

І.П. Гавриш

Специфіка та функції засобів суміжних мистецтв у творах Михайла Яцківа

Проза початку ХХ ст. відзначається активними стильовими пошуками письменників. У зв'язку з популяризацією малих прозових форм, нового значення набуває художня деталь, ліризм оповіді, символічність образів тощо. Однією з визначальних рис цього періоду є використання засобів суміжних мистецтв. "Прагнучи винайти нові матеріали для кращого вираження дійсності, письменники знову повертаються до форм і засобів давніх років, до відродження колишньої єдності поезії, музики, живопису..." [5:380]. Синкретизм мистецтв не залишився поза увагою українських літературознавців. Як невід'ємну складову частину літературного процесу рубежу віків його розглядали Н.Л. Калиниченко [5], І.О. Денисюк [3], В.П. Агєєва [1] та інші. Дослідників також цікавила і своєрідність використання засобів суміжних мистецтв у творчості Марка Черемшини, І. Нечуя-Левицького, О. Кобилянської. Найдокладніше ж це явище розглядалось на прикладі творчості М. Коцюбинського [2; 7; 8; 10]. Своєрідна художня палітра М.Яцківа також включає елементи та прийоми живопису, музики, скульптури тощо. На відміну від названих авторів, цей прийом у творах Михайла Яцківа майже не досліджений за винятком побіжних зауважень у працях І. Денисюка [3], Н. Калиниченко [5] та М. Ільницького [4]. Отже, цей аспект творчості письменника розглянутий недостатньо і потребує подальшого вивчення.

Михайло Яцків як "майстер короткої психологічної новели" [4; 6] зображує найпотаємніші порухи людської душі, намагається передати найтонші нюанси переживань. Щоб досягти високого рівня художності, автор часто вдається до засобів музики. За аналогією до музичних, твори письменника передають мажорний або мінорний настрій. У новелі "Хлоп'я" домінуючою є життєствердна мелодія: розквітла природа гармонійно поєднується з веселим настроєм дитини. Піднесеність душі хлопчика автор проектує на оточуючий світ, використовуючи музичні образи: "Хлоп'я купається в річці за селом, бігає по воді, плює до бурюльками до сонця, що аж нараз заграли веселою..., пускав "качки" камінцями та ловив рибу. Втім відчув над собою гамір птахів... пирснув з води... Світ обертався, хлопчина не видів на нім нікого й нічого чув лиш себе" [11:184-185]. Оптимізму додає і живописний образ веселки – символу оновлення світу, вічності життя.

У мінорному настрої написані новели "Благословення" та "Повернення". У "Благословенні" зображуються останні години життя тяжко хворої жінки. У першому ж реченні присутні живописні символи кривавого осіннього заходу та розп'ятого Христа, які створюють відповідний настрій. Трагічність ситуації підкреслюється музичними образами скорботи, плачу: "Серед тишини, на границі життя і смерті, стогнання, глухі зойки, в ухах шум: нужда-нужда-нужда і нудьга, як море. Хвиля за хвилею жене – не здогонить і гуде: суєта-суєта-суєта... Їх чоловік... покашлював... врешті прий-

шов вибух і стинає того чоловіка... Тихим зойком покликала його до себе, корчі ломили її, остивала і ймила його руку" [11:96-97]. Серед цього звукового комплексу вирізняється головне звукове враження – кашель, який об'єднує головні образи твору (жінку, її чоловіка, їхню дитину) і виступає провісником смерті. Ці образи слугують розкриттю головної ідеї твору: вимирання цілої сім'ї – це перший крок до вимирання всієї нації.

Новела «Повернення» побудована так, що дійсність зображується крізь призму сприйняття сліпої Палагні, що втратила зір в результаті хвороби, і в зв'язку з цим слухові образи переважають над зоровими. Фактично у творі поданий лише один звуковий образ всеохоплюючого плачу, що варіюється: «Товкла головою об полудрабки та лягла рясні сльози. Коли сліз не стало, хлипала... Впала лицем до соломи і душилась від горя. Як утихла, то спитала, чи далеко до села... Цілувалася з Матвіїхою, цілувала її руки і тряслася, як осика, Матвіїха розважала її, а сама плакала. Діти заплакали вголос...» [11:88-89]. Плач викликає відчуття горя, безвихідності, приреченості. В даних творах ми спостерігаємо по чергове застосування елементів суміжних мистецтв, які в комплексному поєднанні сприяють розкриттю задуму автора.

Ефект музичності в прозі може виявлятися двома способами: зовнішньо, коли в творі описується гра музичного інструменту, спів, і внутрішньо, між рядками. Перший спосіб у М. Яцківа реалізується у зображеннях народних звичаїв, які супроводжувалися грою музичних інструментів та співами. Наприклад, в оповіданні «У наймах» автор зображує епізод з вечорниць: «Вечорниці... Скрипка шебече, сопілка розважас, спів лунає, гарячі лиця йдуть кругом. Стефан... шукає Олени та співає весело: Ой затну я раз дуба, дубом поколишу, бідну візьму в танець, а багачку лишу» [11:30-31]. Цей елемент надає початкові твору оптимістичного відтінку, зображує розваги та звичаї тогочасної молоді, виступає втіленням Оленчиних мрій. Фрагмент весілля як обрядової дії присутній у новелі «За горою». Відповідно до народних звичаїв західноукраїнських земель, крім веселощів та співу, на весіллях був присутній плач, що ми зустрічаємо і в М. Яцківа: «Безвухий додає жалю на скрипці. Скривив злодюга губу, торкає цимбалістого, й оба бутять та удають, як жінки заводять. Коло мисника покритка Кривенька збирає сльози у червону хустину...» [11:186]. Сумні мелодії проєктуються на думки головних героїв.

