаче, хто їхній автор? Фідій, Лізіп чи невідомий скульптор?

Мистецтво, поезія не належать ні нам, ні комусь іншому. Якщо поезія нам подобається, вона так само належить нам, як і тому, хто її написав. Так, поезія, мистецтво виривають нас із законів власності і навіть із кровних зв'язків батьківства. Поезія, музична композиція, статуя, картина належать так само автору, як і слухачеві, глядачеві, які, входячи з ними в синтонію (в *συμφωνεία*, як казали греки), примушують їх ожити в самому собі.

Якщо б ми й справді переживали в собі це, в літературному світі поменшало б знятості, воєн між різними таборами, і всі ми були б більше готові розкрити очі, побачити те, на що ми дивимось «очима щодення», не бачачи його.

Це правда, що мистецтво, поезія не поспішають. Досконалі тіла, тіла тих воїнів, у яких вібрує життя, — це тіла сучасників, в чиїх очах більше немає поспіху.

Вони наші? Вони були б наші, якби ми менше поспішали, вони наші на той відтинок часу, в який ми настроюємось на їхню довжину хвилі, в який ми заглиблюємось в лабіринт, де краса відступає дедалі більше, тримаючи в руках все ту ж саму тоненьку нить неповторного сну. Того сну, який має свій розвиток, сну, який завершився і який не розв'язав жодної проблеми, сну, який лишає нас невдоволеними, стривоженими, тому що ми відчуваємо: в той час, як цей сон примушує нас переживати одне, він вказує нам на щось інше. Це сон, який розвіюється, щойно він виявив нам свій таємний сенс (дивно, що воїни з Ріаче, щойно підняті з води, не розчинились у амніотичній рідині, в яку були занурені з відкритими очима...).

Щоб сприйняти поезію, мистецтво, необхідно, щоб вони викликали почуття близькості, тобто радість поділити з автором його послання, так, ніби воно було нашим.

Коли це відбувається, коли, завдяки непоясненому дару, експеримент якоюсь мірою втілюється, коли поетові, митцеві вдається включити другий реєстр комунікації, — реєстр, який передають алюзії, відчуття «змовництва», взаємообміну, котрий встановлюється із читачем, — коли йому вдається викликати в рецепієнті поезії *συμφωνεία*, тобто спільне почуття, — ось тоді відбувається маленьке чудо: поет і читач, музикант і слухач, художник і глядач стають одним цілим на той відтинок часу, в який переживають одне й те саме почуття.

Контакт відбувся, внутрішній екран освітився; відправник та адресат, незнайомі між собою, нині знаходяться разом, співіснують, — можливо, на відстані століть, — у взаємодії, яка виводить на зовнішній план одного і на внутрішній — іншого: Фідій, який тисячоліття тому різьбив своїх воїнів з Ріаче, і ми, які, завдяки дару моря, можемо ковзнути по них очима чи провести руками, — ми сучасники. Бетховен, який сто сімдесят років тому написав останню ноту на своїй партитурі, і ми, пронизані сьогодні його музикою, — ми сучасники.

Отже мистецтво реалізує, — коли реалізує, — це чудо: виривається (і в якомусь сенсі вириває нас) із жорстокої неминучості законів простору-часу.

Ось і все тут. І це є саме те, оця ось «дрібничка», що «робить» поезію.

*«Nuova Antologia», n.2194, Aprile-Giugno 1995,
Le Monnier, Firenze, pp.348-358.*

Примітки

1. Мінойська Крета — доелліністичний період Крети. Історичний період дістав назву від міфічного царя Крети Міноса.

2. Мається на увазі персонаж відомої німецької казки, який грою на сопілці вивів із міста мишей, і, розсердившись на мера, який не заплатив йому за це обіцяних грошей, привабив своєю грою на сопілці всіх дітей, які пішли за ним, покинувши місто.

3. Агора, площа в давньогрецьких містах, де збиралися громадяни, щоб обговорити актуальні проблеми, звернутися з пропозиціями чи вимогами до влад, — щось на зразок віче в містах Київської Русі.

4. Аркадія — історична зона Пелопонесу (Греція), котра стала символом земного раю, де жили божества і німфи, уособленням прекрасної землі, яку оспівали буколічні поети. Так називалась також Римська академія, заснована у 1690 році, що проголосила оновлення поезії під знаком неокласицизму, продукуючи умовний поетичний стиль, поетичний канон, для якого стало типовим ідилічне споглядання природи.

5. Партія в грі (франц.).

6. Ліві сили (франц.).

7. В біології: зимовий сон, близький до летаргії. В медицині (особливо в кардіохірургії): замороження органу для затримки фізіологічних процесів, зокрема під час операцій. Наукова фантастика: заморожування живих організмів, клітин тощо на тривалий час, після чого відбувається процес пробудження, «оживлення» організму, який не зазнав біологічних трансформацій.

8. Жан Поль Арон — відомий сучасний французький соціолог.

9. Природа не терпить порожнечі (латин.).

10. Твір (латин.).

11. Вернер Карл Хайзенберг (1901-1976), німецький фізик, лауреат Нобелівської премії (1932). Засновник теорії квантової механіки. Сформу-

льований ним знаменитий «Принцип Недетермінації» зробив великий вплив на розвиток ядерної фізики. Теорія Хайзенберга репрезентує радикальний поворот в сучасному науковому мисленні порівняно з Ньютонівським баченням «об'єктивності» науки.

12. Стохастичний: можливий, випадковий (від грецького *στοχαστικός*: гіпотетичний). «Стохастичний процес» (або «стохастичний ланцюг») — це концепція, що належить до статистичного аналізу, з особливим ухилом в теорію інформації. Американський психолог Дж. Бейтсон переніс цю концепцію із теорії інформації в дослідження сфери міжперсональної взаємодії, в «екологію розуму».

13. «Bulletin du Centre de Romanistique», n.7, p.247, Faculté de Lettres de l'Université de Nice, 1994.

14. Тіло (латин.).

15. *Zapping* (англ.) — зміна телевізійних каналів шляхом натискання кнопок на автоматичному командувачі телевізора. Див. V. Andreoli, *Giovani*, Rizzoli 1994.

16. Сила (латин.).

17. Мається на увазі концепція часу в романі великого французького письменника Марселя Пруста (1871-1922) «В пошуках втраченого часу».

18. Філософський термін «маєвтичний» походить від грецького *μαεβυτικη(τεχνη)*: «мистецтво акушерства». У сократівсько-платонівській філософії означає критерій пошуку правди, який полягає в стимуляції думаючого суб'єкта, що має віднайти правду в самому собі, вивести її з власної душі; в широкому сенсі розуміється як педагогіч-

ний принцип, що базується на самостійній активній участі суб'єкта в процесі пізнання.

19. Джон Річард Грін (1837-1883), англійський історик, автор знаменитої «Короткої історії» Великобританії, яка займає важливе місце в англійській історіографії.

20. Райнхольд Месснер, відомий сучасний італійський альпініст німецького походження.

21. Тиск (англ.).

22. Макс Жакоб (1876-1944), французький поет-модерніст, загиблий від рук нацистів.

23. Густав Малер (1860-1911), австрійський композитор і диригент, автор хорових композицій та симфонічних творів.

24. Тут: сполучення (франц.); буквально: дефіс.

25. Жак Превер (н.1900), французький поет.

26. «Дорога на Дамаск», емблематичний вислів у західноєвропейській літературі, який означає озаріння, що радикально трансформує попередні ідеї. Походить від видіння святого Павла (єврейське ім'я Савл), який спершу переслідував християн, але по дорозі на Дамаск пережив озаріння, прийняв християнство і євангелізував місто.

27. Один-єдиний раз (латин.).

28. Ріаче, невелика ріка на півдні Італії, звідки кілька років тому були підняті з дна дві бронзові постаті грецьких воїнів двохтисячолітньої давності. Автор скульптур не встановлений. Скульптури перебувають в експозиції Національного музею в Реджо Калабрія (див. О.Пахльовська. Етна і етнос (з антологією сіцилійських поетів). В: «Всесвіт», 1987, № 6, сс.39-44, 134-137, 8-28).

Переклад з італійської та примітки
Оксани Пахльовської.

Не потурати примітивним смакам, не догоджати тим застольним балакунам, критикам, для яких багато що здається традиційним. Ясномовність. Про це болить.

Каюсь: за цілі кілометри модерних, штучно затемнених версифікацій для мене дорожчим є ясномовний Шевченків рядок чи поетична Малишкова клятва, колись почута на фронті:

Україно моя! Мені в світі нічого не треба...

Тільки б голос твій чути і ніжність твою берегти...

Література – це гра? Як для кого... Колись вона, можливо, була й справді снобістською, легковажною грою, а інші платили за цю гру Соловками, Колимою і самим життям.

Олесь Гончар

П. Ю. ДАНИЛКО

ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО В УКРАЇНСЬКОМУ СОНЕТИ¹

Не іграшка пуста
Та форма, що віки розкрили їй обійми!
М. Рильський

Сонет в українській поезії зайняв досить почесне місце. Хоч відомий він був ще Мелетію Смотрицькому, який переклав «латинською і польською мовами один з найгостріших сонетів Петрарки» [5, с. 4], але міцно став на ноги і ступив на широкий шлях української поезії завдяки творчості Франка та його сучасників. «Своєю творчістю Франко започаткував нові сонетарські традиції, що стали предметом пильного вивчення і розвитку його талановитими сучасниками і учнями» [5, с. 7].

Творча спадщина Каменяря нараховує 101 сонет (в тім числі 1 польською мовою). З них 93 написані п'ятистопним ямбом і 8 — шестистопним. У римуванні Франко випробував найрізноманітніші комбінації, нерідко відступаючи від канонічних зразків. Проте його сонети, «не завжди строги в римуванні, відзначаються... суто сонетним розвитком теми» [8, с. 462]. Та головною заслугою Франка було новаторське розширення рамок сонета, він «зробив його знаряддям своєї боротьби проти гнобителів народу» [15, с. 6].

Поряд з Франком і значною мірою під його впливом сонети писали його сучасники Леся Українка, В. Самійленко, У. Кравченко, Б. Грінченко, М. Чернявський та ін.

Першорядне значення в поширенні і дальшому розвитку сонета, у виробленні його високих зразків у 20-30-і роки мала творчість поетів групи т. зв. «неокласиків», особливо М. Зерова і М. Рильського. Оригінальний доробок М. Зерова включає 86 сонетів і 14 сонетоїдів. [7, т. 1, с. 22-77]. Усі його сонети строго витримані в канонічній формі: катрени усіх 86 сонетів написані на 2 рими з кільцевим римуванням, терцети — на 3 рими з дотриманням альтернансу: якщо два вірші, які стоять поруч, не римуються між собою, вони мусять мати різні закінчення, якщо ж у них закінчення однакові — жіночі чи чоловічі, — вони мусять римуватися [див. 10, с. 38]. Розмір у 76 сонетах — п'ятистопний ямб і в 10 сонетах — шестостопний. Усі сонети складають 17

строфічних моделей², з яких найпоширенішими є: AbbA AbbA ccD eDe (33 сонети) і aBbA aBbA CCd EdE (28 сонетів), 11 сонетів за комбінацією рим та їх розташуванням в катренах і терцетах не мають повторень. Враховуючи весифікаційну вправність, стилістичну витриманість і вишуканість, Д. Павличко охарактеризував сонет М. Зерова як «найдосконаліший в українській поезії» [13, т. 1, с. 20].

Ще більше для розвитку сонета зробив М. Рильський, який не тільки любовно культивував цю форму у власній творчості, але й послідовно стоїчно відбивав нападки критиків і доводив право поета писати у випробуваних віками формах. Так, наприклад, у відкритому листі до редакції газети «Більшовик» від 25 вересня 1923 р., відповідаючи на докори критиків і звинувачення його в поміщицькій, феодальній ідеології, яку вони вбачали зокрема у зверненні поета до образів світової класики, М. Рильський писав: «...і Навзікая, і Афродіта, і Фауст, і строга сонетна форма — все це... завоювання людини, котрими поезія в своєму розвитку так же може користуватись, як користуються робітники СРСР фабриками, домами, театрами і т. п., збудованими для капіталістів».

Правомірність сонетів у сучасній поезії, їх повну придатність виражати новий зміст обстоював М. Рильський і на III Пленумі правління спілки письменників СРСР, що відбувся в лютому 1936 р. в Мінську. Власною поетичною творчістю М. Рильський доводив правильність теоретичних міркувань.

²Поняття строфічної моделі, яким ми будемо послуговуватись і далі, ввів у віршознавство К. Д. Вишневський. Моделлю строфи вчений вважає кожен конкретний комбінацію певної кількості рядків, метру (або стопності) і порядку чергування рим і клаузул. Записується модель строфи формулою, наприклад: AbbA AbbA cDc Dee Я S. Це означає, що вірш складатиметься з двох катренів на дві рими з кільцевим римуванням і двох терцетів на три рими. Розмір ямб п'ятистопний. Чоловічі рими позначаються малими літерами, жіночі — великими, дактилічні — великими з підкресленням, гіпердактилічні — великими з подвійним підкресленням. Така система запису не займає багато місця і дозволяє досить точно охарактеризувати ритміко-мелодійну систему вірша [2, с. 213].

¹ Заново відредагований текст доповіді, прочитаної 20 січня 1989 р. на Другому всесоюзному симпозиумі з проблем теорії та історії сонета (м. Тбілісі).

З-під його пера з'являлись нові сонети, цикли сонетів. У кращих з них пульсувала глибока думка, втілена у красиву і строгу форму, яка у Рильського не втрачала своїх старих, випробуваних віками рис і набувала разом з тим багатьох ознак нового.

Найкращим розміром для сонета в українській, як і в російській поезії, вважається п'ятистопний ямб. Саме цей розмір значно переважає в сонетах М. Рильського. Твердження Д. Павличка про те, ніби Рильський «частіше вживає шестистопний строго процезурований ямб» [16, с. 72], помилкове. Цю ж помилку повторив критик В. Дяченко [6, с. 107], очевидно, повіривши авторитету Д. Павличка. Якраз навпаки: за нашими підрахунками у Рильського із 138 сонетів 97 написані п'ятистопним ямбом, 38 — шестистопним, по одному сонету — змішаним п'яти- і шестистопним ямбом, п'яти- і шестистопним хоресом і чотиристопним ямбом. Останні, згідно з термінологією теоретика віршування І. Качуровського, точніше слід би називати *сонетино* [10, с. 130].

Всі сонети М. Рильського структурно витримані в класичній канонічній формі: вони складаються з двох катренів і двох терцетів з дотриманням альтернансу. Аналіз розмаїтості строфічних моделей розкриває широту можливостей уникнути ритміко-мелодійної монотонності поезій, написаних одним і тим же розміром з подібним на перший погляд строфічним рисунком. Насправді ж у сонетах Рильського зустрічається 48 строфічних моделей, причому 23 з них ні разу не повторюються, а 19 використані від 2 до 20 раз.

Досить широким є жанровий, ідейно-тематичний діапазон сонетів Рильського: тут і сонети-ліричні портрети видатних діячів культури («Франко», «Володимир Короленко», «Микола Лисенко», «Якуб Колас»), і сонети-послання («Михайлові Стельмаху», «Левкові Ревуцькому»), і сонети про мистецтво, про дружбу народів і дружбу культур, сонети про сонет і т. п.

У Рильського є два сонети про сонет. У робочому зошиті поета під рубрикою «Вірші про поетичну майстерність» у травні 1951 р. записано «Сонет» з уточненням в дужках «В порядку дискусії». Епіграфом до вірша Рильський взяв рядок з Пушкіна «Суровый Дант не презирал сонета...» У катренах поет заперечив думку про те, що сонет нібито віджив, нагадав, що Франко «темниці ними потрясав», а в терцетах сформулював вимоги до сучасних поетів, щоб вони впертою працею над словом досягали втілення в сонетній формі глибоких дум і почуттів, які не залишили б читача байдужим:

*В чотирнадцять рядків укласти вмії
І труд, і думку, і натхнення, й бій,
І заклики до братства благородні —*

*І знай, що твій високий сміх і плач
Сучасний прийме радісно читач,
Що вчора ти обернеш у сьогодні!*

[17, с. 293].

Ще категоричніше виступив Рильський на захист сонета в полеміці з А. Малишком, який в одно-

му з віршів 1955 р., мабуть необдуманно, написав, що «сонети куці — ні к чому». Рильський, по-дружньому звернувшись до А. Малишка, переконливо довів помилковість його судження про сонет. Уже епіграфами з Пушкіна «Суровый Дант не презирал сонета...» і Франка «Живі, грізні, огромні сонети...» Рильський спростував Малишкове «...Сонети куці — ні к чому», винесене як антитеза до думок геніїв світової культури також епіграфом. Але значно переконливішим доказом був зміст сонета. Дорікаючи Малишкові за недооцінку спадщини Петrarки, Пушкіна, Міцкевича та інших видатних сонетистів, Рильський наголошував на таких якостях сонета, як сувора простота, стислість, струнка гармонія думки і форми — все це —

*Не псевдокласика, а класика, — і їй ми
Повинні вдячні бути. Не іграшка пуста
Та форма, що віки розкрили їй обійми!*

[17, с. 148].