Цікавим є трактування гри скрипки у поезії в прозі М.Яцківа «Дитяча грудь у скрипці», де гра музичного інструменту максимально наближена до людських почуттів, а саме – болю матері та плачу дитини: «Музика строїв скрипку, в ній будився тихий плач дитини... Жалі скрипки обіймалися з шумом лісу, з зойком вітру серед ночі та з маминою думкою... плаче, зойка на ціле горло, але цього ніхто не чує, бо його плач у скрипці» [11:185]. Другий спосіб вияву музичності відіграє особливо важливу роль при відображенні внутрішнього стану героїв, змалюванні складних психологічних процесів у душі людини. Він характерний для новел «Хлоп'я», «Повернення», «Благословення», «Горобці» та інших.

Особливістю творчої манери М.Яцківа є вплітання в тканину прозового твору таких елементів, які за своїм змістом і ритмомелодикою наближаються до голосінь, що належать до жанру усної народної творчості. Наприклад: «Не буду вже бачити Іванку, як і твої кучерики обстрижуть... Не буду бачити, Оленко, як станеш у шлюбнім віночку... Ой, не буду, не буду, я темна...» («Повернення») [11:89]. Ефект голосіння досягається за допомогою неодноразового повтору заперечення «не буду» та створення картини загального плачу, що передує уривку. Специфіка народного світосприйняття відчутна у «Лісовому дзвіні», де передається казкова атмосфера Купальської ночі: «В листю весна цілується з місяцем крізь сон, придурює й чарує, як та дівчина, що нібито спить, а з-поза пальців дивиться на тебе... З кожного листа моргають чорні брови, вихилоються гарячі уста і дихають та шепотять, аж серце в'яне...» [11:164]. Лісовий дзвін виступає центральним звуковим образом. Для підсилення ефекту автор подає динаміку цього образу на фоні тиші: «Тишина чарує сном, а душа не піддається. Хоче видіти, як втвориться рай і зійде на землю. Далеко-далеко гуде дзвін. Гуде, дзвонить та йде ближче та й ближче... Виходить з лісу, йде дорогою до них. Але він перейшов попри них далі дорогою, і дзвін став поволі затихати, вкінці замовк цілком» [11:165]. Періодичність появи, недосяжність і незвичність Дзвону як характерні ознаки образу дають можливість провести паралель між ним і цвітом папороті, пошук якого символізує пошук щастя, ідеалу.

Цікавим є образ Тихого світу в одноіменній новелі: «Вечір дрімає над селом. Іде дівчина... і здоровить старим тихим голосом... журба летіла у тихий, вечірній світ... Тихий світ вислухав ту молитву і на другий вечір покликав мужика до себе» [11:200-201]. Цей наскрізний образ слугує ще й засобом вираження складних переживань героя: старий чоловік прагне тиші і, спостерігаючи руйнування своїх надій, не має сил жити і працювати. Досить часто письменник образу Тиші надає символічного значення скорботи, приреченості, безвихідності: «серед тишини, на границі життя і смерті, стогнання, глухі зойки, в ушах шум...» [11:96]. Дещо по-іншому трактується образ Тиші у «Мальованому стрільці». З його допомогою у новелі створюється атмосфера нагнітання небезпеки, передчуття чогось страшного і неминучого, і як продовження образу – скрипіт, тріск. З іншого боку, тиша асоціюється зі смертю: «Най діється, що хоче, мені все одно... я закрив би лиш отак своє змучене чоло на тихий вічний спочинок» [11:143]. Але в цьому творі вже відчувається домінування зорових образів над звуковими, зокрема центральним образом виступає Мальований стрілець, що набуває символічного значення провини, скоєного злочину.

«Живопис важливий для прозаїка не тільки тим, що художник часто помічає те, чого ми зовсім на бачимо. Тільки після його картини ми теж починаємо це бачити і дивуватися, що не помічали цього раніше» [9:270]. У творах М. Яцківа, як зазначає М. Ільницький, «живописно-музична стихія виявляється по-різному: то світ подається через сприйняття вразливого митця, то автор запозичує з живопису принцип композиційної структури, зокрема

при створенні групового портрета, то, нарешті, будує тропи, особливо в пейзажних картинах, щедро послуговуючись музичними та живописними асоціаціями" [4:22]. Всю кольорову гаму умовно можна поділити на кольори теплі (червоний, жовтий, зелений та інші) і холодні (білий, синій, сірий, чорний тощо). У своїх творах М. Яцків надає перевагу холодним кольорам, що підкреслюють трагічність ситуацій, в яких опиняються герої творів. Наприклад: "сіра хустка спадала з худих плечей" ("Горобці"), "далі берегом чорніє ліс" ("За горою"), "на сході нависли хмари, мов брудні кусні льоду" ("У наймах"), "сонце відбивало в темній глибині його тінь і безрадну розпуку" ("Журавлі"). Теплі кольори також зустрічаються у творах новеліста, наприклад, у новелі "Хлоп'я": "Стояв на зеленому морозі недалеко загород та верб, що сміялись срібним листям у сонці" [11:184]. В оповіданні "У наймах": "Карпати мріють, опорошені голубим саявом. Вниз опадають рівно царини жовтими, зеленими і білими лавами, на них острови садів та верхи стріх, далі срібляста стьожка – ріка Бистриця..." [11:33]. В цьому ж творі з'являється образ цвіту яблуні, який вітер заносить до хати. Це відбувається, коли Олена помирає. Подібну ситуацію зображено і в етюді М. Коцюбинського "Цвіт яблуні". В обох творах цвіт яблуні виступає символом діалектики життя і смерті. На відміну від фольклору, письменники часто не дотримуються зазначеного розподілу. У Яцківа ми спостерігаємо перетворення кольорів життя на кольори смерті: теплий червоний колір набуває відтінку крові і стає символом смерті: "Кров'ю спливає осінній захід... покашлював, показувалася кров... личко окрапував занадто багрянний рум'янець... криваве сонце притьмило червону лямку в ногах Христа..." ("Благословення"), "...піднявся капель, полилася кров" ("У наймах"). Білий колір на початку оповідання "У наймах" передає красу цвітіння садів, прихід весни, а в кінці є вісником смерті: "От і мати... в білій як сніг намітці... Нарядили її в біленьку сорочку, спідничку з квітами, і поклали на лаві" [11:45-46]. В новелі "Благословення" білий колір набуває відтінку блідого: "усточка, бліді вдень, стягалися вечором... Зарібниця поклала руку на його голову і шептала блідими устами" [11:96-97].