Полеміка мала позитивний результат: А. Малишко не тільки визнав, що він помилявся, а й сам серед інших поетичних форм почав культивувати сонет. Пригадується такий епізод. У травні 1965 р. А. Малишко брав участь в урочистому виїзному засіданні наукової конференції, присвяченої 70-річчю від дня народження М. Рильського. Засідання відбувалось в с. Романівці, на батьківщині поета. В перерві між виступами в колі учасників конференції на моє запитання, чи пише він сонети, А. Малишко відповів, що для нової збірки написав декілька десятків сонетів, а на репліку Бориса Тена (Миколи Васильовича Хомичевського) — «Значить переконав Вас Миксим Тадейович, що сонети слід писати?», поет, посміхаючись, сказав: «Так, переконав. Ось і в цій книзі, яку я здав до друку, є щось біля семи десятків сонетів». І дійсно, коли з'явилась збірка А. Малишка «Рута» (К., 1966), в ній виявилось 56 сонетів, з них 54 написані п'ятистопним ямбом, два — шестистопним.

Щодо архітектоники, то в Малишка зустрічаються сонети чотирьох типів: 27 сонетів побудовані за класичним зразком — два катрени і два терцети, 19 сонетів складаються з двох катренів і секстета (4 + 4 + 6), 7 — з двох катренів, двовірша і катрена (4 + 4 + 2 + 4) і 2 з трьох катренів і двовірша (4 + 4 + 4 + 2). Всі сонети Малишка характеризуються великою розмаїтістю строфічних моделей — в 56 сонетах їх нараховується аж 35. Сонети в збірці «Рута» об'єднані в три цикли: «Сонети обухівської дороги», «Сонети вечорів», «Сонети синього квітня». За змістом вони переважно відтворюють побутові картини вечірніх зустрічей і задушевних бесід про буденні справи, про минуле і сучасне села, про перспективи розвитку села і міста, містять філософські роздуми про мир на планеті, епізоди з історичних битв народу часів гайдямаччини і т. п. Для сонетів Малишка характерні афористичність, багатство мови, чіткість і глибина думок. І ще характерна особливість сонетів Малишка в тім, що позначені вони якоюсь елегантністю, спокійним розгортанням думок і почуттів, у них ледь помітна та особливість змісту, яку

Й. Бехер виділив як драматичну форму протікання конфлікту, а Д. Павличко вдало назвав драматургією сонета.

З поетів старшого покоління не раз звертався до сонетів С. Крижанівський. У його доробку біля 40 сонетів. Написані вони в 40-60 роках і пізніше. Більшість сонетів Крижанівського відповідають канонічним зразкам, тобто написані п'ятистопним ямбом, складаються з двох катренів на дві рими і двох терцетів на три рими, причім римування у найрізноманітніших комбінаціях. С. Крижанівському належить також експериментальний чи, сказати б, «навчальний» «Сонетарій», до якого поет включив різні сонетні дивогляди — відступи від канонічної форми: сонет кульгавий, перевернутий, безголовий, половинний, кострубатий, сонет на дві рими, сонет-акростих з кодою, сонет-діалог та ін.

Уже в зрілому періоді творчості вдався до сонетної форми П. Воронько. Ним створено понад 40 віршів, які нагадують строфікою сонети, але не всі вони відповідають цій назві. І справа не тільки в тім, що деякі з них написані то чотиристопним ямбом, то чотиристопним анапестом, а в тому, що в них не дотримано основного закону драматургічного розгортання змісту. Невипадково В. Дяченко для подібних поезій придумав спеціальну назву *сонетовірші*. Точніше їх слід би назвати чотирнадцятирядниками.

Найвидатнішим сучасним поетом-сонетярем безумовно є Дмитро Павличко. Починаючи з другої половини 50-х років і до початку 80-х Павличко написав 197 сонетів, перевиконавши «норми» своїх попередників і вчителів — І. Франка, М. Зерова, М. Рильського. Майже всі сонети Д. Павличка об'єднані в 4 цикли: «Львівські сонети», «Київські сонети», «Білі сонети» і «Сонети подільської осені». Дослідники творчості Д. Павличка відзначали не тільки тематичне багатство його сонетів, особливий сонетний лад, але й розмаїття варіантів архітекtonіки. Правда досі ніхто скрупульозно не проаналізував ритміки і строфіки всіх його сонетів, тому твердження про багатство варіацій залишалось бездоказовим.

Які ж формальні ритміко-мелодійні особливості сонетів Павличка? Які розміри і строфічні моделі в них переважають?

Наш аналіз показав, що із 148 сонетів, побудованих за канонічними зразками, 145 написані п'ятистопним ямбом, 1 — шестистопним і 2 — чотиристопним (сонетино). Всі сонети діляться на два катрени і 2 терцети; дотримано, за винятком одного випадку, альтернансу. Катрени мають по дві рими з різними комбінаціями римування (всього їх в катренах 11 варіантів), а терцети на 2 римах мають 9 варіантів і на 3 римах — 15 варіантів. Всього ж в сонетах Д. Павличка використано 28 строфічних моделей по одному разу і 18 таких, що повторюються від 2 до 27 раз, тобто це становить 46 моделей строф. Ось де секрет того величезного розмаїття ритмомелодики, який дозволяє уникнути надтоїдливої монотонності! Стає зрозумілим спотереження Й. Бехера, що, подібно грі в шахи, «партії» чотирнадцяти рядків нескінченно різноманітні, і сонети

лише нібито подібні один на одного. Якщо уважніше придивитись до них, то вони розрізняються, як одна шахова партія від другої...» [1, с. 440].

Окрім названих вище циклів, Павличко написав ще цикл сонетів «Гранослов». Він складається з 15 сонетів і присвячений Максимові Рильському. Це оригінальний вінок сонетів, створений під свіжими болісними переживаннями в дні прощання з поетом-академіком. Можна здогадуватись, що, створюючи цей вінок сонетів, поет свідомо відмовився від традиційної форми вінка, яка вимагала більшого часу. Оперативно, схвильовано і просто, так, як підказували серце і розум, від усієї душі, з її глибини вилились рядки про людину-трудівника на ниві української культури і саме в тій поетичній формі, яку любив, культивував і відстоював від нападок поет.

Говорячи про сонети Д. Павличка, не можна обійти питання про білі сонети. Як відомо, Павличко створив цілий цикл «Білих сонетів», до якого ввійшли 49 поезій. Літературознавці, в тім числі й автор цієї статті, оцінюють їх по-різному. О. Н. Мороз вбачає в білих сонетах новаторство, оскільки, за словами самого поета, в них збережено все, крім римування [див. про це 11, с. 94-99].

У сонеті «Старенька рима» Д. Павличко засобом метафоричного зіставлення рими («у паркані вірша з гнилою штахетиною, яка лиш займає відведенне їй місце, образно доводить, що не в рими суть: «тільки потривоож її рукою, Переконатися попробуй сам, Чи міцно думки цвях сидить у слові — І вже гуде в поезії діра!» Можна цілком погодитись з поетом, що нерідко т. зв. «сонети», які зовні мають ніби всі ознаки цієї жанрової форми, насправді ж пустопорожні щодо думки і почуття, бо зовсім погано,

*...як іржаву мисль
Вганяють молотком у дошку рими,
Що зм'якла від гниття й приймає ржусь!*

*Навіщо майструвати загорожі,
Коли вони дірками верещать,
Під'юджують невинних до злодійства?*

[14, с. 61]

І все ж таки саме рими і певний порядок їх розташування, разом з віршовим розміром, створюють звукову ритмомелодію сонета. Без рим «ясна, дзвінка закінченість сонета» (М. Зеров) втрачає свою звукову привабливість, поетичну красу. Та й чи варт свідомо у наш час підкладати вибухівку під ті прекрасні численні будови, які спорудили талановиті зодчі протягом століть, і замість них (чи поруч з ними) вибудовувати нові, з сірих, майже однакових панельних блоків?!

М. Ільницький вважає, що відколи виник сонет, еволюція образотворення «...мусила викликати певні зміни і в самій архітекtonіці жанру, зняти з нього обмеження і демократизувати його (курсив мій — П. Д.), щоб він залишився дієвою формою для наступних епох і нових суспільно-історичних обставин» [9, с. 121]. Неважко собі уявити, до чого може привести на практиці зняття обмежень і демократи-

зація сонета. Недаремно з цього приводу висловила занепокоєння О. Никанорова: відмовившись від рим в сонеті, цілком закономірно і природно, пише вона, увийти і наступний крок — ігнорувати чотирнадцятирядник як обов'язкову ознаку строфи і, відповідно, графіку катренів і терцетів. «Це шлях до поступового переростання неканонічного сонета в якісно інший жанр, а точніше — до самозаперечення» [12, с. 151-152]. І даремно М. Ільницький звертається до сонетів Расула Гамзатова як до аргументу на користь білих сонетів: адже в аварській мові немає рим, перекладачі Ж. Н. Гребнев, Я. Козловський відтворили ці сонети римованими російськими віршами і зробили, на мою думку, правильно. Ось думка самого поета: «Перекладач на російську мову вводить рими, яких немає в оригіналі. Чи закономірно це? Я вважаю, що так... Для російського вірша рима така ж природна, як для аварського алітерація, цезура, традиційний розмір» [3, с. 7]. І ще М. Ільницький посилається на приклад «Ста сонетів про кохання» чилійського поета Пабло Неруди, написаних «сонетним верлібром» [9, с. 120]. Що ж це таке — «сонетний верлібр»? Чи може автор хотів так позначити сонети, написані верлібром? То чи не краще вже «верліберний сонет»?

Хоча вслід за Д. Павличком з'явилась ціла шеренга наслідувачів зі своїми «сонетами-альбіносами», доводиться сумніватись, чи узаконить їх традиція, бо в жодному поетичному жанрі форма і зміст не пов'язані так тісно між собою, як в сонеті.

Необхідно відзначити великі заслуги Д. Павличка в галузі перекладів сонетів. На протязі багатьох років поет старанно перекладав на рідну мову сонети поетів світової літератури. У 1983 р. вийшов том «Світовий сонет» — унікальна антологія, до якої увійшли 415 сонетів 117 авторів з 26 національних літератур у перекладі Д. Павличка. Він же написав передмову, подав короткі довідки про авторів та склав примітки. Ця величезна праця безперечно збагатила українську поезію і відкрила перед українським читачем багатства світової сонетистики.

І на завершення ще деякі міркування про сонет у зв'язку з питанням про жанр. Як визначає відомий теоретик віршування І. Качуровський, питання строфи і жанру нелегке і дуже і дуже відносне. «Якщо ми за вихідну точку беремо форму, маємо строфи з жанровими ознаками. До таких строф належать сонет, рубаї, танка... ряд інших канонізованих строф. Якщо ж за основу приймаємо зміст (пов'язаний з певною формою), то перед нами — жанр із строфічними ознаками. Звичайно, строфи в такому випадкові допускають значно більше коливань...» [10, с. 190].

Жанрові ознаки сонета за понадсімсотлітню історію його існування зазнали величезних змін, і про це написано вже немало праць. Щодо архітекtonіки сонетної строфи, то вона більш консервативна, і тут відхилення допустимі у певних межах. Як правильно зауважує відомий дослідник сонета К. С. Герасимов, кожний поет має право відмовитись від канону, порушувати відомі правила, але ці порушення також мають свої межі. У кожному окремому випадку читач (а ще більшою мірою критик) має право вирішувати,

сонет перед ним, чи ні. «Відхилення від канонічної структури перетворює сонет в поетичний твір більш чи менш досконалий у художньому відношенні — в залежності від можливостей автора, — але сонетом він перестає бути» [4, с. 41-42].

У 70-80-і роки на Україні вийшли окремими збірками сонети М. Зісмана «Різноміття» (1973), «Ряст» (1979), П. Бондарчука «Грань» (1973), Д. Черевичного «Хліб на столі» (1979), Василя Колодія «Сонети» (1980), В. Сагайдака «Сонетний двір» (1987), в яких опубліковано майже 700 оригінальних і понад 200 сонетів, перекладених з інших літератур. Крім того в кожній третій — четвертій збірці нових поезій обов'язково зустрічаються і сонети. Така злива сонетів вимагає уваги критиків, які часто не виявляють належного інтересу до цієї поетичної форми.

Яким шляхом піде подальша сонетотворчість в українській поезії і чи збереже сонет свої основні, віками вироблені риси і свою привабливість, чи деградує, деформується і зникне, розчиниться в недраматичній ліро-епічній схемі чотирнадцятирядника» [1, с. 453], — покаже майбутнє. Значною мірою це залежатиме і від професійної критики.

Цитована література:

1. Бехер И. Философия сонета, или Малое наставление по сонету // Бехер И. Любовь моя, поэзия. — М.: 1965. — С. 436-462.
2. Вишневский К. Д. Русский стих XVIII — первой половины XIX веков. Дисс. на соиск. ученой степени доктора филолог. наук. Кн. 1. — Пенза: 1972.
3. Гамзатов Расул. Книга сонетов // Гамзатов Расул. Сонеты. Авторизованный перевод с аварского Наума Гребнева. — М.: 1973. — с. 5-8.
4. Герасимов К. С. Диалектика канонов сонета // Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета. — Тбилиси: 1985. — С. 17-51.
5. Добрянский А. Живі, грізні, огромні сонети // Український сонет. Антологія. — К.: 1976. — С. 3-20.
6. Дяченко В. ...І майстер сонета. Дослідження: портрет жанру // Прапор, 1984, № 1. — С. 103-115.
7. Зеров М. Твори в двох томах. Т. 1. Поезії. Переклади. — К.: 1990. — С. 22-77.
8. Зеров М. Франко-поет // Зеров М. Твори в двох томах. Т. 2. Історико-літературні та літературознавчі праці. — К.: 1990. — С. 457-491.
9. Ільницький М. М. Дмитро Павличко. Нарис творчості. — К.: 1985. — 189 с.
10. Качуровський І. Строфіка. — К.: 1994. — 272 с.
11. Мороз О. Н. Етюди про сонет. — К.: 1973. — 112 с.
12. Никанорова О. «В мені землі моєї кров...» // Література і сучасність, вип. XV. — К.: 1982. — С. 143-166.
13. Павличко Д. Безсмертний майстер // Зеров М. Твори в двох томах. Т. 1. Поезії. Переклади. — К.: 1990. — С. 14-20.
14. Павличко Д. Сонети. — К.: 1978. — 368 с.
15. Павличко Д. Сонети Івана Франка // Франко І. Сонети. — Львів: 1955. — С. 3-10.
16. Павличко Д. Сонети Максима Рильського // Павличко Д. Магістралями слова. — К.: 1977. — С. 61-93.
17. Рильський М. Зібрання творів у двадцяти томах. Т. 4. Поезії. — К.: 1984. — 424 с.

ДВА АСПЕКТИ У СОНЕТОПИСАННІ

Сонет протягом семи з половиною століть своєї історії є об'єктом гострої полеміки. Періоди, коли сонет ставав найпопулярнішою поетичною формою, змінювались періодами майже повного його забуття. Прикладом захоплення сонетом може бути Англія кінця XVI ст., де за п'ять років (1592 — 1597) було опубліковано біля двох з половиною тисяч сонетів, число ж написаних за цей час сонетів безперечно було незмірно більшим [11, 187].

Причину і розквіту і забуття очевидно слід вбачати в особливостях змісту і форми — лаконічності вірша та вимогах сонетного канону. Одні літератори вважали (і вважають нині!), що відхилення від канону знищує сонет. Так, наприклад, Теофіл Готье, прибічник класичного канону, писав: «Навіщо, коли бажають користуватись свободою і розташовувати рими свавільно, вдаватись до строгої форми, яка не допускає найменшого відхилення, найменшої примхи?» [див.: 1, 451; 4, 132]. Німецький поет і теоретик сонета Й. Бехер, визнаючи за сонетом право змінюватись, обновлятись, щоб не перетворитись у догму, в застиглу форму, вважав, що історія сонета ледве стримує натиск чотирнадцятирядкових віршів, які прагнуть бути подібними до сонета — і все ж ними не стають [1, 454, 455]. Вирішальним формальним фактором він вважав діалектику структури сонета [1, 446].

В українському літературознавстві проти необмеженої сваволі у сонетотворенні виступають В. Базилевський, П. Данилко, О. Никанорова, І. Качуровський та ін. Практики-поети здебільшого переконані, що строгі правила можуть порушуватись. Зокрема це стосується тих, хто у своїй поетичній творчості ставиться до канонів досить вільно.