Свосрідною пейзажною замальовкою є "Смерека", в якій М. Яцків оспівує основний закон природи: все на землі прагне жити – як людина, так і природа. Центральним образом є смерека, яка, незважаючи ні на які перешкоди (старий дубовий пеня, вітри, люди, що намагаються її зрубати), росте, тягнеться до сонця і пізнає життя. Але на відміну від статичності живописного пейзажу, в цьому творі природа зображується у динаміці, і всі її компоненти взаємодіють: "Росте, покривлена, вже тридцять років. Старий дубовий пеня станув на заваді, але вона підняла своє коріння понад нього, сп'ялася на тому корінні, як на ногах, і помалу росла вгору..." [11:80-81]. Таке ж максимальне олюднення природи ми зустрічаємо і в "Битві" О.Кобилянської.

Тісне поєднання зорових і звукових образів дає змогу письменникові створювати незабутні динамічні картини. Звукові образи у нього набувають монументальності, а зорові перебувають у постійному русі: "Олена скликає

худобу, стрибає за телятами і приганяє їх дзвоником. Вужі піднялись, як свічки, і тримають на головах самоцвіти. Зелень папороті роз'яснилася, худоба вийшла з лісу. Червячки та хрущі ворухать тихенько травою, а по нивах і деревах дзижчить хор польових коників. Між срібними смужками жита маячить зелень тичкового гороху, бузини та садів..." ("У наймах") [11:34-35]. Вони ж сприяють багатоплановості зображення міського ярмарку в цьому творі: "Старі, молоді, діти. Ці йдуть, ті – йдуть, деякі стоять і гуторять... коло будки з свічками двоє міщан вчинили сварку... пишуть дитячі пишпалки та гавкають погоничі... Там походить бундючно панич із більшого міста, тут дячок, убраний, як піп, гордо відкланюється мужикові" [11:31-32]. В окремих картинах письменник досягає злиття зорових образів з слуховими: "В хаті пиятика, співи і танець. Чупринаті голови, заплілі лиця й широкі зрібні рукави замелькали перед очима дівка, зіллялися зі співом і тупотом в одно велике колесо, воно крутилося, як у сні, а над тим дивом верховодила скрипка" ("Дитяча грудь у скрипці") [11:185].

У новелі "Гермес Праксітеля" органічно поєднуються живописні, музичні прийоми та елементи скульптури. Сама назва напштовхує на паралель між педевром скульптури та головним героєм. Юнак виступає втіленням миру, краси та ідеалу, саме своєю ідеальністю (і зовнішньою, і внутрішньою) він близький до шедевр мистецтва. За допомогою кількох вдалих мазків автор створює виразну зачаровуючу картину – три, закохані в юнака красуні, що йдуть на бал: "Три красуні не зводили з нього очей. Крайня з правого боку, з золотим волоссям і фіалковими очима, учителька мистецтва, рухала рожевими пальчиками і жваво ловила профіль юнака в альбом для малювання. Середня, з довгастим чоловічим виразом, барашкувала ніжкою. Третя взяла її під руку, мружила чорні очі і шепотіла з гарячим віддыхом воркуючої голубки..." [11:289]. Михайла Яцківа надзвичайно цікавила проблема синкретизму мистецтв, думки з цього приводу можна знайти навіть у його художніх творах: «Лепський брат з нашої парафії мусить орудувати наукою і всіма галузями штуки... Ми мусимо переживати з нашими постатями всякі муки, злочини, втіхи, і се ломить нас в буденнім життїю і знеохочує до людського матеріалу. Учений орудує системою, маляр і різьбар площиною, музик сферою, актор рухом, а ми тим всім і ще чимось більше. В мертвім слові маємо воскресити краску, пластику, тон, рух, ідею і ще щось більше, і се наша тайна. Тамті всі творять хвилі життя – ми духа епох» ("Сфінкс") [11:261].

У літературному доробку Михайла Яцківа вживання засобів суміжних мистецтв допомагає більш пластично змалювати зовнішність героїв, акцентувати увагу на художніх деталях, проникнути у внутрішній світ героя і наголосити на багатогранності людської особистості.

Література

1. Агєєва В.П. Українська імпресіоністична проза. К., 1994. 159 с. 2. Денисюк І.О. Лужницький З. Барви і звуки слова // У вінок Михайлу Коцюбинському. К., 1967. С. 49–59. 3. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX–поч.XX ст. К., 1994. 159 с. 4. Лїницький М. Поетична концепція з музичним і малярським тлом // Яцків М. Муза

на чорному коні. К., 1989. С. 3–28. 5. *Калиниченко Н.А.* Українська проза поч. ХХ ст. К., 1964. 448 с. 6. *Коцюбинська М.* Образне слово в літературному творі. К., 1960. 188 с. 7. *Логвин Г.* Михайло Коцюбинський і імпресіонізм // Дивослово. 1996. №10. С. 17–19. 8. *Логвин Г.* Ще раз про імпресіонізм у Коцюбинського («На камені», «Fata morgana») // Дивослово. 1999. №4. С. 3–5. 9. *Машенко Н.М.* Слово, музика, образ. К., 1982. 97 с. 10. *Паустовский К.* Золота троянда. К., 1957. 290 с. 11. *Черненко О.* Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: Образ людини в творчості письменника. Б.М., 1977. 143 с. 12. *Шахова К.О.* Образотворче мистецтво і література. К., 1987. 195 с. 13. *Яцків М.* Муза на чорному коні. К., 1989. 846 с.