В роботі «Философия сонета, или Малое наставление по сонету», покликаючись на монографію В. Мьонха «Сонет», Й. Бехер наводить три типологічні схеми сонета:

1) італійська, що має перехресну риму в октаві плюс два варіанти римування в секстеті:

abab / abab / cdc / dcd

abab / abab / cde / cde;

кільцева рима в октаві плюс два варіанти римування в секстеті:

abba / abba / cdc / dcd

abba / abba / cde / cde;

2) французька, що має кільцеву риму октави плюс два варіанти римування в секстеті:

abba / abba / ccd / eed

abba / abba / ccd / ede;

3) англійська, яка складається з трьох катренів, що мають перехресне римування, плюс одна пара суміжних рим:

abab / cdcd / efef / gg [1, 456-457].

Строфічна будова італійського й французького сонета має вигляд: 4 + 4 + 3 + 3; англійського — 4 + 4 + 4 + 2. Кожна з цих схем утверджена в поезії зразками творчості таких майстрів, як Петрарка, Данте, Мікеланджело, Шекспір, Ронсар та ін. На перший погляд здавалося б канон — є канон. І жодних проблем немає. Та форми руху людської думки, в яких реалізується їх внутрішня діалектика, нескінченно різноманітні. Настільки ж різноманітні способи передачі цього руху в сонеті. Тому, напевне, «справжній поет — не раб сонетного канону, а його володар і покоритель» [13, 5].

Відступи від сонетного канону, експериментування з формою почались ще в період Ренесансу: італієць Франческо Берні, сучасник Мікеланджело, започаткував традицію «хвостатого» сонета, кількість рядків у сонеті він доводив до двадцяти. Видатний іспанський поет Луїс Гонгора започаткував так званий «темний стиль» (культизм, гонгоризм), в його сонетах зміст зашифровано за допомогою незвичних метафор, неологізмів, складного синтаксису. Полеміка навколо його поетичних принципів точилась майже до наших днів [6, 176-178, 436]. Відступи від сонетного канону зустрічаються у автора «Дон Кіхота» Мігеля Сервантеса, який широко використовував форму «хвостатого» сонета [6, 149-150]. В Англії Генрі Говард (граф Серрей) запровадив форму сонета, яку використав Шекспір, збагативши її тематично. Зараз ця форма англійського сонета має назву «шекспірівського сонета» [6, 309-313, 450, 454].

Але не можна вважати Шекспіра новатором «не лише в ідеях», а й у «формі вірша». Із 154 сонетів Шекспіра 153 відповідають строфічній схемі: 4 + 4 + 4 + 2. Немає у нього ні «хвостатого», ні «суцільного», ні «перекинутого», ні «безголового» сонетів, як про це пише О. Н. Мороз [10, 16]. Шановний автор книги «Етюди про сонет», пославшись на словник А. Квятковського, допустився помилки: неправиль-

но сприйняв те місце статті про сонет, де після твердження, що Шекспір писав сонети «у формі трьох чотиривіршів і заключного двовірша з різноманітними вільними римами» [9, 276], далі йдеться взагалі про варіанти відхилень від класичної форми, але це однак зовсім не стосується Шекспіра.

Незвичну для сонета будову строфи бачимо у англійського поета Фулка Гревілла. На відміну від традиційної будови в його сонетах чотири катрени (4 + 4 + 4 + 4) або ж чотири катрени з перехресним римуванням і парою суміжних рим (4 + 4 + 4 + 4 + 2) [6, 342-343]. Філіп Сідні — видатний англійський поет та теоретик літератури, відступаючи від канону, вводить строфу з будовою замість двох терцетів секстет: 4 + 4 + 6 [6, 315-328]. Екзотичну форму сонета зустрічаємо теж у англійця Ніколаса Бретона: його «Сонет» має вісімнадцять рядків і складається з трьох секстетів: 6 + 6 + 6 [6, 341].

Джон Донн — один із засновників «метафізичної» школи в англійській поезії. Новатор англійського вірша. Його сонет побудований з октави сонета Уайета (але з авторською римою) і з кінцевої строфи т. зв. елізаветинського сонета: abbcbbba + dedeff (8 + 6).

Такі найпомітніші зміни відбувались в архітектоніці західноєвропейського сонета з XIII по XVII століття. Дещо так і залишилось поодиноким експериментом авторів і екзотикою в сонетописанні, але виникли й нові форми: «перевернутий сонет» (починається двома терцетами і закінчується двома катренами), «безголовий сонет» (складається з катрена і двох терцетів), «кульгавий сонет» (сонет, в якому останні рядки в катренах коротші за попередні) і т. п.

В XX ст. цікавим явищем в сонетописанні є «Сто сонетів про кохання», створені чільйським поетом Пабло Нерудою. Сонети ці — неримовані. В українській поезії таким явищем є «Білі сонети», написані Д. Павличком. В аварській поезії неримовані сонети написав Расул Гамзатов. Аварська мова згідно мовних законів взагалі не передбачає римування. Це якраз той випадок, який ставить запитання і дає зразу ж відповідь відносно непорушності сонетного канону. В антології «Світовий сонет» відступи від канону зустрічаємо у хорватської поетеси Весни Парун у збірці «Сто сонетів». Там є сонети, які, за рахунок не властивої для сонета довжини рядка і віршового розміру, гіперболізують форму сонета [17, 216-217]. Такі ж порушення канону в поезіях видатного сербського поета Бранко Мільковича: «Могила на ловчені», «Сонет про птицю» [17, 225].

Модерністами в сонетному жанрі виступають видатні чеські поети: Антонін Сова (започаткував у чеській поезії традицію вільного вірша, сонети без рим) [17, 266] та Вітезслав Незвал — автор книги «Сто сонетів рятівниці вічного студента Роберта Давида» (писав сонети без розділових знаків з порушенням довжини рядка, невластивими для сонета переносами) [17, 269-278].

У 1967 році видано книгу модерних сонетів, що мала назву «Сума сонетів». Її автор — польський поет, актор Станіслав (Свен) Чахоровський. При-

вертає увагу те, що, наприклад, в сонеті «Сонет Коперника на спогад про Італію», написаному на шекспірівський зразок, — двовірш із суміжною римою розміщений між другим і третім катреном, а не після трьох катренів, як вимагає англійський канон. Екзотичністю своєї форми привертає увагу «Хлібний сонет» [17, 350-351]. Він має такий вигляд:

*розчин рідко
потім гуща
дужча дужча
стало видко*

*хліба квітко
запахуца
всюди суца
сходили хитко*

*над діжею
хліб вежею
в ній зірниця
небосійна
чародійна
палайниця*

В українському сонетописанні подібну форму зустрічаємо у Богдана-Ігоря Антонича, який творив раніше за Чахоровського і виявив себе неабияким експериментатором щодо форми і змісту сонета.

Таким чином історія та практика розвитку сонета, завдяки розмаїттю «змісту і форми», що витворені за період від XIII століття до сьогодення, спонукають до розширення рамок канону і об'єднання сонета з усіма відсонетними формами. Узгодження й науково-теоретичного обґрунтування потребує теорія, бо в практиці це об'єднання відбулося. Досить зробити огляд антологій сонета, в яких не подаються окремо канонізований сонет і, наприклад, «хвостатий» сонет чи сонетоїд. Адже виразно видно, що у сонетах, які створені з відступом від канону, сонетний каркас залишається. Мається на увазі те, що, коли по волі автора зникає одна ознака, навіть основна (теза — антитеза — синтез), на передній план виступає інша. Як приклад, можна подати сонет Миколи Вінграновського.

*Боюсь поворухнутись... тишина...
Я ще не знав такої легкості й свободи:
Чи то весни колиска запашна
Мене гойдула в чисті небозводи.*

*Чи, може, хто з благословенним словом
До мене в душу стиха нахилився
Не знаю, хто... не бачу... озовись!
У мене все на відповідь готово!*

*Нема нікого... тиха тишина...
Гойдається колиска запашна,
Течуть небес зелені й сині води...*

*Думки невиказані стали за порогом,
Рости, моя розбуджена тривога!
Я ще не знав такої легкості й свободи. [3, 71].*

Ось як характеризує цей сонет у «Нарисі життя і творчості Миколи Вінграновського» критик-літературознавець Тарас Салига: «...строфи хоч і збудовані за розміром і римуванням на класичний зразок, та тематично тривірші не протиставляється чотиривіршеві, драма, як і в стансах, *створюється способом градації нароцнення почуттів*» [15, 31-32]. У цьому випадку доречним буде згадати видатного американського поета Томаса Стернза Еліота, який у своїй праці «Музика поезії» пише: «У досконалому сонеті нас найбільше захоплює не стільки авторове вміння пристосуватися до зразка, скільки вміння й сила, з якими він примушує зразок пристосуватися до його власних потреб» [5, 141].

Щодо другого аспекту, то завдяки політичним змінам на теренах колишнього СРСР і, зокрема, в Україні, маємо можливість дослідити питання на перший погляд далеке від справ політичних. До цього часу в радянському літературознавстві порушувати деякі аспекти навіть в теорії літератури було небезпечно. До таких роздумів спонукає сам матеріал дослідження. І сонет у цьому випадку є явищем унікальним. Йдеться про психологічно-побутовий аспект у сонетотворенні. Як відомо, ця поетична форма є елітарною, найскладнішою з-поміж інших, тому вимагає від автора певного досвіду у версифікації: багатого лексичного запасу, віртуозності у володінні словом, естетичного відчуття краси, філософського мислення і т. п. Та саме у сонетотворенні, напевне, не останню роль відіграють умови, що впливають на психологічний стан митця і творчий процес відповідно.

Звернувшись до історії становлення сонета й аналізуючи автобіографічні джерела митців, що зробили внесок в розвиток і популяризацію сонета як у світовій, так і в українській літературі, доходимо висновку: більшість авторів, що звертались до цієї форми, брались за сонетотворення в умовах неволі. І це ще раз доводить, що сонет — поетична форма, призначена, перш за все, для передавання відчуття діалектики буття [13, 5].

Ясно, що неволя аж ніяк не є ідеальним станом для поета. Напевне й сонет не є найідеальнішою формою поезії, хоча в умовах неволі через сонет митець ідеально виражає як стан психологічний, так і стан свого невільницького, сповненого драматизму буття. І тому саме до цієї поетичної форми в драматичній ситуації зверталася ціла шеренга поетів. Наведемо кілька прикладів з різних країн.

Іспанія: *Гарсіласо де ла Вега* потрапив у немілість Крла V, був у засланні за берагах Дунаю. *Луїс де Леон* — п'ять років провів у в'язниці. *Мігель де Сервантес* — п'ять років ув'язнення (рабство в Алжирі), після повернення був тричі ув'язнений. Помер у злиднях. *Лопе де Вега* — автор 3000 сонетів, два роки пробув у вигнанні. *Франсіско де Кеvedo* — чотирирічне ув'язнення.

Португалія: *Луїс де Камоєнс* — був засуджений до смертної кари, замінено на заслання до Індії. *Франсіско Мануел де Мело* — одинадцять років ув'язнення, три роки заслання.

Франція: *Теоділь де Біо* — багаторазові арешти.

Англія: *Уолтер Релі* — десятирічне ув'язнення.

Можна було б піддати сумніву прямий зв'язок цієї сумної статистики із сонетотворенням, пославшись на тогочасні історичні умови, на те, що сонет як поетичний жанр був тоді в zenіті і що це просто випадковий збіг обставин. Та є в світовій літературі таке явище, як ув'язнена українська поезія. Якраз у найважчі часи для вільної творчості на Україні спостерігаються сплески у сонетописанні. Іван Франко під час свого третього ув'язнення (1889 р.) написав 45 сонетів, об'єднавши їх в цикл «Тюремні сонети». І знову може виникнути питання: чому саме до сонета звернувся Франко при відображенні пережитого і побаченого? Але ж є досвід шістдесятників, репресованих в 70-х роках ХХ ст.

Поет Василь Рубан у біографічному романі «На протилежному боці від добра» описує такий факт: «Сидів у камері і по пам'яті складав вінок сонетів... Склавши головний сонет і добре його запам'ятавши, я почав складати вінок. За приклад мені був Володимир Забаштанський, з яким я вчився на одному курсі в Київському університеті. Він уже тоді був сліпим (внаслідок нещасного випадку) і складав вірші по пам'яті. Сам би я не здогадався, що у складанні віршів можна не послуговуватись письмом. Тим більше, до дисципліною запам'ятовування я не володів, скоріше навпаки. Але, як кажуть у нас на Україні, біда навчить вареники їсти» [14, 81]. Що ж наштовхнуло поета, який вже на той час писав переважно верлібром, писати сонети, та ще по пам'яті? Напевне ситуація, яка була настільки драматичною, що в умовах тюремного канону в поетові визрівало наболіле у вигляді канону сонетного.

«Гратовані сонети» — такий заголовок має цикл сонетів Івана Світличного, що увійшов до його книги «Серце для куль і для рим». Цикл включає 61 сонет, написаний під час ув'язнення. Про умови тюрми поет пише «жорстоко, безжалісно». В передмові до його ж книги «У мене тільки слово» Михайлина Коцюбинська теж звертає увагу на вибір форми поетом і як приклад наводить факт з творчості Богдана Кравціва — поета, що у львівській в'язниці працював над збіркою «Сонети і строфи». Виявляється, що саме в тій в'язниці, де колись Іван Франко створював свої «Тюремні сонети», «у 1932-1933 роках «в'язничі думи» Кравціва також формувалися у канонічну віршову строгість. Тюремна невольничість, — пише Т. Салига, — сувороманітність буднів, «заквадратованість вікон», звичайно, найкраще відповідали сонетній формі вірша» [16, 133].

Різників (Різниченко) Олекса — за період ув'язнення в мордовських таборах створив 150 сонетів. Автор поетичних збірок «Озон», «Терновий вогонь» дуже коротко визначає, що є поштовхом до написання сонетів: «Сонет — це камера, камера — це сонет».

А хіба не були ув'язненими на волі такі визначні сонетярі в Україні, як Микола Зеров, Мак-

сим Рильський, Аркадій Казка, Дмитро Павличко?.. І не випадково дослідник творчості М. Зерова С. І. Білокінь розмірковує: «Чи не захищала строга форма сонета його чуле серце? Чи випадковість, що найбільше сонетів М. Зеров створив саме в свої найтяжчі роки: 1921-1922 (у «Вибраному» 13 оригінальних сонетів) та 1930-1934 (51 сонет), тоді як 1924-1925, 1928 роки — знову ж таки за «Вибраним», не дали жодного сонета [2, 26].

В українській поезії останніх років сонет не має того піднесення, яке цей жанр переживав у 20-х — 30-х роках та в 50-х — 70-х. Поезія в Україні, як і в діаспорі, тяжіє до ліричної мініатюри, верлібра, авторських форм, в яких вільно слову метафоричному, непередбаченому логікою, асоціативному, яке несе інформацію підсвідомості...

Та всупереч всьому, хоч і не часто, але зустрічаються сонети в доробках Юрія Андруховича, Віктора Неборака, Олександра Ірванця, Оксани Забужко, Івана Малковича. Вельми вдало вписався сонет в карналізовану та фантазмагоричну поезію Віктора Неборака. У збірці «Літаюча голова» сонет так прилаштувався між поезій з авторськими екзотичними формами, неначе саме там і таким він повинен бути: наповнений бурлеском, іронією, гротеском. Чого вартий тільки «Бубон» (сонет, виглошеним Літаючою Головою). За формою він не є класичним сонетом, бо рядки укорочені (8 складів). Схема будови строфи (4 + 4 + 4 + 2). Римування abba / bbab / cded / aa. Екзотичне все: і зміст, і форма, і римування — мета досягнута!

Поет, перекладач і літературознавець з діаспори Ігор Качуровський такі твори з укороченими рядками виділяє назвою «сонетино» [8, 131].

Проте сонети «Кава», «Смерть героя» (комар), «Гобелен», «Сонет з рудим котом» — побудовані згідно з італійським каноном, написані п'ятистопним ямбом [див. 12].

Частіше зустрічаємо сонет у доробку Івана Малковича. Іноді, експериментуючи з формою, іноді, дотримуючись канону, він наповнює твори своїми особливими уповільненими ритмами. Та головне — це новизна теми. Зміст і форма гармонійно поєднуються, зберігається основна вимога внутрішньої будови сонета; у Малковича, крім класичних сонетів, зустрічаються і сонетино, і гіперболізовані сонети. Зразком такого сонета-«гуллівера» є «Сонет із торбинкою квасолі». Для прикладу подаємо перший катрен:

*У дерев'яному цєбрі сплять коні білі і рябі:
біленькі — білі, а рябі — із ледве зримим
фіолетом;
такі великі всі, та в них не видно ніг, ані
губів,
бо то — сплюхи; все сон забрав — лишив лиш
їхні силуети.*

Строфа збудована за схемою: (4 + 4 + 3 + 3). Рядок на 16 складів з римуванням abab / baab / cdc / cdc.