Го Шичан

К проблеме

художественного метода К. Бальмонта-пейзажиста

Первому сборнику своих стихотворений («Под северным небом», 1894) К.Д. Бальмонт предпослал эпиграф на немецком языке, который в переводе звучит так: *«Божественное в жизни никогда не являлось мне без сопровождения печали»*. *«Эпиграф, предпосланный К. Бальмонтом его первой книге, – утверждает Эллис, – может вместе с тем служить эпиграфом всей первой половины его творчества»* [7:49]. Под первой половиной творчества поэта тут подразумевается период до выхода сборника стихов «Горящие здания» (1900). Именно в этом сборнике («лирика современной души» – таков подзаголовок «Горящих зданий») «печаль» предыдущего периода творчества поэта не только становится *«истинной печалью»* (см. эпиграф к стихотворению «Луна», 1900), но и перестает быть таковой, ибо – *«Познавший сущность стал выше печали»*. Эти слова, ставшие эпиграфом к циклу «Индийские травы», могут, по нашему мнению, служить вместе с тем и эпиграфом если не ко всей второй половине творчества Бальмонта, то, по крайней мере, к пейзажной лирике поэта этого периода, включившего в себя, помимо сборника «Горящие здания», еще два сборника – «Будем как солнце» (1903) и «Только любовь» (1903).

Стремление проникнуть в сущность природных явлений, художественно осмыслить и воплотить такие центральные пейзажные образы и образы природных стихий, как ветер, огонь, солнце, луна, дым и т. д. приобретает в творчестве Бальмонта рубежа веков глубокое философское и этическое наполнение. А тихие, унылые пейзажи русской природы охарактеризованы поэтом одним итоговым словом – «безглагольность». Именно это, очевидно, и дало основания М. Эпштейну сделать вывод о том, что *«не явления природы, а ее изначальные и неизменные свойства вдохновляют Бальмонта: не дерево или деревья, а «древесность», <...> не ветер над лугом или ночной осенний ветер, а ветер вообще, как таковой, «ветряность» во всех ее неистощимых веяниях и дуновениях»* [6:233]. Между тем, А. Блок в свое время в рецензии на сборники «Будем как солнце» и «Только любовь» высказал по существу противоположное мнение. Он считает, что сущность поэзии Баль-

монта «можно угадать». Однако, «если мы попытаемся определить ее *точно*, то потеряемся в определениях, исключаящих друг друга. <...> Обратить мир в песню таких изысканно-нежных и вместе с тем – пестрых тонов, как у Бальмонта, – значит полюбить явления, помимо их идей» [2:528-529].

Попытка определить суть этих двух противоречивых мнений дает нам возможность затронуть одну из существенных отличительных сторон пейзажной лирики Бальмонта. Здесь мы по существу затрагиваем проблему художественного метода, используемого в поэтическом творчестве в качестве инструмента в познании сущности лирического объекта. Творческий метод Бальмонта-пейзажиста оказался сродни тому «выходу», на который указывал С. Эйзенштейн импрессионисту-художнику, пожелавшему «*дать полный образ явления, а не изображение единичного впечатления от него*». Этот выход С. Эйзенштейн увидел в необходимости «дать серию впечатлений от предмета» [6:401], наглядный образец которого мы можем найти в китайской традиционной картине-свитке, где один и тот же пейзаж изображен художником с разных точек зрения, благодаря чему при ее развертывании у зрителя возникает многоточечное ощущение от этой картины и он получает «слитное», целостно-обобщенное представление об этом предмете, приближаясь к пониманию его сущности.

Точно так же происходит во многих пейзажных стихотворениях Бальмонта, например, в знаменитом «Гимне Огню» из сборника «Будем как солнце», где поэт дает серию последовательных впечатлений от образа огня, показывает его в разнообразных аспектах и с разных точек зрения при помощи различных художественных приемов (прежде всего с помощью метафорического и цвето-колористического сравнений):

Ты красный и дымный

В клокотаньи костра.

Ты – как страстный цветок с лепестками из пламени,

Ты – как вставшие дыбом блестящие волосы.

Ты трепещешь, как желтое пламя свечи

С его голубым основанием.

Ты являешься в быстром сиянии зарниц.

Ты, застывши, горишь в грозových облаках –

Фиолетовых, аспидно-синих.

Невозможно выбросить из этой цитаты ни одной строки, ибо отсутствие любой из них не позволит нам получить полного представления об этом объекте. Бывает так, что Бальмонту не сразу в одном стихотворении, как в вышеприведенном, а в нескольких стихах удастся всесторонне «осветить» один и тот же объект. С этой точки зрения многие стихотворения, посвященные одной и той же теме, можно рассматривать как единое произведение. Наверняка, именно по этой причине А. Блок написал, что «<...> *можно, не нарушая*

цельности, на любой странице цитировать Бальмонта: он весь – много-струнная лира» [2:528].

Однако означает ли это стремление Бальмонта «полюбить явления, помимо их идей»? Для ответа на этот вопрос стоит привести слова Вл. Соловьева, высказанные им относительно другого поэта, но имеющие, на наш взгляд, и общее значение. Настоящий поэт, а не мыслитель, утверждает Вл. Соловьев, во время творчества не начинает с того, что ставит какой-то «общий тезис, чтобы потом доказывать его с помощью поэтических образов и картин. Господствующее в душе его настроение и мирозерцание постепенно выделялось или высвобождалось для него самого из тех видений и мечтаний, которые окружали его в минуты творчества. <...> Но когда этот процесс совершился, то мысль поэта принимает форму сознательного утверждения или тезиса» [5:82]. Эти слова, по нашему мнению, вполне применимы и к пейзажной лирике Бальмонта.

Крупный поэт-символист не столько «полюбил явления, помимо их идей», сколько попытался при помощи разнообразных поэтических образов и картин с разных сторон «осветить» сущность лирического объекта. Эти образы и картины полны живыми ощущениями многоцветной красоты природы, могущественными и истинными переживаниями бытия, ибо эти образы-символы были непосредственно взяты из жизни и действительности, «из тех видений и мечтаний, которые окружали его в минуты творчества», а не наоборот – из отвлеченных понятий, идей или из «общего тезиса». Все это вполне согласуется со словами Д. Мережковского: «Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности. Если же автор искусственно их придумывает, чтобы выразить какую-то идею, они превращаются в мертвые аллегории» [3:50]. Между прочим, есть у Бальмонта стихотворение, рассказывающее о том, как он пишет стихи, и свидетельствующее о естественном процессе его поэтического творчества:

Рождается внезапная строка,

За ней встает немедленно другая,

<...>

Откуда, сколько – я и сам не знаю,

Но я не размышляю над стихом

И, право, никогда – не сочиняю.

(«Как я пишу стихи», 1905)

Многие пейзажные образы и картины концептуально-символического характера у Бальмонта естественно и невольно выливаются не только «из глубины действительности», но и из глубины души поэта. Именно поэтому они до сих пор обладают неиссякаемой жизненной силой, как сама природа и само бытие. Все это, наверняка, и заставило И. Анненского в своем очерке «Бальмонт-лирик» написать о поэтах-символистах, что их стих «идет уже от бесповоротно-сознательного стремления символически стать самой природой <...> и при этом поэт не навязывает природе своего я, он не

думает, что красоты природы должны группироваться вокруг этого я, а, напротив, скрывает и как бы растворяет это я во всех впечатлениях бытия» [1:495].

В своих лучших пейзажных стихотворениях начала века, например, в стихах «Белый пожар» (1903), «Безглагольность» (1903), Бальмонту, используемому выпеописанный метод сочетания пейзажных образов и картин по способу «монтажа» в киноискусстве, удастся поэтически реализовать принцип символического импрессионизма [4:56] и достигнуть «слитного» отражения действительности и познания сущности лирического объекта. Но полностью растворить свое «я» «во всех впечатлениях бытия» поэту часто не удастся, ибо романтизм, чьи воззрения на мир, по мнению Эллиса, отражены в эпиграфе к первой книге Бальмонта, не совсем покидает его и в сборниках «Будем как солнце» и «Только любовь». И здесь мы нередко находим у поэта немало эмоциональных деклараций, отсутствие «художественного воздержания» и лиризм, словно «забывший» основополагающее кредо символизма: «Мысль изреченная есть ложь».

Литература

1. Анненский И. Избр. Произв. Л., 1988.
2. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.-Л., 1962.
3. Мережковский Д. Причины упадка и о новых течениях современной русской литературы // Поэтические течения в русской литературе конца XIX - начала XX века. М., 1988.
4. Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975.
5. Соловьев Вл. Литературная критика. М., 1990.
6. Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6 т. Т. 2. М., 1964.
7. Эллис. Русские символисты. Томск, 1998.
8. Эштейн М. Природа, мир, тайник вселенной... М., 1990.

А.М. Гомон

Смех «язвительного Леонида» (поэтика фельетонов Л. Андреева)

Для большинства современных читателей Л. Андреев остается создателем «Жизни Человека», «Рассказа о семи повешенных» и других трагических произведений. Между тем его трагический лик часто сменялся плутовской маской «язвительного Леонида». Одним из первых на важную роль смехового начала в мироощущении и творчестве Адресва указал К.И. Чуковский, который в 1908 году писал: «Андреев в душе великий буффонер, великий тайновидец «рож», до сих пор должен был поселять эти души-рожи в обыкновенные тела чеховского и толстовского обихода... Тюха притворялся обыкновенным хорошим русским беллетристом, — и только изредка нарушал это притворство и решался выпустить на подмостки свои «рожи, рожи и рожи» для настоящего сальтомортале, для откровенного канкана, для кувяркания и свистопляски...» [7:36-39].

Исследование смехового начала в прозе и драмах Андреева, предпринятое В.И. Беззубовым [3], Ю.В. Бабицовой [2], Л.А. Иезуитовой [4], Е.А. Ми-

хеичевой [6], И.И. Московкиной [5] и др., подтвердило продуктивность подобного ракурса рассмотрения творческого наследия писателя. Стало ясно, что «смеховое начало в той или иной мере и необыкновенно разнообразных проявлениях, присутствует в большинстве его значительных произведений» [3:14], а зачастую и «порождает целый ряд жанровых форм, в которых играет основную роль» [5:126]. Однако анализ художественных форм проявления смехового начала в творчестве Андреева носил фрагментарный характер, что не позволило выработать целостное представление о его «смеховом мире».

Основы этого мира в значительной степени были заложены андреевскими фельетонами в газете «Курьер», где он дебютировал в 1897 году, а затем до 1902 года был заведующим беллетристическим отделом [4]. Но и став известным писателем, Андреев продолжал обращаться к жанру фельетона, который под его пером зачастую перерастал рамки массовой журналистики и достигал высокого художественного уровня. Чтобы уяснить своеобразие фельетонов Андреева и заключенного в них смехового начала, необходим целостный анализ наиболее репрезентативных для разных периодов его творчества образцов этого жанра на фоне господствовавших в то время жанровых моделей.

Таких моделей в журналистике рубежа веков было несколько. Широкое распространение получили «занимательные» фельетоны, помещаемые с целью «оживления» газеты или журнала. Наряду с ними существовали фельетоны, в основе которых лежало «серьезное» осмысление различных фактов реальной действительности (социальных, политических, культурной жизни и т.п.). В таком случае конкретные жизненные факты сначала комментировались автором, а затем увенчивались обобщающими выводами, которые зачастую носили дидактический характер. Поскольку второй тип фельетонов находился на грани художественной литературы с ее широтой обобщений и публицистики с ее конкретным «адресом» и непосредственностью воздействия, их своеобразие зависело от творческой индивидуальности фельетониста и его взгляда на описываемые события.