Та все ж сонет не є творчим кредо вищезгаданих поетів. В сучасній українській поезії сонет як

кредо заявлений чи не єдиним поетом. Це Максим Стріха — автор поетичної збірки «Сонети та октави» (1991 р.) На тематиці та образності його сонетів відчувається вплив Зерова та Рильського. Та основної вимоги в композиції сонета автор не дотримується. Тому замість сонетів збірку складають сонетоїди.

Але ж за великим рахунком головним є те, що пише поет, а зразки сонетів, створені в умовах неволі, є творами, виплеканими в душах тих, що «встояли в правді» [7, 31]. Щодо змісту, тематики, то відсоток фальші в них — нуль. Бо якщо бути чесним хоча б перед поезією, то вже зараз признаємось, що велика кількість речей, в тому числі й сонетів, написаних за радянський період, хоч і технічно відповідають вимогам канону, випробування часом, на естетичну вартість, не витримали. Причиною є те, що одні приходили природно до цієї форми внаслідок обмежень, психологічного тиску «канону» в житті і творчості; інші — звертались до цього жанру, щоб випробувати себе у грі словом, перевірити свою віртуозність. Та, за висловом поета Валерія Іллі, «становлення мистецтва відбувається не за законами гри, а за законами долі» [7, 31].

Цитована література:

1. Бехер И. Философия сонета, или Малое наставление по сонету // Бехер И. Любовь моя, поэзия. — М., 1965. — С. 436-462.
2. Білокінь С. І. М. Зеров — доля і книги. — К., 1990. — 45 с.
3. Вінграновський М. С. Цю жінку я люблю. — К., 1990. — 205 с.
4. Гроссман Л. Поэтика русского сонета // Борьба за стиль. — М., 1927. — С. 122-144.
5. Еліот Т. С. Музика поезії // Поезія-91, Вип. 1. — С. 138-145.
6. Западноевропейский сонет XIII — XVII веков. Поэтическая антология. — Л., 1988. — 496 с.
7. Ілля В. Крім рядка у творі нічого не дається легко // Україна, 1993, № 12. — С. 20-21.
8. Качуровський І. Строфіка. — К., 1994. — 272 с.
9. Квятковский А. Поэтический словарь. — М., 1966.
10. Мороз О. Н. Етюди про сонет. — К., 1973. — 112 с.
11. Морозов М. Послесловие // Сонеты Шекспира в переводах С. Маршака. М., 1949. — С. 177-197.
12. Неборак В. Літаюча голова. — К., 1990. — 88 с.
13. Плавский З. И. Четырнадцать магических строк. // Западноевропейский сонет XIII — XVII веков. — Л., 1988. — С. 3-28.
14. Рубан В. На протилежному боці від добра. // Київ, 1992, № 2. — С. 44-88.
15. Салига Т. Микола Вінграновський. Нарис життя і творчості. — К., 1989. — 167 с.
16. Салига Т. З євшаном крізь долю // Дзвін, 1991, № 12. — С. 131-138.
17. Світовий сонет. Антологія. Переклад, передмова, довідки про авторів та примітки Д. Павличка. — К., 1983. — 472 с.

А. І. КОЛІСНИЧЕНКО

«Я» — ЕСТЕТИКА»

(розділ з монографії «Микола Хвильовий — катастрофа кентавра»)

Геній — не тільки «співтворець», пророк і духовний вінець нації (Шевченко, Міцкевич, Петефі, Пушкін, Тагор...), він — той, підчас таємниче-стихійний, зате життєтворчий, духовно-здвигний вулкан (а вулкани, навіть оніміло-скаменілі, полишають по собі вершини), який творить неповторно-пульсуючу, конкретну, а головне, глибоко уособлену, індивідуальну плазму, енергію, ауру «я»-естетики, «я» — філософії, «я»-поетики, навіть «я»-характеру... Під фінал нашого віку ці поняття і категорії постають все більш індивідуалізованими (власне, вони за всіх часів рухали й розвивали «науку про красу»), все більш переконливо та радикально протистоять тій, часом відчуженій від реального життя, заабстрагованій, академічній естетиці, навіть тоді, коли йде мова про прогресивно-позитивні моменти в її розвитку періоду так званого «соціалістичного реалізму» в працях відомих нео-кантіанців і нео-гегельянців Бахтіна, Тинянова, Жирмунського, Ейхенбаума, Шкловського, Борева... І цілком детермінована й діалектична ота відверто-виклична естетична «агресія» і бунт «Я» художника ХХ століття у філософсько-мистецьких платформах і маніфестах екзистенціалістів, модерністів чи не всіх напрямків, adeptів сучасного апокаліптичного андерграунду. Екзистенціалізм із його вкрай оголеною і бунтівною філософією «я»-існування, «я»-протесту (хай навіть і на пограниччях абсолютного абсурду), на наш погляд, був цілком об'єктивною реакцією не так на фундаментальний академізм естетики та філософії, — як на тоталітарно-фашистську, вкрай заідеологізовану «естетику» Леніна-Троцького, в якій не тільки митцеве, а й елементарне, людське «я» програмувалося як «гвинтик» знищення і самознищення, як немислячий раб і пігмей всевладної тирано-системи, тому ще навіть у часи кривавого тріумфу революції та громадянської війни у світах найбільших і найчуттєвіших художників слова простежуються виразні сліди, відблиски та відбитки ранньої «екзистенційної опозиції» новородженій соціально-політичній системі, надто у творчості найзначиміших талан-

тів національного Ренесансу 20-х років; і тут нічого дивного немає: адже і Хвильовий, і Тичина, Куліш і Підмогильний були сучасниками і такими ж дітьми «здибленої Європи», як і Пруст, Кафка, Джойс, Беккет. ..

Відомо, що ідеалом всезагального європейського Відродження XV-XVII ст. була «універсальна людина», «*homo universalis*» за Гете [66], феномен, якби перенесений з лона античної демократії і цивілізації в тогочасну Європу; три українські ренесанси (Івана Мазепи, Тараса Шевченка та епохи 20-х років нинішнього віку) ставили перед інтелектуально-духовною елітою нації інші, на сакраментальну вагу — «бути чи не бути нації!?» — проблеми та завдання; і над усе — знову й знову, визначально, наскрізно і генеруюче поставала *національна ідея*, тисячолітня «Українська Мрія»!

Симон Петлюра: «Я не знаю більш тривкого цементу, що зв'яже розпорошені сили нації, як кров, пролита нею для національної ідеї [10, 410].

Дмитро Донцов: «Бути перейнятим великою ідеєю і фанатизмом до її зреалізування, що ще не забезпечує перемоги, треба мати геній її справді здійснити! Правда, що ні одна ідея не перемогла, яка не носила прикмет «романтичної» доктрини, яка не мала своїх фанатиків, але також не перемагала й та ідея, що не посувала людськість в її розвою хоч на один крок наперед» [7, 443].

Чим не духовний портрет Миколи Хвильового?.. Бо найбільш сконцентровано й цілеспрямовано «буря і натиск» *національної ідеї* і нової, революційної естетики втілилися у Відродженні 20-х років нашої доби, коли воістину «я»-талант, «я»-геній, «я»-новатор — у просторі такої, здавалось би, реальної свободи! — поставав справді епіцентром, вузлом всіх векторів, рушійною силою духовної еволюції. Взагалі, бунт, повстання великого художника за всіх часів ставали передвісником глибинних, «тектонічних» зрушень, «світання» нових шляхів не тільки в мистецтві, а й у соціально-філософській царині. І драма так званої естетики «соціалістичного реалізму» у тім, що вона, не створив-

ши себе, повернула знову на круги класичної, академічної естетики (це у кращих варіантах) або ж, опираючись на вкрай заідеологізовану «естетику» Чернишевського та Маркса-Леніна-Троцького, намагалася волонтарно вибудувати свої утопічно-ефемерні конструкції, на кшталт: «Марксистська естетика теоретично осмислювала естетичні аспекти освоєння світу у всіх сферах практичної діяльності людини, а також і в суто художній сфері, де її завданням стала активізація соціальної значимості мистецтва на основі усвідомлення його природи». Мовлено це в 1988 році одним з нібито найпрогресивніших російських естетів, Юрієм Боровим. Знову, але вже в наш час, такий знайомий, «ленінський курс» із «Партійної організації і партійної літератури» — на вузько-прагматичне, «соціально-значиме» русло функціонування мистецтва..., ба, навіть з тавтологічними недоречностями, як ось: «...естетичне осмислення естетичних аспектів». І чи вкрай так необхідне оте «естетичне осмислення» всього суцього? За Ю.Боровим, виявляється, так — навіть у створенні ядерної зброї, взагалі, засобів масового знищення! Адже це також «сфера практичної діяльності людини» за тим же таки Боровим...

Більш ніж піввіку, а точніше, 63 роки тому з'явилася енциклопедична есея М.Хвильового «Думки проти течії», але вона, навіть у своєму, «специфічному», саркастично-гоголівському ракурсі, набагато глибша, об'ємніша, коли хочете, «Естетики» Ю.Борева, й що найцінніше — естетично-бунтівніша у своїх щирих потугах до незалежної, або майже незалежної істини: «Перш за все назва розділу: «До марксистської поетики». Як вам подобається? Га? Марксистська поетика!» Тут «динамічний верліброст» (має на оці Хвильовий поета Валер'яна Поліщука -А.К.) із місця в кар'єр показав свою подвійну неписьменність: і поетичну, і ту ж марксистську. «Петербурзького писаря» збентежила, очевидно, наша «марксистська естетика». Але це ж дві «великих адеських різниці». *Естетика є відділ філософії, а поетика, піїтика — всього-на-всього теорія поетичного слова. Як не може бути марксистського чоботарства чи то кравецтва, так не може бути й марксистської поетики.* Коли російський формалізм робить ухил в ідеалізм, то не у сфері поетики, а у сфері естетики...»

Попри всю переконливу нищівність і доказовість критики, варто зазначити більш ніж присутнє: Хвильовий і тут, в одновимірній, публіцистичній структурі есеї таки не забуває про «ідеологічний наголос чи акцент, про «свій марксизм», «нашу марксистську естетику». Оця іделогічна роздвоєність, ця «кентавро-боротьба», на наше глибоке переконання, а саме — за «більшого», «якіснішого», «відданішого» марксиста і комуніста, зреш-

тою, і вистрелила в Миколу Хвильового. І не тільки в нього, а стала фатальною для всього українського націонал-комунізму.

Все ж коли в Хвильового (як і в кожного великого майстра слова) в абстрактні візії залогізованого чи заполітизованого мислення вривається його вулканне й підчас невірнізоване естетично-індивідуальне «я», тоді істина або концепція вже під метафоричною напругою, себто, в «художньому виконанні» прибира, бува, зовсім іншого звучання, смислу й навіть напрямку, бо ж, ясна річ, природа художньо-естетичного світосприймання і світотворення має інший характер і гносеологію, таку відмінну від вербально-логічного мислення. Бо ж навіть у масовому пізнанні, де панує чиста логіка, вкрай важливі (збільше — вирішальні!) оті інтелектуальні «я»-здвиги, «я»-осіяння, «я»-революції..., у кожному випадку зокрема, від Коперника до Ейнштейна, завдяки таким і еволюціонує, рухається і живе наука, світове пізнання і прогрес.

Без сумніву, сфера художнього освоєння людини і світу востократ індивідуальніша, тут роль неповторного «я» художника (навіть на рівні фрейдистського, підчас вульгарно-паталогічного тлумачення «я») прибира глобального значення, — і тому якраз «я»-естетика, «я»-поетика, «я»-філософія, «я»-характер має стати найголовнішим об'єктом справді наукового літературознавчого аналізу; зрештою, індивідуально-художнє «я» як рушійна, естетично-психологічна мікро- й макрочастка — і є першоджерелом й епіцентром усього суцього у великому світі великого художника. Як тут не впасти в гріховну спокусу та не перефразувати одне з найбільш таємничих і символічних місць «Святого Письма»: «Споконвіку було «Я», а «Я» в Бога було, і Бог був «Я». Воно в Бога було споконвіку. Усе через нього повстало, і ніщо, що повстало, не повстало без «Я» [1, 1308].

Підмінивши міфічне, біблейське «СЛОВО» поняттям «Я», ми, видається, не надто вже й зрадили істину, бо ж «СЛОВО» і явилось тільки тоді, коли народилося мисляче «я»...

Зрештою, ми повинні прийняти вирішальну, аксіоматичну точку зору, що все і вся в художньому світі «відбувається» і вирішується на рівні «Я»-художника; найбільш генеруюче, воно здебільшого і сподвигає естетику, поетику, філософію... Ні, «Я» — не абсолют, але вирішальне та найпродуктивніше у художньому осягненні світу і людини. І тут, на новому, якісному витку розвитку національного і світового мистецтва ХХ ст., знову й знову маємо повертатися до категорій, визначень і дефініцій Канта-Гегеля, що були фактично зражені навіть найпрогресивнішими радянськими теоретиками літератури й мистецтва, які майже століття, під тиранічним, тоталітарним тиском зво-

дили свій примарний, колективний, вульгарно соціологізований, класово-партійний, абстрактно-утопічний Вавилон так званої «соціалістичної естетики». Геній як найвища, неперехідна, відбожа цінність був начебто свідомо призабутий, згірше — викинутий з колиски естетики! Далєбі, той же Кант заповідав естетам, що «високе мистецтво повинно розглядатися як мистецтво генія» [9, 323]. Він же, Еммануїл Кант, *весь рух і розвиток мистецтва перш за все концентрував тільки і тільки навколо генеруючо-глобального епіцентру-генія*: він — первісне джерело «естетичних ідей», він — «улюбленець долі, і його необхідно розглядати лишень як рідкісне явище, «його приклад творить для інших здібних людей школу» [9, 335].

Дещо пізніше другий великий німець Йоганн Вольфганг Гете ще глибше конкретизує і розвиває постулати Канта про первородно-вирішальне значення генія (воістину світородний відблиск Бога!), який несе в собі найголовніше для розуміння суті природи й поступу мистецтва — світовідкриваючу і свіготворчу функцію чи функції: «В мистецтві і поезії особистість — це все» [5, 37]. Особистість, за Гете, впротилеж звичайному її розумінню, — не в «окремшності», навпаки, вона — «щось об'єднуюче за самою своєю природою, осереддя, в якому зустрічаються найрізніші історичні та культурні традиції» [5, 38]. «І народ народжує своїх героїв, які, неначе півбоги, захищають його та ведуть до слави. Так, поетичні сили французів об'єднались у Вольтері. Якраз такі обранці долі поводирують у своїм поколінні, вплив яких триває набагато довше...» [13, 286-287]. За словами Гете, геній не тільки епіцентр нації та національної ідеї, а вузол, «бджолина матка», вулканічний центр сучасної йому естетики; бо ж великі таланти, як твердить Гете, «випереджують свій час і наче б тягнуть його за собою» [13, 132].

Видатний український філософ і культуролог Дмитро Чижевський в праці «Початки і кінці нових ідеологічних епох», аналізуючи естетично-філософські структури окремих історичних періодів, зокрема в нашій національній літературі, визначає і «динамічні критерії вибору» в естетиці, де — «встановлення *«вершків»* процесу розвитку та *«встановлення тенденції розвитку»*» [12, 481]. За Чижевським, «вершки», «кульмінаційні пункти історичного розвитку лежать в межах певних епох різно: то десь у середині, в центрі епохи, то на її початку, то в кінці. Історичні епохи мають різні структури, належать до різних структурних типів...» [12, 481]. Можна з певністю твердити, що український Ренесанс 20-х років ХХ ст. як «структурний тип» майже не має аналогів і прототипів у розвої європейської культури, простежуються хіба що віддалені паралелі із епохою «континентального» Відродження

та з національним Ренесансом пори гетьмана Івана Мазепи, часів Шевченка. Але *спільною і об'єднуючою домінантою, навіть для таких різних і віддалених епох є роль, місце, значення, «енергетично-духовні» впливи на еволюцію національного мистецтва великих, воістину «рушійних» талентів, цих справжніх епіцентрів духовно-естетичного поступу*. І Дмитро Чижевський якраз акцентує на тім, як важливо «встановити вершок, або «центр тяжіння», «центр ваги» певної епохи... «Встановлення такого центру тяжіння, — наголошує Чижевський, — центру ваги доби є в кожному разі справою конкретного дослідження. Котляревський, стоячи... на самому початку певної доби, є з усім тим «вершком», «центром» тяжіння... Шевченко, що виступає вже після численних, та не тільки дрібних романтиків, є теж безсумнівним «центром тяжіння» цілої української романтики... Тичина (у перший період творчості) є представником українського символізму і «центром ваги» цього літературного напрямку (або хоч одним із «центрів ваги»), хоч прийшов він на самому кінці розвитку символізму... В центрі збігаються всі лінії розвитку, зустрічаються і перетинаються різні шляхи...» [12, 481].