В шестом томе Полного собрания сочинений Андреева [1] рубрика «фельетоны» открывалась «Тиранией мелочей и преступностью индивидуальности» (1902) — произведением, чрезвычайно характерным и для ранних андреевских образцов этого жанра, и для его индивидуальной манеры фельетониста в целом. Как и в его художественной прозе 1900-х годов, в названии фельетона вынесена основная проблема (ср.: «Ложь», «Смех», «Мысль» и т.п.). Однако, если парадоксальное, новеллистически-неожиданное ее осмысление в новеллах и повестях обнаруживалось по мере развития сюжета, то в фельетоне парадокс как основная призма, сквозь которую автор смотрит на мир, заявлен с самого начала — в названии и в повторяющей и подчеркивающей его первой фразе: «Самая ужасная тирания — это тирания мелочей...» [1:168]. Все последующее повествование подчинено доказательству этой мысли.

В отличие от распространенной на рубеже XIX и XX веков массовой журналистики, которая либо развлекала, либо поучала обывателя с позиций «футлярной» мещанской морали, Андреев-фельетонист ополчался и на то, и на другое. Он эпатировал читателя не только заглавной сентенцией, но и всей системой ее мотивировок.

Так, за первой, ключевой, фразой следует выразительное сравнение, производящее комический эффект: *«это тот смехотворный случай <подчеркнуто мной – А.Г.>, когда сапог невыносимо жмет ногу, а снять его человек не может или не смеет»* [1:168]. Затем приводятся «случаи из жизни» в форме относительно самостоятельных миниатюр. Первая воссоздает мучения персонажа, *«которого однажды озарила блестящая, но ужасная по последствиям идея: чтобы быть человеком, – открыл он, – нужно носить высокие воротнички и ходить на высоких каблуках»* [1:168]. Нетрудно понять, что монолог автора-рассказчика пронизан иронией по отношению к своему герою, а заодно и к читателю, которому вместо поучительного примера преподносится анекдот, обнажающий абсурдность жизненных представлений, правил поведения и самой жизни обывателя. Подобную функцию выполняет и анекдот о человеке, решившимся пренебречь «правилами приличия» и выйти на улицу без шляпы. В основе этой миниатюры также лежат принципы гиперболизации и доведения обыденной ситуации до абсурда.

Еще более нелепа и фантастически-гротескова история о молодом человеке, пытавшемся следовать правилу: *«рябчиков, чирят и другую совсем мелкую птицу нужно есть при посредстве ножки и вилки»* [1:171]. Поскольку ему это не удавалось, *«искусство молодого человека дошло до того, что он без промаха мог попасть чиренком... в любого из сидящих за столом»*, а сам он *«стал заговариваться и предался неумеренному мистицизму: вызывает дьявола и грозит пожаловаться на него г. Мережковскому»* [1:171]. Финал анекдота был направлен уже не только в адрес обывателя, но и тех современных Андрееву мыслителей, которые истоки трагедии жизни человека искали в мистически постигаемых тайнах бытия, тогда как зачастую они коренились в глупости и пошлости самого человека, портящего свою жизнь «правилами», придуманными такими же глупыми и недалекими людьми.

Этим анекдотом, а не обобщающе-итоговой «моралью» и завершается фельетон. Начинаящий литератор пародировал распространенные в журналистике жанровые модели и, одновременно, закладывал основы литературы абсурда XX века. В подобном абсурдистском ключе будут написаны новеллы-анекдоты Андреева «Оригинальный человек» (1902), и «Сын человеческий» (1909), сказка «Правила добра» (1912), циклы иронической прозы «Сказочки не совсем для детей» (1913) и «Мои анекдоты» (1915). Так «смеховая» модель мира фельетонов создавала основу для новаций художественной иронической прозы Андреева. В свою очередь, его рассказы и повести служили источником мастерства для Андреева-фельетониста 1910-х годов.

Наиболее репрезентативными фельетонами этого периода его творчества можно считать «Искренний смех» (1910) и «Смерть Гулливера» (1911). Фе-

фельетон-пародия «Искренний смех» (1910), имевший подзаголовок «Рассказ веселого человека», был направлен против, так называемой «понеделничной» печати – еженедельных, развлекающих обывателя изданий, выходивших в выходной для «серьезной» прессы день. Искусно пользуясь «маской», Андреев написал фельетон в форме монолога типичного представителя «понеделничной» юмористики. Это тупо-самодовольный поставщик «искреннего смеха», очищенного не только от сатиры и морали, но и остроумия. В финале рассказа оказывается, что он смеется над своей бабушкой, которая, *«идя по садовой дорожке»*, упала, зацепившись за протянутую им же веревку, *«носом прямо в песок»* [1:189].

Эта банальная история служит разоблачению героя-рассказчика и, одновременно, позволяет Андрееву высказать важные для него мысли: *«что такое смех без искренности? – это гримаса, это только маска смеха, кощунственная в своем наглom стремлении подделать жизнь и самое правду... искренний чистый и приятный смех, даже только веселая, но искренняя улыбка составляют одно из украшений жизни, быть может, даже наивысшую ценность ее»* [1:187-188]. Таким образом, авторская позиция в «Искреннем смехе» не исчерпывается иронически-пародийной основой, а оказывается гораздо глубже и сложнее.

В Полном собрании сочинений Андреева «Смерть Гулливера» (1911) помещена после лирического очерка «За полгода до смерти» (1912), и составляет с ним дилогию, посвященную памяти Л.Н. Толстого, которого Андреев считал гением и чтит как одного из своих учителей. В очерке воссозданы опущения и настроения Андреева на протяжении одного дня, проведенного рядом с мудрым и в то же время удивительно простым человеком, лишенным всякой позы, фальши и очень любящим жизнь. Покидая Ясную Поляну, автор-рассказчик так и не разгадал тайну толстовской *«огромной и загадочной, великой человеческой головы»* [1:304], но вынес ощущение, что *«жизнь есть счастье»* [1:304]. В фельетоне «Смерть Гулливера» Андреев в иносказательной форме еще раз откликнулся на смерть Толстого, а заодно и отреагировал на неуместную шумиху посмертных чествований Толстого, поднятую его мнимыми «почитателями».

«Смерть Гулливера» – талантливая стилизация под известный роман Д. Свифта, на что прямо указывает название и первоначальное подстрочное примечание («Как бы дополнительная глава к «Путешествиям Гулливера»). Андреев как бы дописывает роман Д. Свифта (как ранее дописывал Евангелие в «Бен-Товите» (1905) и «Елеазаре» (1906)), изображая смерть героя и то, как это событие было воспринято лилипутами: *«Его многочисленные враги и завистники... умолкли, удовлетворенные смертью. И кучка друзей, вначале весьма небольшая, с каждым днем заметно росла, пока наконец весь народ Лилипуты не превратился в искреннего, громко плачущего друга Гулливера...»* [1:305].

Уже сам принцип контраста, лежащий в основе системы персонажей (Гулливер – лилипуты), и фантастический гротеск, буквально материализующий

значительность первого и ничтожество вторых, развивали традиции сви́фтовской сатиры. Объект осмеяния в андреевском фельетоне-памфлете – «интеллигентные» обыватели («лилипуть»), ораторствующие о значительности Толстого («Гулливера»), набивающиеся в его «близкие друзья» и примеривающиеся «на своих высоких каблуках» [1:306] (ср.: «Тирания мелочей...») к величию и славе покойного. Для усиления «смехового» эффекта Андреев использовал и реминисценции из произведений Гоголя и Салтыкова-Щедрина: «Чем кончилось торжество, неизвестно, так как в этом месте и в природе и в тогдашних хрониках наступает тьма» [1:310].

Однако было бы ошибочно считать «Смерть Гулливера» «чистой сатирой», стремящейся только к разоблачению и осуждению. Как в новеллах и повестях Андреева, где сопрягалось трагическое и нелепое (см. «Красный смех» и т.п.), в фельетоне воплощено ощущение невозможности утраты, скорбь подлинных почитателей Л.Н. Толстого, величие и масштабность его личности и таланта. В финале произведения, представляющем лирическую миниатюру, авторский сарказм и ирония новеллистически неожиданно сменяются трагическим пафосом: «*Но пришла ночь... Все ярче светила, поднимаясь, луна, и опускались к горизонту мгlistые тучи с очистившегося неба, и грозным покоем неразгаданной божественной тайны веяло от мертвеца. Проходила ночь. Но нашлись и в городе застенчивые и добрые лилипуть, которые... сидели и с ужасом прислушивались к наступившей в мире тишине. Навек ушло из мира то огромное человеческое сердце, которое высоко стояло над страной и гулом биения своего наполняло дни и темные лилипутские ночи. И ушло из мира огромное человеческое сердце. И наступила тишина. И с ужасом прислушивался к ней и плакал горько осиротевший, беззащитный лилипут*» [1:310-311].

Таким образом, «Смерть Гулливера» наряду с памфлетным началом обнаруживает и лирико-философский, трагический аспект осмысления темы. Сам Андреев поместил это произведение в рубрике «фельетоны», но оно по праву могло бы занять место и среди его новелл, повестей и трагедий, посвященных вечным проблемам Жизни Человека. Этот и подобные фельетоны Андреева 1910-х годов, вопреки все еще бытующему мнению свидетельствовали не об идейно-художественных «срывах» писателя, а о возрастании его мастерства в последний период творчества.

Анализ поэтики андреевских фельетонов позволяет уточнить представления о месте, роли и своеобразии смеха в его художественной системе. Прежде всего, стало очевидно, что смеховая стихия не вторична в мировосприятии и творчестве Андреева, а так же органична и важна, как трагическая. Это подтверждают и воспоминания современников писателя: «...все, кто знал Андреева-собеседника, дружно заявляли, что в нем погиб или почти погиб замечательный художник-юморист, который по таланту мог бы пожатуй, сравниться с самим Гоголем» [3:13].

Художник-юморист не погиб в Андрееве, а лишь приобрел отличное от гоголевского, щедринского и других писателей-сатириков XIX века выражение

лица. В фельетонах «язвительного Леонида» вирабатувалась поезика трагического абсурда, иронии и «черного юмора» XX века. Под таким углом зрения писатель рассматривал различные аспекты жизни современного человека: достижения технического прогресса («Свободный полет», «Шалости прогресса»), обывательскую психологию («В кругу», «Люди теневой стороны»), взаимоотношения индивидуальности и толпы («Тирания мелочей...», «Актер») и др.

Смех Андреева не терпел пошлости. Писатель, как правило, прибегал к парадоксально-неожиданной, остроумной трактовке явлений общественной жизни с целью выявления их истинной внутренней сути. При внимательном чтении в фельетонах Андреева обнаруживаются почти все основные проблемы, темы, мотивы и художественные формы их воплощения, получившие затем развитие в его иронической прозе и драматургии, а также совершенно осознанное отношение к своему и чужому творчеству.

Литература

1. Андреев Л.Н. Полн. собр. соч.: В 8-ми т. СПб., 1913. Т. 6. 2. Бабицева Ю.В. Эволюция жанров русской драмы XIX–начала XX века. Вологда, 1962. 3. Беззубов В.И. Смех Леонида Андреева // Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы. Курск, 1983. С. 13–25. 4. Иезуитова Л.А. Творчество Леонида Андреева (1892–1906). Л., 1976. 5. Московкина И.И. Проза Леонида Андреева. Жанровая система, поэтика, художественный метод: Учебное пособие. Харьков, 1994. 6. Михеичева Е.А. Сатира как элемент трагедии в творчестве Леонида Андреева // Комическое в мировом литературном процессе XX века (художественная практика и проблемы научного осмысления). Харьков, 1992. С. 159–160. 7. Чуковский К.И. Леонид Андреев большой и маленький. СПб., 1908.

Я. Довгань

Українські фольклористичні школи II половини XIX століття

Після виходу в 30–40-х роках XIX століття збірок М.А. Максимовича [10, 11, 14] дослідження та збирання фольклору в Україні помітно посилюється. Це обумовлено двома причинами: бурхливим розвитком філологічних досліджень усної народної творчості та зрослим громадським інтересом до проблем національної історії, культури, а зокрема – і національного музичного стилю.