Безперечно, що «я»-творець — наріжний «центр ваги» кожної мистецької епохи, її глобальна, визначальна, всепідкоряюча категорія і ціннісна домінанта інтелектуально-художньої еволюції та духовно-естетичного поступу.

І набагато раніше Д.Чижевського Михайло Грушевський на прикладі естетичного дивосвіту Лесі Українки також наголошував на центральну, «генеруючу» роль, духовне «лідерство» генія: «...усе було, немов якийсь титанічний хід по велетенських уступах, не рушених людською ногою, де кожний крок, кожний твір означав нову стадію, відкривав перед очима громадянства нашого все нові перспективи мислі, все нові обрії образів... Наше громадянство не встигало йти за цим захоплюючим, бурним потоком натхнення, цією блискучою панорамою образів; цей високий рівень ідей... був незвичайний... Смерть перервала цю путь у вселюдські простори». [8, 359-360].

Микола Зеров вслід за М.Грушевським також ставить Лесю Українку в епіцентр її часу: «Перед нами людина, що самим своїм народженням була в осередку українського життя...» [8, 360]. На домінантну роль «я»-характеру творця в естетиці вказував і Л.М.Толстой: «...головний інтерес складає характер автора, що віддзеркалюється у творі» [11, 495].

Тисячолітній деспотизм Російської імперії, що поступово, під тиском буржуазно-демократичних і націонал-демократичних сил та рухів починав лібералізуватися під кінець ХІХ і на початку ХХ ст., по більшовицькому перевороті трансформувався у ще більш геноцидні, смертоносні форми та

суспільні інститути; він, тоталітаризм, ясна річ, не те що не терпів будь-якого опозиційного, «сепаратного» «я», а методично нищив під корень на-самперед незалежне, велике, а то й «світової ваги» «Я» художника — від Хвильового і Пільняка — до Стуса і Григора Тютюнника!

І в жорстокій реальності життя та творчості майстрів слова, наприклад, в позиції, такій близькій до платформи Миколи Хвильового, Михайла Булгакова — «стати безпристрасно над червоними і білими» [4, 565]; і в естетиці, в історії та теорії літератури геній, «я»-філософ, «я»-поет, «я»-характер, — як визначальна домінанта, як «генеруючий центр ваги» і «тяжіння» епохи, витискується більшовицьким приматом нав'язливої ідеологічності та класовості, партійної, обмеженої заангажованості; і навіть такий проникливий, талановитий теоретик красного письменства, як Михайло Бахтін, тільки спорадично згадував про роль «автора-творця», але він («я»-геній) у Бахтіна вже не всетворча естетичного і духовного, самого поступу мистецтва, а тільки виконує суто формотворчі функції: «Автор-творець -конститутивний момент художньої форми» [2, 58], — як бачимо, надто вже звужує М.Бахтін функціональний потенціал кожного великого таланту тільки до «формотворчих функцій», але в іншому місці праці «Проблеми змісту, матеріалу й форми в словесній художній творчості» дещо розширює і конкретизує це вірне й глибоке, але все-таки однобічне положення: «Формотворча активність автора-творця і споглядача оволодіває всіма поворотами слова: з допомогою всього цього він може витворювати завершаючу форму, націлену на зміст; з іншого боку, все це слугує і для вираження змісту; у кожному моменті творець і споглядач відчують свою активність — вибіркочу, творчу, визначаючу, завершальну...» [2, 63].

Безсумнівно, що Микола Хвильовий поруч із Павлом Тичиною і був «вершком», «центром тяжіння» своєї неповторної епохи, трагічних часів національного Відродження 20-х років, його темпераментно-буйним і таким суперечливим, як сам час, генеруючим епіцентром, його «інваріантним ядром» та фундаментальним «креативним шаром», що виникає на стику ворожих світів, на «перехрестях світогляду... письменника з його фундаментальними особистісними якостями» [3, 176]. Відцентрові вектори впливу Хвильового на глобальні процеси в українському Ренесансі багатогранні: естетично-філософські, ідеологічні, політичні; він навіть був су-

перавторитетним (і таким не захищеним!) «законодавцем моди» в проблемних, стилістичних, навіть формальних пошуках тогочасної української прози... Про яскраве, «заголовне» духовне лідерство Миколи Хвильового переконливо пише М.Зеров: «Із всіх можливих стилів прози — скрізь і завжди Хвильовий, до того — Хвильовий, сприйнятий як канон, як літературна норма. Дотягніть до цієї норми — і будете «яко боги»!.. Рідко хто з молодих авторів уміє боронити свою самостійність проти «Синіх етюдів» та «Осені»: Косинка, що стоїть на ґрунті винниченківського імпресіонізму, трохи приправленого Васильченком, Підмогильний, один з небагатьох, що орієнтується в художньому набуткові чужомовної прози, та ще два-три з менш обдарованих прозаїків. Решта прагне писати неодмінно як Хвильовий...» [8, 518]. Одне слово, пізнати — «прозріти» надзвичайно складний і суперечливий світ Миколи Хвильового, пройти потаємними, під час свідомо закодованими руслами та стежками розвою цього дивовижного таланту, — значить зазирнути до самої серцевини тих духовно-естетичних процесів, що так буйно вирували в горнілі, у кратері національного Відродження 20-х років нинішнього століття.

Цитована література:

1. Євангелія від Івана//Новий Заповіт.
2. Бахтін М. Вопросы литературы и эстетики.-М.,1975. — 809 с.
3. Борев Ю. Эстетика.-М.,1988. — 496с.
4. Булгаков М. Собрание соч.: в 5 т.-М.,1989.-Т. 1. — 624 с.
5. Вильмонт Н. О книге “Разговоры с Гете” и ее авторе//Эккерман И. Разговоры с Гете...-М.,1981. — 279с.
6. Гете И. Поэзия и правда.-М.,1969. — 605 с.
7. Донцов Д. Націоналізм//Історія філософії України.-К.,1993. — с. 435-446.
8. Зеров М. Твори: у 2 т.-К.,1990.-Т.2. — 580 с.
9. Кант Э. Сочинения: в 6 т.-М.,1965.-Т.5. — 451 с.
10. Нагаєвський І. Історія Української держави.-К.,1993. — 430 с.
11. Толстой Л. Что такое искусство?-М.,1985. — 592 с.
12. Чижевський Д. Початки і кінці нових ідеологічних епох//Історія філософії України.-К.,1993. — с. 471-482.
13. Эккерман И. Разговоры с Гете...-М.,1981. — 685с.

П. М. ЯМЧУК

**ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНА ПРОБЛЕМАТИКА
ІМПРЕСІОНІСТИЧНОЇ НОВЕЛІСТИКИ
МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО**

Література доби Розстріляного Відродження (1920-ті та перші роки 1930-х) поєднувала в собі розмаїття творчих стилів, ідейно-естетичних напрямків та художніх методів. Таке становище було наслідком загального ренесансу української культури не лише в Радянській Україні, але і навіть у вигнанні. Такий злет духовної енергії нації міг бути зумовлений крахом державницьких змагань доби УНР (1917-1920) і став своєрідним відшкодуванням в національній свідомості політичної поразки ідеї державності України. Саме така ситуація спричинила і посилення «євроцентризму» кращої частини національно свідомої української інтелігенції тієї пори («неокласики», кіномистецтво, новий театр, ВАПЛІТЕ).

Орієнтація на «психологічну Європу» (вираз М. Хвильового) неодмінно мала спричинити появу в українській літературі новаторських мистецьких і філософських течій. Треба сказати, що багато митців епохи Розстріляного Відродження лише продовжували традиції дореволюційної прози, але на новому етапі суспільного розвитку. Епоха революції поставила перед письменниками абсолютно нові проблеми. Вони істотно відрізнялись від тих проблем, які вирішували в своїх творах дореволюційні митці, бо були народжені епохою ще небувалого терору і громадянської війни.

Саме тоді в Україні набув нової сили прозовий імпресіонізм. До 1920-х років імпресіоністична течія вже набула в Європі істотного поширення. Це сталося завдяки новаторським пошукам французів братів Гонкурів, Марселя Пруста, норвежця Кнута Гамсуна, англійця Оскара Уайльда, росіян О. Гуро, О. Ремізова, Б. Зайцева. В українській літературі прозовий імпресіонізм з'явився майже одночасно з його ж появою в європейських літературах (1890-ті роки). Найбільш повно прозовий імпресіонізм виявився в творчості М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Стефаника.

Говорячи про неоромантизм поезії «празької школи», Микола Неврлий цитує такий вислів Ю. Бойка: «для недержавних народів він (неороман-

тизм) був не просто стилем, а «формою» національного самопізнання... виразом могутнього прагнення народу до самоствердження себе як нації» [1, 7]. Те ж саме, гадаємо, можна сказати і про український прозовий імпресіонізм, який мав багато спільних рис з неоромантизмом 1920-х років.

Однією з основних проблем, що їх аналізували українські імпресіоністи 20-х років, стала проблема внутрішнього зламу людської особистості під впливом соціальних обставин. Митці вже не просто прагли подати замальовку характеру, опис природи, моменту з життя. Вони прагнуть полинити в глибини «я» героя, але мета твору лишається цілком імпресіоністичною — справити на читача неповторне враження.

Імпресіонізм мав у своїй першооснові найважливіші здобутки класичного психологічного реалістичного роману XIX ст., представниками якого були Ф. Достоєвський та Л. Толстой. Імпресіоністичну прозу споріднювала з реалістичним романом вельми схожа проблематика. Але схожа проблематика споріднювала імпресіоністичну прозу 1920-х років з літературно-філософською течією, яка мала вповні заявити про себе лише в 1930-ті. Мова йде про екзистенціалізм.

Першоосновою екзистенціалізму є філософія. В передмові до видання творів одного з фундаторів літературного екзистенціалізму — А. Камю Д. Наливайко так визначає джерела методу: «Виник він як філософська течія..., але на пізніх етапах стає переважно течією літературною, проявившись у творчості... письменників середини і другої половини XX ст. Принципами екзистенціалізму, за визначенням Д. Наливайка, були «зосередженість на власне особистості..., залишені наодинці з буттям... Основоположний постулат екзистенціалізму: існування передує сутності, існування особистості вплетене в певний соціум і немислиме поза ним» [4, 14].

Відомий польський дослідник екзистенціалізму Є. Коссака наголошує, що екзистенціалізм не можна вважати суто філософською течією [3, 81]. Вче-

ний стверджує, що екзистенціалізм необхідно розташовувати «серед ідеологій, які народились із спроб ілюзорного вирішення нагальних соціальних конфліктів» [3, 81].

Фундаторами літературного екзистенціалізму стали французькі письменники Ж. П. Сартр та А. Камю. В українській літературі екзистенціальні мотиви не набули належного поширення. Сталося це через культурну ізоляцію та терор 1930-х років на терені Радянської України. Але передумови виникнення екзистенціального мислення склалися в українській літературі ще в 20-ті роки. Д. Наливайко вважає, що «насправді це (екзистенціалізм) радше поширений у монастир, якому притаманні спільні світоглядні мотиви» [4, 13]. Саме такий настрій почав поширюватись в українській авангардній прозі епохи Розстріляного Відродження.

Однією з течій, що найбільш близько підійшли до відбиття екзистенціального умонастрою ще до того, як сформувався літературний екзистенціалізм, був прозовий імпресіонізм. До числа письменників, які увійшли до української літератури після і, первною мірою, завдяки революції, можна віднести Миколу Хвильового. Ранню творчість митця сучасна йому критика відносила до цілком імпресіоністичної. Першу збірку новел письменника «Сині етюди» О. Білецький назвав тоді «неабиякою подією в українській літературі» [1, 59]. М. Хвильовий став одним із спадкоємців української імпресіоністичної школи дореволюційної доби. Одним з найяскравіших його творів цього періоду стала новела «Я (Романтика)». Вона була написана на початку 1923 року. Цей твір вже неодноразово ставав предметом аналізу українських вчених, але критику цікавив здебільшого аналіз соціально-історичного аспекту новели, зв'язку її теми з історичною реальністю, меншу увагу було приділено філософській проблематиці твору. А вона, на нашу думку, має вагомe значення для нового осмислення спадщини не лише письменника, а й специфіки всієї імпресіоністичної течії в тогочасній українській літературі.

Тема революції була досить популярною в усій радянській прозі. Часто ця тема розглядалась однією. Герої розподілялись на «позитивних» та «негативних» за ідеологічним принципом. Це шкодило об'єктивній передачі художньої та історичної правди, збіднювало естетичний вплив на читача.

Небагато письменників знайшли тоді у собі сміливість сказати правду про трагічні зміни, які відбувались у душах людей через революцію та братовбивчу громадянську війну. В новелі «Я (Романтика)» М. Хвильовий відкинув офіційну шаблонність у змалюванні чекістів. Він звернув увагу на страшні спотворення людської моралі і світогляду, які були породженням жорстокості революційної доби.

Проблематика новели є, за нашим припущенням, передекзистенціальною. Герой новели — че-

кіст, голова «чорного трибуналу». Кожного дня він виносить вироки «контрреволюціонерам», сидячи в колишньому княжому палаці. З самого початку оповідь ведеться у формі «потoku свідомості» головного героя. Це споріднює новелу «Я (Романтика)» з новелою М. Коцюбинського «Цвіт яблуні». Саме цій новелі М. Коцюбинського присвятив М. Хвильовий свій твір «Я (Романтика)», засвідчивши цим спадкоємність імпресіоністичної течії в прозі.

Головна проблема твору заявлена майже з самого початку оповіді. Вона полягає в розламаності, роздвоєності «я» головного героя між загальнолюдськими почуттями і революційним обов'язком. «Я — чекіст, але я і людина» [7, т. 1, с. 323]. Герой прагне визначитись в ситуації. Для нього проблема полягає у подоланні одного з своїх двох «Я». Його долають сумніви і відчуження від власної соціальної функції. «Він (Андрюша) хоче витерти руки і бути невинним (підкреслення моє. — П. Я.), як голуб? Він мені віддає своє право купатися в калюжах крові?» [7, т. 1, с. 329]. Слово «невинним» саме і вказує на часткове, якщо не повне, відчуження героя від власної соціальної функції.

Таке ж саме відчуження спостерігається і в ставленні героя до своїх товаришів по «чорному трибуналу»: у дегенерата — низенький лоб, чорна копа розкуйовдженого волосся... Мені він завше нагадує каторжника... доктор Тагабат з холодним розумом і каменем замість серця». Нещадний герой і до самого себе: «Я зовсім чужа людина, бандит за однією термінологією, інсургент — за другою» [7, т. 1, с. 324-325]. Таке відчуження має в своїй основі відторгнення самоцінної особистістю силоміць нав'язаних їй суспільних функцій. Вживаючи в даному контексті слово «силоміць», ми, гадаємо, не припускаємось істотної помилки, адже протягом твору герой неодноразово здійснюватиме спроби звільнитись від нав'язаних йому ідеологією суспільних обов'язків: «Я справдженій комунар. Хто посміє сказати інакше? Невже я не маю права відпочити одну хвилину?» [7, т. 1, с. 328].

Форма «потoku свідомості» є найбільш прийнятною для викладу внутрішніх переживань та психологічної драми, яка відбувається в душі героя. Ця форма набула значного поширення і в французькій екзистенціальній прозі 1930-х років (зокрема, роман А. Камю «Падіння», новела «Відступник», або сум'яття в душі», роман Ж. П. Сартра «Нудота», новели «Мур», «Герострат»).

Нам здається в дечому подібною проблематика новели Ж. П. Сартра «Герострат» і проблематика новели М. Хвильового «Я (Романтика)». В основі сартрівської новели, як і в основі новели «Я (Романтика)», є інтерес до особистості, яка поставила себе понад іншими людьми, наділила самого себе правом вирішувати їх долі. Порівняймо. У Хвильового: «Я знаю: може спалахнути бунт... і вже

нікуди вміщати цей винний і майже невинний обивательський хлам... Так: будуть сотні розстрілів» [7, т. 1, с. 324-325]. У монолозі сартрівського Герострата: «Люди — на них треба дивитися згори... Коли буваєш урівні з людьми, то їх уже набагато важче вважати мурахами: вони *розчулюють*» [6, 225]. Мотиви, які спонукають героїв цих двох творів до запровадження терору, істотно відрізняються один від одного. Героєм «Я (Романтики)» керує обов'язок перед ідеологією, яку він сповідує. Героєм сартрівського «Герострата» рухає мотив здобуття особистої слави. Спільною рисою для обох героїв є фанатизм у служінні своїм ідеям. Герой «Я (Романтики)» і герой сартрівського «Герострата» з власної волі входять у ролі фанатиків власних ідей. «Я» проголошує: «Я входив у роль. Туман стояв перед очима, і я був у тім стані, який можна кваліфікувати як надзвичайний екстаз. Я гадаю, в такім стані фанатики йшли на священну війну» [7, т. 1, с. 331]. До подібного стану близький і Герострат: «Я теж якогось дня наприкінці свого похмурого життя підірву і спопелю світ... Я був анархістом, ставав на місце, де мав пройти цар, і мав з собою якусь пекельну машинку» [6, 31]. Але для Герострата мотив революції є похідним від всепоглинаючого бажання слави. Для «Я» революція — це обов'язок індивідуума перед історією: «Переді мною проноситься темна історія цивілізації... я жагуче благословляю той момент, коли я зустрівся з доктором Тагабатом і вартовим з дегенеративною будівлею черепа...» [7, т. 1, с. 327]. Ці слова промовисто свідчать про майже релігійне сприйняття революції главою «чорного трибуналу». Але прірва між «чистою, мов ідея» (за словами П. Г. Тичини) революцією і реальністю «чорного трибуналу» посилює розламаність суперечливої натури головного героя новели.

Герой, як це типово для екзистенціальної особистості, починає жити одразу в двох реальностях. Звичайне життя службовця для сартрівського Герострата приховує його *головне* життя. Для «Я» з новели М. Хвильового таке життя не є органічним, як для Герострата, але єдино можливим під час революції. «Екзистенціалісти тлумачать існування людини як драму свободи, бо на кожній фазі самостворення особистості воно залежить від кожного її вибору, кожного рішення», — пише про проблему вибору в екзистенціальній філософії Д. Наливайко [4, 14]. Вибір між двома світоглядними позиціями, двома реальностями є для героя новели, як ми вже зазначали, глибоко трагічним: «тут, в тихій кімнаті моя мати не фантом, а частина мого власного *злочинного* «Я», якому я даю волю. Тут я ховаю від гільотини один кінець моєї душі [7, т. 1, с. 327]. Вибір, що його має здійснити герой новели, неодмінно диктуватиме йому принесення однієї частини свого «я» в жертву іншій: «схопили нарешті і другий кінець моєї душі... ніколи, нікому й нічого не говорити, як розколосось моє власте «я»

[7, т. 1, с. 335]. Вибір між «чекістом» і «людиною» уособлений автором в образах доктора Тагабата і матері героя. Завдяки арешту матері «Я» проблема гуманізму стає для нього особистою проблемою. Протиріччя між революцією та християнською мораллю переходить в образи конкретних носіїв цих принципів.

Поява черниць висвітлює ще одні бік натури «Я» — страх перед своїми жертвами: «Блідий, майже мертвий, стояв я перед мовчазним натовпом черниць, із розгубленими очима, як зацькований вовк» [7, т. 1, с. 332]. Герой боїться тут, на нашу думку, не свого злочину, а моральної переваги жертви над катом. Перевага ця має джерелом більш сильну ідею — ідею християнської покори злодійству, а відтак і прощення своїх неправедних суддів.

Майже всі свої дії герой новели «Я (Романтика)» робить під впливом людини, що уособлює собою другу частину «Я». Цією людиною є доктор Тагабат. Він виступає свого роду «чорною людиною» (якщо використати назву поеми С. Єсеніна) для героя новели: «Цей доктор із широким лобом і білою лисиною, з холодним розумом і з каменем замість серця... мій безвихідний хазяїн, мій звірячий інстинкт, і я главноверх чорного трибуналу комуни — нікчема в його руках». [7, т. 1, с. 325].

Боротьба з доктором Тагабатом для «Я» глибоко трагічна, адже це боротьба з самим собою. Доктор Тагабат уособлює собою ту «хижу стихію», якою в уяві головного героя новели є революція. Тягар жертв невідступно переслідує «Я»: «шість на мої совісті? Ні, це неправда. Шість сотень, шість тисяч, шість мільйонів — тьма на моїй совісті!!! [7, т. 1, с. 326].

Про схожий мотив у екзистенціальній особистості говорить і Є. Коссак: «Коли А. Камю спитали, чи є екзистенціалістом герой його повісті «Падіння», він відповів, що від екзистенціалізму у цього персонажа лише «манія самозвинувачень», завдяки якій легше звинувачувати інших» [3, 26].

Безжальна стихія революції вимагає від героя ще однієї, головної жертви — вбивства матері. В розумінні «Я» це вбивство є шансом довести собі та іншим свою *справжність* як революціонера. Ідеалом тут, безперечно, виступає доктор Тагабат. Сам Тагабат досить вміло використовує цю обставину: «Зумій розправитись із «мамою» (він підкреслив «з матою»), як умів розправлятися з іншими» [7, т. 1, с. 332]. Герой хоче не стояти перед вибором, а відтак позбутися комплексу екзистенціальної особистості. Він не усвідомлює того факту, що екзистенціальність закладена в його свідомості від природи. Він мусить мати роздвоєне «я», бо є *щирим* «чекістом» і щирою «людиною».

Причиною вбивства героєм матері може, проте, бути не лише прагнення стати ширим, справжнім вартовим революції. За нашим припущенням, героєм «Я (Романтики)» може керувати і такий суто екзистенціальний мотив, як бажання довести, що

«правда цього світу полягає в тому, що її немає». [4, 16]. Саме керуючись цим принципом, діє герой уславленої п'єси А. Камю Калігула. Схожі мотиви є і у «Я»: «Воистину: це була дійсність, як згряя голодних вовків. Але це була й єдина дорога до загірних озер невідомої прекрасної комуни» [7, т. 1, с. 338]. Тягар вибору між вбивством і прощенням завжди занадто тяжкий для екзистенціальної особистості. Для героя новели «Я (Романтика)» цей тягар стає нестерпним, бо *він* сам має виконати вирок: «Я держу в своїй руці маузера, але моя рука слабіє, і я от-от заплачу дрібненькими сльозами» [7, т. 1, с. 338].

Ще однією екзистенціальною проблемою твору є самотність головного героя. «Особистість у екзистенціалістів самотня», — стверджує Д. Наливайко. Особистість головного героя новели «Я (Романтика)» самотня в момент здійснення головного вибору. Люди, що оточували героя, зникають, самоусуваються. Герой лишається наодинці з собою, своїм сумлінням, з матір'ю, яку, на догоду революції, має вбити: «тільки-но хотів зиркнути у віконце, де сиділа моя мати, як хтось узяв мене за руку. Я повернувся — дегенерат. — От так стража! Всі повтікали!» [7, т. 1, с. 334]. Доктор Тагабат теж самоусувається від допомоги у вирішенні долі матері «Я»: «до мене підійшов доктор і положив мені руку на плече: — Ваша мати там! Робіть що хочете!» [7, т. 1, с. 337]. Дії героя відбуваються в сюрреальному світі, де марення є, можливо, більшою реальністю, ніж сама дійсність: «І спалахнуло: не вже я веду її на розстріл? Що це: дійсність чи галюцинація?» [7, т. 1, с. 337]. Головною ілюзією для героя є, проте, раз у раз повторювана ідея «загірної комуни». Ідея комуни є тією незбагненою мрією, в жертву якій приносяться життя справжніх людей, сама реальність. Ілюзорність «загірної комуни» промовисто підкреслена самим фіналом новели: «Я зупинився серед мертвого степу: там, в далекій безвісті *невідомо* горіли тихі озера загірної комуни» [7, т. 1, с. 337].

Герой новели петерворкоє власне життя в ілюзю, бо реальність занадто фантастична для нього. Йому легше повірити в існування «невідомої загірної комуни», ніж у розстріл своєї матері.

Але герой «Я (Романтики)» має споріднені риси і з камюсівським Калігулою не лише через вбивство єдиної близької людини. Їх споріднює і мотив п'яної всевладності руйнівника: «Ось воно, щастя, нестерпне звільнення... безмірна радість безкарного вбивства, безжальна логіка, яка розчавлює людське життя, щоб досягти нарешті безвічної самотності, якої я прагну» [2, 653].

Таким чином, вбивство героєм матері якраз може розглядатись нами як парадоксальне бажання позбутися єдиної рідної людини на догоду власним ілюзіям і самотності.

Герой прагне також і до здійснення якоїсь над-

звичайної суспільно-історичної місії. Так було з сартрівським Геростратом, схожа позиція спостерігається і у «Я». Такий месіанізм був притаманний ще героям романів Ф. М. Достоєвського, в творчості якого, на думку багатьох дослідників, часто зустрічаються характерно екзистенціалістські мотиви.

Крім спільної з екзистенціальними творами проблематики, імпресіоністичну новелу М. Хвильового споріднювала з ними ще й близька ідейно-філософська позиція. В своїй уславленій лекції «Екзистенціалізм — це гуманізм» Жан Поль Сартр так говорив про мету екзистенціалізму: «Ми не повинні думати, що є якесь людство, якому можна поклонятися... Такий гуманізм нам не потрібен... Ми нагадуємо людині, що немає іншого законодавства, окрім неї самої» [6, 461]. На нашу думку, метою новели М. Хвильового «Я (Романтика)» якраз і буде прагнення нагадати людині про її самоцінність, непотрібність для її особистого самовдосконалення будь-яких ідеологічних систем поглядів. Включеність в таку систему неминуче призводить до втрати героєм власного «я», до його особистої трагедії.

Як ми вже зазначили, доля літературного екзистенціалізму в Україні не склалася. Причиною цього була, звичайно, не якась «вторинність» української літератури, а той факт, що саме в епоху розквіту екзистенціалізму в Європі (1930-ті роки) українська література переживала один з найтяжчих своїх періодів. Далась взнаки і сувора культурна ізоляція України від Європи.

Незважаючи на це, наявність передекзистенціальних умонастроїв в українській прозі 1920-х років була очевидною. Вони виявлялись в українській авангардній прозі, зокрема, в таких художніх течіях, як неоромантизм та імпресіонізм. В деяких творах, що належать до цих течій, екзистенціальний умонастрій виступає філософською підосновою. В творчості М. Хвильового раннього періоду така підоснова була особливо відчутною.

Цитована література:

1. Білецький О. І. В шуканнях нової повістярської форми // Шляхи мистецтва. — К., 1923. — № 5. — С. 59-63.
2. Камю А. — Вибрані твори. — К.: 1991. — 655 с.
3. Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе. — М., 1980. — 360 с.
4. Наливайко Д. Трагічний гуманізм Альбера Камю // А. Камю. Вибрані твори. — К., 1991. — С. 5-28.
5. Неврлий М. Празька поетична школа // Муза любові і боротьби. — К., 1995. — С. 3-19.
6. Сартр Ж. П. Нудота. Мур. Слова. — К.: Основи, 1993. — 283 с.
7. Хвильовий М. Твори у 2-х томах. Т. 2. — К.: 1990. — 925 с.

Н. М. БОРИСЕНКО

ПОЕТИКА КОЛЬОРУ В РОМАНІ В. ШЕВЧУКА «ТРИ ЛИСТКИ...»

«Три листки...» В. Шевчука є одним з найкольоровіших романів прозаїка, отже благодатним об'єктом для вивчення поетики кольору. Предмет дослідження, його методику й актуальність підказали текст твору, виключна авторська винахідливість у барвокористуванні і теоретичні та історико-літературні дослідження Валерія Шевчука в галузі вивчення вітчизняної і світової культури.

Роман-триптих В. Шевчука, видрукований 1986 року і присвячений духовному буттю українства в XVI, XVIII і XIX століттях, має довгу назву: «Три листки за вікном палади, наче жовті свічки, хоч сутінок погустішав; три дерева побачив я там, далі, куди збирався продивитися, три дерева на кінці дороги в кожного, адже життя постійно пульсує в трійній іпостасі...» [7, с. 1].

Уже в цьому заголовкові, семантично наснаженому народнопоетичною традицією, виділяється потрібна іпостась символіки В. Шевчука, заґрунтована на сакральності образів: *три, дерево* (і його фрагмент — *листок*), *колір* (представлений в антитезі «світло-сутінок» та «жовті свічки»).

Спеціально не зупиняючись на чисельній і рослиній символіці (хоча це дуже цікава проблема!), заявленій уже в назві, розглянемо поетику кольору, котрий складає його внутрішнє художнє ество. Це тим більше цікаво, що роман «Три листки» — історичний за своїм характером, і автор у ньому реставрує психологію людини іншої епохи, іншу культурну ментальність значною мірою за допомогою барвописання, особливостей кольористичної семантики в сприйнятті архаїчнішої (по відношенню до кінця XX століття) свідомості і світовідчуття.

Аналіз цієї якості поетики В. Шевчука характеризує не стільки своєрідність даного твору, скільки необароковий період у творчості письменника, який здатний переключатися від одного творчого методу до іншого, плідно і творчо користуватися як імпресіоністичною, готичною поетикою, так і експресіоністичною, необароковою, неоромантичною, сюрреалістичною і т. д.

Та головне, що всі ці якості прози В. Шевчука сформувалися на міцній народнопоетичній основі.

Доказом цього є лінгвостилістичний і культурологічний аналіз першої частини трилогії, яку автор у відповідності з генеральною назвою нарік першим листком, — «Ілля Турчиновський», що являє собою мистецький і водночас науковий трактат про душу, пригоди і страждання шукача істини. Обравши та-

кий шлях дослідження особистості філософського типу й історії, В. Шевчук удався до поглибленого аналізу психології героя через особливості його світовідчуття. В основі цього світовідчуття — сприйняття світу і змін душевних, емоційних й інтелектуальних станів через колір, споглядання рухливих зорових образів, що оточують людину.

Прикметно, що підтвердити цю думку можна як кількісним аналізом, так і якісним, передусім вивченням народнопоетичної символіки й особливостей називання кольорів, себто мовного барвокористування.

Наведемо таблицю, яка наочно представить дану тезу. На 119-ти сторінках тексту 479 разів вживається назва кольору. Таким чином, частотність вжитку його вельми значна — 4,2% припадає на одну сторінку тексту, хоча є сторінки перенасичені барвописом, а є — «нейтральні», характерні середньостатистичним вживанням кольору.

Дані наводяться за індексом вжитку основного кольору і його варіантів та форм вираження певною частиною мови. На таблиці № 1 кольори фіксуються за чорирма рівнями: найбільш вживані, середньостатистично вживані, нижчим рівнем і найменшою частотністю.

Як свідчать дані таблиці № 1, два кольори — білий і чорний — є домінуючими за частотністю вжитку і водночас контрастними. Вони є своєрідною кольористичною віссю, що нанизує всі інші барви. Найчастіше білий колір виражається прикметником і дієсловом (рідше — іменником, дієприкметником і прислівником). Аналогічна картина спостерігається і з називанням чорної барви. Щоправда, перелік іде в дещо зміненій послідовності, а саме такій: прикметник, іменник, дієслово, дієприкметник і прислівник.

Надзвичайно насиченою є символіка «білого» в народнопоетичній традиції, якою, безперечно, автор триптиху оперує як з потужною ерудицією історик і теоретик культури (і передусім, давньої!) і фольклору й унікальний джерелознавець.

Як твердять теоретики кольору і митці, що ним захоплюються, білий і чорний тони — вихідні, бо відрізняються один від одного лише насиченістю світлом і тим, що «світлі предмети відбивають багато світла, темні — мало» [1, с. 10]. Таким виглядає аналіз кольору з фізичної точки зору.

Таблиця № 1

I рівень	Білий і його відтінки		Чорний і його відтінки			
	Білий-22	різким світлом-1	чорний-21			
	якраво-білий-1	ясним сутінком-1	чорно-1			
	побіліла-1	чистий-13	темний-16			
	сплотнів-1	яскраві-7	почорніле-1			
	блідий-5	блискучий-3	чорноокий-1			
	білолиций-1	прозорий-1	чорнота-1			
	білостінний-2	притомленим світлом-1	чорноризці-1			
	білок-1		темрява-12			
	фосфорний-1		сутінок-7			
	виблідлі-1		потемніле-2			
	виблід-1		темнішає-3			
	снігове-1		тьма непрозора-2			
	світлий-11		морок-5			
	густо-освітлений-1		споночіло-1			
	просвітліло-2		пітьма-1			
	голову осяяло світло-1		каламутні-6			
	засвітало-1		скаламутнілий-1			
	ясний-16		каламутніє-2			
Кількість	101		84			
II рівень	Зелений і його відтінки		Червоний і його відтінки		Жовтий і його відтінки	
	зелений-38		червоний-27		жовтий-15	
	смагдовий-5		гаряче-червоний-1		світло-жовтіла-1	
	яскраво-зелений-1		червоно-3		жовток-1	
	пронизливо-зелений-1		сіро-червоний-1		золотий-15	
	позеленіло-1		почервонів-1		золото-7	
	зеленкувата-1		червонобородий-1		золотопроміння-1	
	світила притьмареним		червоніли-1		золототкані-1	
	зелом-1		яскраво-червоний-2			
	зеленотіла-1		заполум'яніли-1			
			сліпучо-червоні-1			
			розпечений кавун-1			
			кривавий-2			
			брунатно-кривавий-1			
			паленіли-1			
			розлилася пожежа-1			
Кількість	49		45		41	
III рівень	Синій і його відтінки			Сірий і його відтінки		
	Синій-8			сірий-9		
	синило-1			сіро-бурий-1		
	просині-1			попелястий-1		
	засинений-5			сіро-зелена-2		
	синів-1			спопеліти-1		
	яскраво-синя-1			сивий-5		
	синьоокий-1			сивина-1		
	голубий-5			сивань-1		
	блакитний-2			посивів-1		
	голубуватий-1			клубасте-1		
Кількість	26			23		

IV рівень	Срібний і його відтінки	Рудий	Рожевий
	Срібний-8	рудий-6	рожевий-6
	срібло-1		
	срібнорунна-1		
Кількість	10	6	6

Таблиця № 2

	Прикметник	Іменник	Дієслово	Дієприкметник	Прислівник
	синій-8	білок-1	почервонів-1	розпечений	червоно-3
	яскраво-синя-1	голову осяяло	чорвоніли-1	кавун-1	чорно-1
	синьоокий-1	світло-1	заполум'яніли-1	виблідлі-1	густо-освітлений-1
	ясний-16	світила притьма-	паленіли-1	притомленим	
	ясним сутінком-1	реним зелом-1	розлилася пожежа-1	світлом-1	
	чистий-13	чорнота-1	побіліла-1	скаламутнілий-1	
	срібний-8	чорноризці-1	сполотнів-1	почорніле-1	
	срібнорунна-1	темрява-12	виблід-1	потемніле-2	
	жовтий-15	сутінок-7	каламутніє-2	золототкані-1	
	золотий-15	тьма непрозора-2	просвітліло-2	засинений-5	
	сірий-9	морок-5	засвітало-1		
	сіро-бурий-1	підьма-1	поблискували-1		
	попелястий-1	сивина-1	позеленіло-1		
	сіро-зелена-2	сивань-1	темнішає-3		
	рудий-6	жовток-1	споночіло-1		
	сивий-5	золото-7	посивів-1		
	чорний-21	золотопроміння-1	спопеліти-1		
	темний-16	срібло-1	синило-1		
	чорноокий-1	ясним сутінком-1	синів-1		
	яскраві-7	просині-1	світло-жовтіла-1		
	голубий-5	різким світлом-1			
	блакитний-2				
	голубуватий-1				
	зелений-38				
	смарагдовий-5				
	яскраво-зелений-1				
	пронизливо-зелений-1				
	зеленкувата-1				
	зеленотіла-1				
	прозорий-4				
	напівпрозорий-1				
	блискучий-2				
	клубасте-1				
	каламутний-6				
	рожевий-6				
	білий-22				
	блідий-5				
	білолиций-1				
	білостінний-2				
	фосфорний-1				
	снігове-1				
	червоний-27				

Таблиця № 2 (продовження)

	Прикметник	Іменник	Дієслово	Дієприкметник	Прислівник
	гаряче-червоний-1				
	сіро-червоний-1				
	червонобородий-1				
	яскраво-червоний-2				
	сліпачо-червоні-1				
	кривавий-2				
	брунатно-кривавий-1				
	яскраво-білий-1				
	світлий-11				
Кількість	303	47	24	13	5

Але не так у фольклорі і мистецтві. Адже буйна людська фантазія наділяє барву особливим смыслом, закріпленим у фольклорі кожного народу, що виражає історичний досвід, особливості національної ментальності, поетичні погляди на природу і навколишній світ, стадії освоєння знань про них.

Вчені і митці твердять, що колір здатний викликати певний душевний стан; опоненти цієї думки дотримуються протилежної позиції, що «один і той же колір у людей різних народів викликає різні емоційні враження, наприклад, у Європі траур чорного кольору, а у Китаї та Японії, навпаки, білий; зелена барва для європейців символізує мирні надії, а в країнах ісламу це барва бойових стягів» [3, с. 39]. Цікаві відомості про символіку кольорів, і в першу чергу білого, містяться в книзі Д. Фрезера «Золота гілка» [6, с. 37].

Визначний знавець слов'янського фольклору, і передусім українського, О. М. Афанасьєв у книзі «Жива вода і пророче слово», пояснюючи дуалізм у релігійних віруваннях наших предків, твердить, що вони різноманітність усіх природних явищ розділили на дві протилежні сили — Білбога (Білуна) і Чорнобога — як представників світла і темряви, добра і зла.

О. М. Афанасьєв написав цілий трактат про символіку білого і чорного у слов'янській міфології, їх численні образні ряди. Так, «Білун уявляється старцем з довгою білою бородою, в білому одязі і з посохом у руках, він являється тільки вдень і подорожніх, котрі заблукали в дрімучому лісі, виводить на справжню дорогу... Його вважають тим, хто подає багатства і плодючості... Це розсіпання Білуном багатств засновується на найстародавнішому уявленні сонячного світла золотом. Філологія чудово підтверджує такий дуалістичний погляд слов'ян на явища природи. Слова, які позначають *світло, блиск і тепло*, водночас послужили і для вираження понять *блага, щастя, краси, здоров'я, багатства і плодючості*; навпаки, слова, котрі означають морок і холод, обіймають собою поняття *зла, нещастя, потворності, хвороби, злиденності і неврожаю*. Відповідно до цих древніх значень, з коренем *бел-біл* поєднується ідея *плодючості, «изо-билия...»* [2, с. 124-125].

Концепція кольору, вироблена народнопоетичною традицією, не просто відома авторові триптиха «Три листки...», він її творчо застосує для уви-

разнення головної ідеї про вічну боротьбу добра і зла, про нетривкість межі між ними, про неймовірну складність пошуків розумною і творчою людиною тієї грані, що відділяє чорне від білого, бажань щастя і душевного спокою від мук сумління, врівноваження пізнання й оцінки, що часто виявляються полярними. Оскільки головний герой першої повісті — Ілля Турчиновський — опиняється на роздоріжжі між добром і злом і, прагнучи вершити гарні справи, мимоволі творить зло, зіштовхується з життєвими прикрощами, які набувають філософського смислу і резонансу, В. Шевчук художньо доводить це символічно наснаженою кольористикою чорного і білого. Добро у сприйнятті Іллі Турчиновського має зовнішню подобу «білого як сметана діда, що сидів на хмарі, спустивши з неї босі ноги і завзято кушпелячи здоровенну глиняну люльку» [7, с. 122].

Асоціативне розмаїття символіки білого у творі В. Шевчука надзвичайно вибагливе. Тут і *яскрава біла стежка*, долаючи яку, людина пізнає світ як одвічну боротьбу світла і темряви; і літера (а точніше — Слово) як *слід, прокладений по білому*; і *біла кучма волосся* як вираз дитячого віку та повноти світлих поривань; і *білі сувої полотна*, які «затуляли світ, а може, намагалися зловити сонце» [7, с. 70]; і *білий вогонь хмар* — «ніби вітрила неземних кораблів, вони розгорнули над землею тремкі полотнища й горіли в небі *білим вогнем...* Серед *темряви срібні хмари* видавалися дивоглядкою з'явою. *Ясніли в мороку* так, як *велетенські світляки*, і такі були схожі на розгорнуті вітрила. *Страх і занепокоєння, хвилювання й ураза* — все під цим *світлом* унеможлиблювалося. Справжнім був тільки спокій, *чарівна, незбагненна яснота*, якою охоплено хмари» [7, с. 136].

Отже, прив'язка до кольору морально-етичних якостей, звернення до відповідних аналогій у зображенні життєвих перипетій і характеру Іллі Турчиновського — цілком традиційна символіка, якою давно оперував фольклор, як стверджує О. М. Афанасьєв. У романі це зроблено прозоро і по-філософськи глибоко.

Та Валерій Шевчук не був би Валерієм Шевчуком, себто тим, кого колективні мистецтва не приваблюють («Я надто індивідуал-митець, щоб улягати чийомусь смаку чи волі» [8, с. 90]), якби він однолінійно використовував колір, вдаючись до спрощення сталих символів, однобічно оперував

контрастами барвопису. В його прозі все на тій межі взаємовиключаючих відтінків, тієї діалектики взаємопереходів і пластики нюансування глибин життя, аби «світ у міру здатності своєї збагнути» [8, с. 89], що знаходить цілком відповідне вираження в особливостях його поезики, однією з прикметних граней якої є пластичне барвокористування. Саме кольористика роману демонструє взаємопереплетення народнопоетичної символіки як достеменно використаної національної і світової фольклорної традиції й авторських новобудов на цьому ґрунті як виразу пошуково-новаторських досягнень митця, що, образно висловлюючись, черпає з викопаної до нього криниці, але водою пригощає смаковитою на свій лад. Все так, як відомо з початку світу, але і не так, бо по-своєму. І найкраще це довести на прикладі використання прикметника *білий*, що значить, за твердженням О. М. Афанасьєва, *світлий, ясний*. «При возведенні живописуючої ознаки, виявленої в певних звуках, до загального поняття про предмет первісна виразність слова стає невідчутною для слуху і тому підновлюється звичайно епітетом, котрий і залишається за ним як «постійний». Такий епітет знаходимо ми у виразах: *білий світ і білий день*; з них перший отримав смисл *всесвіту, тобто всього видимого, осяяного небесним світлом*» [2, с. 125].

Оперуючи сталим словосполученням *білий світ*, в якому головне слово втратило своє первісне значення *світло* і стало виражати предмет зі зміненним загальним поняттям *всесвіт*, а залежне слово саме і повертає до першопочатків, хоч надає безліч відтінків, В. Шевчук використовує широку палітру смислових варіантів, вдаючись до багатозначних можливостей символу.

Особливо виразно це зроблено в 33 розділі першої частини триптиха, де наводиться осучаснена біблійна притча про повернення блудного сина, коли і йому, і всім рідним світ здається *білим* — цебто, *добрим, радісним*, «у якому напрочуд дзвінко розлунює радісний сміх, — всі вони, сплівшись в обіймах біля дверей, сміються, забувши урази й тримаючи в грудях саме тільки добро...» [7, с. 130]. І хоч аналогічні приклади можна множити, та найдоцільніше і найдоказовіше навести авторський роздум на цю тему з «Іллі Турчиновського»: «Я подумав таке: «Світ розділено надвоє: з одного боку — світле, а з другого — темне. Ті, що на світлій стороні, бачать супротивне собі темним. Для тих, хто на темному боці, — темрява у світлому. На ознаку цього витворено символ орла й сови. Орел немічний уночі, сова — вдень. Ці дві площини зіштовхнуто у вічному двобої: вони затаялися не на життя, а на смерть — кожен-бо має свою рацію і свої резони. Чи ж це необхідно і чи є в тому вищий розмисел?» [7, с. 72].

Завершуючи цей внутрішній монолог на філософську тему про сенс життя, сформульовану в двох словах — «білий світ» — і представлену за принципом бінарності, В. Шевчук досягає романної поліфонічності, хоч засоби, якими він користується, виключно скромні — біло-чорна палітра, без залучення кольорів веселки і їх відтінків. Через те малюнок вийшов графічно чітким, але з просторово-ча-

совою перспективою і функцією універсальної формули, яка заснована на принципі айсберга — глибинний зміст захований під воду, хоч на поверхні — вічне змагання чорного і білого, добра і зла.

Крізь це вічне змагання кольорів автор роману переконливо провів і виразно підсвітив драму героя — Іллі Турчиновського: «думаючи, що він чинить добро, насправді чинить зло, не помічаючи й не розуміючи своєї лихоносності, і це при високому інтелектуальному розвитку» [8, с. 90].

Саме барвопластика, тонке володіння пензлем у прозі дали змогу В. Шевчукові «художньо розкрити складну внутрішню драму людини пізнього середньовіччя, яка розпинала свій світогляд на хресті роздвоєння. Згадаймо: Ілля Турчиновський здирає з лица поваленого на долівку ненависного органіста шкіру і з жахом бачить: «на підлозі, розпластавши руки, лежав не хто інший, як я сам, тобто Ілля Турчиновський...» Отже, боротьба ведеться в самому собі, боротьба жорстока, складна, непримиренна. Перед нами символічне вираження змагання непокірного духу за істину, адже не байдужий був герой до життя, до проблем добра і зла, та й мандрівка його — пізнання сенсу буття людини у світі. Оця прага істини ніколи не покидає Турчиновського, «очищує його душу від скверни, підхоплює на хвилі житейського моря й несе її, подивовану, вимучену і щасливу, до нових берегів» [4, с. 7].

Аналіз, здійснений у даній роботі, педалює лише біло-чорну гаму, що є головною в «Трьох листках», по-перше, і тісно пов'язаною з народнопоетичними акцентами, по-друге. Та лише цими барвами не вичерпується колорит твору, заснований на русі і відтінках фарб, що навантажені значеннями, й асоціаціями, котрі є знаками певних речей матеріального і духовного світу. «Витворюється враження, що кожна річ чи явище є не тільки собою, а також символом; що кожний образ має своє місце в обдуманій загальній системі» [5, с. 498].

Та роздуми про загальну і конкретну систему барвопису автора роману вимагають інших робіт, присвячених цій невичерпній і актуальній темі, що буде предметом спеціальної уваги в наступних студіях.

Цитована література:

1. Алексеев С. С. Начальные сведения о цвете. — М., 1940. — 22 с.
2. Афанасьев А. Н. Живая вода и вещее слово. — М.: 1989. — 508 с.
3. Гете И. В. Об искусстве. — М.: 1975. — 622 с.
4. Жулинський М. У вічному змаганні за істину // Шевчук В. Три листки за вікном. — К.: 1986. — С. 3-14.
5. Павлишин М. «Дім на горі» Валерія Шевчука // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. — К.: 1994. — Т. 3. — С. 493-505.
6. Фрззер Д. Д. Золотая ветвь. — М.: 1980. — 824 с.
7. Шевчук В. О. Три листки за вікном... — К.: 1986. — 586 с.
8. Шевчук В. О. Отже, виноград зелений. Розмова Лариси Брюховецької з Валерієм Шевчуком // Слово і час. — 1994. — № 6. — С. 87-90.

Л. В. ПРОКОПОВИЧ, В. І. САІТОВ

З ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО ТА ЮВЕЛІРНОГО ЛИТТЯ НА УКРАЇНІ

Одним з наукових методів вивчення історії є діахронне дослідження матеріалу. При цьому методі простежують зміни і розвиток у часі будь-якого процесу: культурного, історичного і т. п. Скориставшись цим методом, спробуємо простежити історію розвитку художнього і ювелірного лиття на Україні.

Самостійний розвиток ливарного ремесла розпочинається з часу використання бронзи, тобто приблизно за три тисячі років до н. е. [5, с. 5; 1, с. 106]. Численні археологічні знахідки на півдні нашої країни свідчать, що на Україні лиття було відоме дуже давно — ще в період Скіфської культури. В цей період древні майстри застосовували не тільки лиття у відкриті кам'яні форми, але й у закриті одно- і багатогніздові [5, с. 6]. На цей час був уже відомий і метод лиття за виплавлюваними восковими моделями або метод «втраченого воску» [5, с. 6; 6, с. 5]. Це дозволило ливарникам виготовляти зброю і знаряддя праці — списи, сокири, скребниці, серпи, мотики, рибальські гачки.

Литі прикраси цього періоду свідчать про високий рівень не тільки ремесла, але й мистецтва: прикрашені багатим орнаментом, вони мають високу художню цінність.

Орнаментальні прикраси бронзового віку складаються здебільшого з кругів, спіралей, хвилястих ліній і подібних до них мотивів. Особлива увага приділялась прикрасам: вони були великого розміру і відразу впадали в очі [3, с. 8]. Таким чином уже на цій, найбільш ранній стадії розвитку, лиття було не просто ремеслом: воно давало людині великі можливості для самовираження. Адже навіть у самих звичайних речах у скіфів зустрічаються елементи художньої творчості.

На різних скіфських речах — зброї, спорядженні, оздобах у вигляді окремих фігурок — яскраво зображення різних звірів, фантастичних і реальних. Фігури звірів у більшості випадків зображені у русі: хижак, які гризуться між собою, яскраво виражені відкриті пащі й кігті, що рвуть м'ясо; олені з незвичайно гіллястими й довгими рогами, які мчать у шаленому галопі, тощо. Численність подібних речей дала підставу визнати існування особливого стилю у древньому мистецтві, що одержав назву «звіринового».

Навіть великі бронзові казани для варіння страв скіфи, як правило, прикрашали орнаментом. Такий орнамент являє собою опуклі литі візерунки у вигляді горизонтальних ліній, зигзагів або сітки. У багатьох випадках такий орнамент виконаний накладанням на воскову сорочку двохвигнута шнура біля 4 мм завтовшки, тому він одержав назву «шнуровий». Іноді орнамент має складні доповнення у вигляді фігур козлів, квітів, голів биків чи знаків сонячного культу [5, с. 14]. Одна з форм, по якій відливали подібні фігурки, була виявлена при розкопках біля села Кошари Комінтернівського району співробітниками Одеського археологічного музею. Оригінальна ливарна форма зображує голову дикого кабана, виконану в «звіриному» стилі.

Скіфське мистецтво, яке було породжене варварським степовим світом і зазнало сильного впливу передньоазійської, а потім античної цивілізації, досі дивує самобутньою фантазією і відшліфованістю стилю.

До кінця першої половини I тисячоліття н. е. скіфське населення півдня України було повністю асимільоване слов'янськими племенами, які сприйняли скіфську культуру [7, с. 27]. Це надало нового імпульсу розвитку слов'янського художнього і ювелірного лиття. Пізніше його національна своєрідність обумовлювалась багатовіковими традиціями, що склались на основі візантійського та древньоруського мистецтва.

Видно з Візантії разом з християнством прийшли на Київську Русь і церковні люстри — панікадила. Уже в IX ст. ливарники Київської Русі з великою майстерністю виготовляли такі мідні або срібні світильники, які звичайно підвішували на довгих ланцюгах до центрального куполу храму (рис. 1). Таке злиття двох культур — візантійської та древньослов'янської — сприяло формуванню унікального і неповторного стилю в мистецтві. Навіть тоді, коли в Західній Європі процвітала епоха Ренесансу, древньоруське мистецтво продовжувало розвиватись у цілком іншому напрямку. Своєрідним і самостійним шляхом слов'янське мистецтво йшло аж до початку XVIII ст., і весь цей час ремесло Київської Русі не поступалось, а в деяких галузях і переважало ремесло західноєвропейсь-

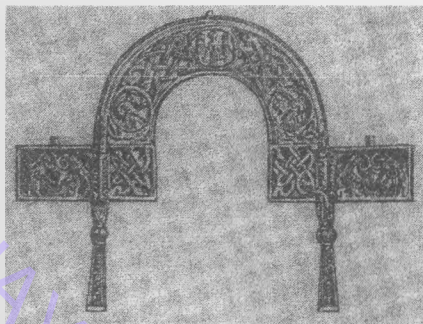


Рис. 1
Д е т а л ь
бронзового
панікадила.

ких майстрів. Особливо високого рівня досягла ювелірна справа. Найрізноманітніші прикраси, чоловічі і жіночі «узоріччя», як говорили в той час, виконані з великою витонченістю, художнім смаком і тонкощами (рис. 2, 3) [1, с. 167].

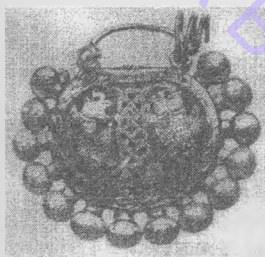


Рис. 2
Зірчастий колт із зо-
лотою зерню. X ст.

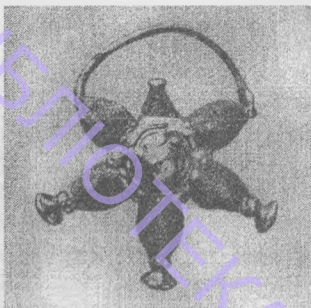


Рис. 3
Срібна підвіска з черню.
X-XII стст.

Найбільш відомим центром українського ювелірного мистецтва був Київ. Ювелірна справа у Києві досягла високого рівня уже в X ст. Про це свідчать археологічні розкопки Десятинної церкви. Серед руїн цієї церкви знайдено величезну кількість прикрас: срібні медальйони, золоті бляшки, перли, срібна шийна гривня і т. п. В одному саркофазі виявили меч у піхвах, оздоблених сріблом [1, с. 168]. Але особливий інтерес серед скарбів Десятинної церкви викликають ливарні форми, знайдені у тайнику. За цими формами сотні років тому відливались чудові жіночі прикраси (рис. 4, 5).



Рис. 4
Ливарна форма. X ст.

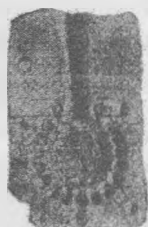


Рис. 5
Ливарна форма. X ст.

Цікаво відзначити, що, починаючи з XVI століття, в Київській Русі як матеріал для художнього лиття широкого застосування набуло олово. Воно застосовувалось для тонкого художнього лиття, яке вживалось для внутрішнього оздоблення бу-

динків, а також для побутових речей [7, с. 58]. З олова, наприклад, відливали посуд. Саме слово «олово» зв'язане з матеріалом посудин, в яких зберігалась «оливіна», «ол», що на древньо-слов'янській мові означає пиво, мед, брагу [2, с. 228]. Ажурне олов'яне лиття застосовувалось як декор іконостасів, дверей, підвісних та виносних ліхтарів і т. п. [7, с. 58].

У цей же період на Русі починають відливати чавун. Найдавнішими зразками художнього лиття з чавуну є орнаментальні плити підлоги у древніх соборах, двері та надмогильні плити, які відносяться до XVI і XVII ст. [7, с. 31].

Новий розквіт художнього та ювелірного лиття на Україні припадає на XVI — початок XVII ст. Головні центри його виникнення — Львів і Волинь [4, с. 11].

Найбільш розповсюдженими великими виливками були гармати і дзвони з бронзи. Одним з найвідоміших українських майстрів-гарматників XVI століття був Леонард Гарле, який працював у Львові. Цей майстер прибув на Україну з Нюрнберга. Два литих стволи гармат його роботи зберігаються у Львівському історичному музеї. На поверхні виливок є орнаментальні фризи та ім'я майстра німецькою мовою: «Herl hat mich gossen» («Герл мене вилив»). Низка литих робіт Герле мають індивідуальні назви: Прозерпіна, Олень, Орел та ін.

Видатним ливарником-гарматником був майстер Балашевич Йосип Тимофійович, який працював у Києві.

Перші бронзові двозвонни, відлиті у Львові, відносяться до XVI ст. Один з тих дзвонів, які дійшли до нас, відлитий львівським майстром Андрієм Франке у 1633 році.

У Києві дзвони відливав майстер Афанасій Петров. У 1690 році він вилив для Києво-Видубицького монастиря дзвін вагою 100 пудів [4, с. 32]. Одному з дзвонів майстра судилось стати не просто художнім виливком, але й історичною пам'яткою. Так, на дзвоні, вилитому майстром у 1695 році на кошти сина видатного керівника визвольної боротьби українського народу Семена Палія, був такий віршований напис:

*Из шток з Кизикерменських арматів здобичних
З додатками матерій до звона приличних, —
Коштом его милость войска Полтава можа
Павла Семеновича України строжка.*

Цей віршик-жарт, який можна вважати до певної міри ремінісценцією відомого листа запорожців турецькому султанові, є своєрідним пам'ятником перемоги запорожців над турками в Кизикерменському бою. І символічним є те, що дзвін вилито із захоплених у цьому бою трофейних гармат [5, с. 127]. Остання робота Афанасія Петрова відноситься уже до початку XVII століття — дзвін для Києво-Печерської лаври з зображенням Софії Премудрої [4, с. 34].

Крім великих виливок, у Львові було розпов-

сюджене і дрібне художнє лиття з бронзи, наприклад, чохла, в яких зберігали пера для письма. На поверхні цих чохлів виконувались рельєфи — фігурки звірів, найчастіше це були леви та єдинороги [4, с. 56].

Говорячи про дрібне художнє і ювелірне лиття, слід згадати ім'я ще одного з найвідоміших і найталановитіших українських ювелірів — Івана Равича (1677 — 1762). У музеях країни зберігається біля 60 робіт цього прекрасного майстра, твори якого відзначаються сміливістю композиційних рішень і витонченістю декора. Працював І. Равич в техніці невисокої чеканки по литтю. В оформленні предметів перевагу надавав рослинним мотивам, плетеному вигадливому орнаменту.

Подібні мотиви зустрічались на ювелірних виробках і інших українських майстрів, наприклад, в оформленні оправ книг, які включали в себе різні литі елементи — застібки, фігурки, орнамент, а також при литті посуду, предметів релігійного призначення, прикрас.

В орнаментативній подібності виробів ми можемо досить чітко простежити і розвиток майстерності, і зміну художніх стилів. У першій половині XVII ст. вже відчувається деякий вплив західного мистецтва, з'являються ренесансні мотиви в орнаменті. Однак у другій половині цього століття суцільний візерунок у стилі барокко покриває посуд, оправки книг і культові предмети. З середини XVIII ст. в розкішні композиції входять уже не тільки витончені форми картуші, але й раковини, характерні для стилю рококо. Однак українські майстри намагаються зберегти своєрідність трактування стилів і зв'язати їх з народними традиціями (рис. 6).

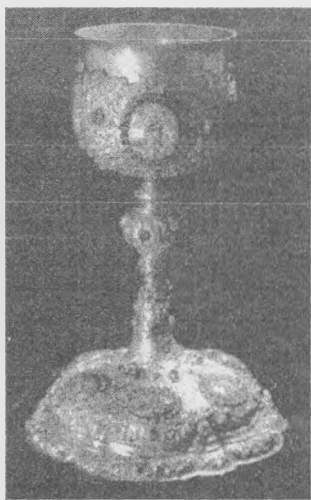


Рис. 6

В кінці XIX ст. в різних кінцях Європи майже одночасно виникло бажання звільнитись від змішування стилів, яке на протязі майже піввіку панувало в прикладному мистецтві. Особлива стильність, декоративна манера, яка виходила з прагнення до оновлення художньої мови мистецтва, була невід'ємною рисою всіх виробів цього періоду. Модерн з його широтою пошуків не-

традиційних форм і мотивів, незвичайною орнаментальною структурою знайшов прекрасне втілення у виробках з дорогоцінних металів.

Незважаючи на спільні стилістичні риси, мистецтво рубежу XIX — XX ст. у різних країнах мало свої особливості. На Україні воно характеризувалось активними пошуками національних форм.

Автори книги «Ювелирное и художественное

литье по выплавляемым моделям сплавов меди» твердять, що, «починаючи з 40-х років XIX ст., декоративно-прикладне мистецтво переживає період занепаду» [6, с. 6]. Важко погодитись з цією думкою, оскільки відомо, що одне з найбільш значних піднесенень декоративно-прикладного мистецтва припадає на період зародження модерну, тобто на кінець XIX ст.

На рубежі XIX — XX ст. техніка лиття досягла свого розквіту і з особливою повнотою розкрила властивості металу. Розвитку художнього лиття сприяла зміна інтер'єра, який, починаючи з кінця XIX ст., став включати в себе безліч декоративних предметів, у тому числі і виробів із золота та срібла: срібні вазочки, ковші, коробочки, лоточки, рамочки, табакерки, скульптура — на столах і столиках, етажерках, шафочках, на камінних і диванних полках. Будучи активними насіями нового стилю, вони виражали його прагнення до естетичного оформлення оточення в цілому.

Ювелірні прикраси, мабуть, найбільш яскраво виразили пошуки нового часу. Вони вражають винахідливістю, вмінням у традиційні види підвісок, кольє, брошок, браслетів включати пейзажну або міфологічну сцену, зображення жіночої фігури чи зовсім поринути в чисту декоративну форму, заставляючи хитромудрою грою ліній ніби заново відкрити красоту дорогоцінного металу.

З іншою думкою згаданих авторів про те, що «нового розквіту мистецтво художньої обробки металу досягло ... після Великої Жовтневої соціалістичної революції», сперечатись не доводиться. З цього періоду художнє лиття України справді почало поповнюватись багатьма зразками статуарного лиття — пам'ятниками, монументами, барельєфами, серед яких зустрічаються не лише пропагандистські спрямовані, але й справжні твори мистецтва. Такі, як Пам'ятний знак на честь заснування міста Києва, пам'ятник Тарасу Шевченкові в Харкові, «Легендарна тачанка» на Херсонщині, монумент героям-потьомкінцям в Одесі та багато інших, що відображають історичні віхи в житті держави і її сучасність.

Однак сучасне мистецтво — це не цілісне художнє явище. Воно складається з ряду течій, що відрізняються і за метою, і за виражальними засобами. Для прикладу досить взяти лише одне місто — Одесу, де за останні декілька років з'явилась ціла низка творів художнього лиття. Це і пам'ятник адміралові Де Рибасу В. Князека, і «Дитя Сонця» Ернста Неізнаного, і бюст поета М. Емінеску. У цих скульптурних композиціях різні стилі, мотиви, мета, філософське навантаження. Можна сперечатись про художню цінність кожного з цих творів, але безперечним залишається одне: художнє лиття продовжує розвиватись, шукати нові форми виразності. І все це стає невід'ємною ознакою міста, яка створює його неповторне і своєрідне обличчя. Тішить око ажурна огорожа сходів, піддашків, ганочків. Розкіш Приморського бульвару

ГРИГОРІЙ АНДРІЙОВИЧ В'ЯЗОВСЬКИЙ

Після важкої тривалої хвороби 25.02.96 р., на 78-му році життя, пішов від нас відомий вчений-літературознавець, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії та методики літератури Одеського державного університету, член спілки письменників України, ветеран Великої Вітчизняної війни Григорій Андрійович В'язовський.

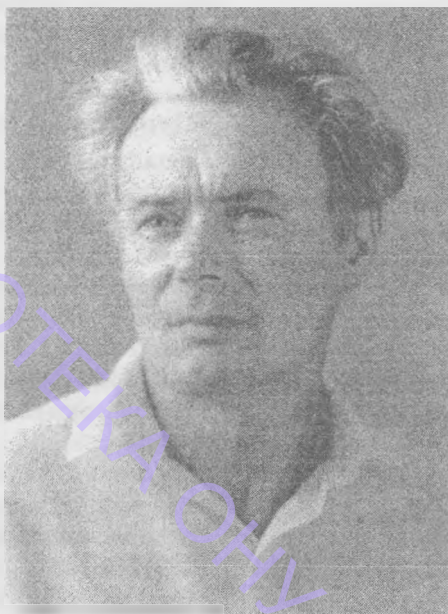
Народився Григорій В'язовський 2 лютого 1919 р. в с. Баштанці Миколаївської області в селянській родині. У 1938 р. вступив на філологічний факультет Одеського університету, але від занять відірвала фашистська навала. Дорогами війни пройшов він у складі військ І Українсько-го фронту. Нагороджений кількома орденами й медалями.

Після війни, повернувшись до Одеського університету, відновив навчання на IV курсі філологічного факультету. Закінчив аспірантуру при кафедрі української літератури, поєднуючи наукову роботу з роботою в українському драматичному театрі ім. Жовтневої революції (нині — театр ім. В. Василька) на посаді завідуючого літературною частиною.

До війни в періодичній пресі виступав як поет, а з 1949 р. почав друкуватись як літературний і театральний критик. У 50-х роках був головним редактором альманаха «Літературна Одеса», у 70-х — збірника «Горизонт».

У 1954 р. Г. А. В'язовський захистив кандидатську дисертацію, з 1957 р. завідував кафедрою української літератури, з 1967 — кафедрою теорії та методики літератури. У 60-х роках був проректором університету по навчальній роботі.

У 1967 р. захистив докторську дисертацію. Своїми дослідженнями специфіки психології творчої праці письменника професор Г. А. В'язовський відомий не тільки на Україні, а й далеко за її межами. Крім статей у журналах та наукових збірниках окремих виданнях вийшли праці: «Письменник і життя» (1959), «Літературно-художній тип і його прототип» (1962), «Специфіка творчої праці пись-



менника» (1964), «Питання психології творчої праці письменника» (1966), «Орбіти художнього слова» (1969), «Від життя до художнього твору» (1979), «Творче мислення письменника» (1982), «Світ художньої літератури» (1987). Він був співавтором і науковим редактором книг «Тарас Григорович Шевченко. Біографія» (1960; 2-е вид. 1963), співавтором і науковим співредактором підручника для студентів філологічних факультетів університетів України «Теорія літератури» (1975), двох видань програми з теорії літератури для університетів України. Протягом багатьох років проф. Г. А. В'язовський читав курси теорії літератури, естетики, а також спецкурси «Специ-

фіка творчого труда письменника», «Теорія родів і жанрів художньої літератури», «Методологія літературознавчих досліджень» та ін.

Професор Г. А. В'язовський приділяв увагу роботі з науковою молоддю, успішно керував аспірантами, був мудрим і уважним порадником не тільки для них, але й для колег по роботі. Брав активну участь в роботі двох спеціалізованих рад по захисту дисертацій з літературознавства: кандидатських — на філологічному факультеті Одеського університету, докторських — в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України.

В особі Г. А. В'язовського Одеський університет втратив талановитого вченого в галузі літературознавчої науки. Його ім'я надовго збережуть у своїх серцях ті, хто працював з ним поруч, а також тисячі вчителів-філологів по всій Україні, які були його учнями і яких він навчав сіяти розумне, добре, вічне.

РЕКТОРАТ ОДЕСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ ІМ. І. І. МЕЧНИКОВА
ПРОФКОМ УНІВЕРСИТЕТУ
КОЛЕКТИВ ФІЛОЛОГІЧНОГО ФАКУЛЬТЕТУ
УНІВЕРСИТЕТУ

Редакційна колегія журналу, членом якої був Григорій Андрійович, сумує з приводу тяжкої втрати і висловлює сердечне співчуття його родині.