Обидві ці причини пов'язані з розвитком українського романтизму. Першим осередком цього напрямку в Україні був харківський гурток «любителів української народності» на чолі з І. Срезневським (1812–1880). Серед членів гуртка були А. Метлинський, М. Костомаров, Л. Боровиковський та ін. Саме посилений інтерес романтиків до історії та побуту рідного народу привів їх до збирання та видання історичного, етнографічного та фольклорного матеріалів.

Однак, не зменшуючи цінності зібраного та виданого численного фольклорного матеріалу, основним досягненням романтиків у цьому плані вважаємо формування й становлення української фольклористики як науки. Підтвердженням цього є виникнення в 60-х роках XIX століття академічних шкіл та напрямків з такими яскравими представниками, як П. Чубинський, О. Потебня, І. Срезневський, О. Бодянский, М. Костомаров, Ф. Колесса. Дослідницькі, а особливо теоретичні праці цих вчених, дали наслідки, які багато в чому є спільним надбанням східнослов'янської та європейської науки. У зв'язку з цим виникає потреба аналізу наукових шкіл, діяльність яких позначилась на становленні сучасних методів фольклористики.

Першою, ще у 40-х роках XIX століття, склалася **міфологічна школа**. Вона проіснувала до останньої чверті століття. Як наукова течія, міфологічна школа склалася у руслі загальноєвропейського романтизму, коли в першій десятилітті XIX століття була встановлена спорідненість індоєвропейських мов, а отже, і давніх культурних зв'язків їх носіїв. Міфологічна школа ставила за мету з'ясувати походження фольклору, що розглядався як релігійні уявлення та вірування-міфи (тому школа й отримала назву «міфологічної»). Найвидатнішими з прибічників міфологічної школи в Україні та Росії були О. Потебня, Ф. Буслаєв, О. Афанасьєв, І. Франко.

Українські вчені цієї школи працювали в двох основних напрямках. Перший – ставлення до фольклору як до цілком своєрідної історико-культурної системи, яка потребує дешифрування семантичних та образних кодів, розосереджених на дистанції від мезоліту до сучасності. Другий напрямок – з'ясування форми народних пісень, і насамперед питання: що лежить в основі будови строфи пісенного вірша – стопа, акцент чи щось інше.

Відповіді на ці і не лише на ці питання дав О. Потебня (1835-1891). Міфи цей вчений розглядав як один із етапів пізнання, що передусе науковому уявленню про світ. У статтях «О некоторых символах в славянской народной поэзии» (1860), «О мифологическом значении некоторых обрядов и поверий» (1867), «О купальных огнях и сродных с ними представлениях» (1867) він заперечував твердження В. Міллера про виникнення міфа через «болезнь языка», вважаючи, що важливу роль у творенні міфів відіграла метафоричність мови, обумовлена психологією та звичаями.

О. Потебня вказував на єдність процесів творення і побутування народних пісень, приділяв велику увагу виробленню нової системи класифікації за характером мелодій, ритміки та поетичних образів. Вчений шукав закони будови народно-пісенного вірша, оскільки силабо-тонічні системи у східнослов'янському фольклорі не простежувалися. Враховуючи досягнення попередників [1:13], О. Потебня підтримує і розробляє ідею синтаксичної будови пісенного вірша. [11:19]. Ці дослідження принесли неоціненні наслідки, особливо для музичної фольклористики.

Використання лінгвістичних знань дало О. Потебні можливість розв'язувати багатопроblemні питання, зокрема про встановлення зв'язків між мовою та мисленням, розгляду художнього образу як категорії мислення [12].

Вчений один з перших наполягав на необхідності дослідження пісень в єдності їх тексту і мелодії, вважаючи, що пісня, особливо лірична, без мелодії втрачає половину життя. Цю думку також пізніше відстоювали М. Лисенко та І. Франко. Останній високо оцінив метод детального розгляду окремих поетичних творів з усіма їх варіантами, запроваджений О. Потебнею. В 1902 році І. Франко надрукував першу роботу, в якій детально розглянув пісню про козака Плахту. У цьому ж плані він досліджує в 1906 році пісню про Правду і Неправду і вже на початку XX століття видає книгу «Студії над українськими народними піснями» [15]. Ця робота Франка була справжньою науковою спробою подати історію одного пісенного жанру протягом трьох століть.

Пізніше вчений у пошуках нових шляхів дослідження фольклорних творів пристане до порівняльно-історичної школи.

На початку II половини XIX століття під впливом європейського лінгвістичного порівняльно-історичного методу в Україні склалась відповідно **порівняльно-історична** або **міграційна** школа. Вчені цієї школи помітили, що подібні сюжети та образи фольклору трапляються у різних народів (наприклад, балади про кровосуміш, отруєння, дівчину-пташку тощо). Так виникла теорія запозичень або «мандрівних сюжетів». Порівняльний метод застосовували й міфологи, але вони не йшли далі пошуків споріднених явищ у міфології та язичницькій релігії. Заслуга порівняльно-історичної школи полягає в тому, що спільні явища у фольклорі різних народів вже розглядалися не як буквальні запозичення, а як наслідок подібних умов життя.

Яскравими представниками української порівняльно-історичної школи є М. Драгоманов, М. Сумцов, Ф. Колесса. Проте зазначимо, що не завжди можна в категоричній формі говорити про належність дослідників до одного якогось напрямку.

Прикладом такого суперечливого світогляду є фольклористична діяльність М. Драгоманова. З одного боку, він надавав надзвичайно великого значення народній творчості як матеріалу для пізнання суспільно-економічного життя, дум і поглядів народу: народна поезія (за винятком балад) [3, 4], а з другого – велику частину усної народної творчості розглядав як запозичену і неоригінальну: казки, притчі, легенди, балади, байки і т. ін. [5].

Великий внесок у справу дослідження усної народної творчості східних слов'ян зробив М. Сумцов. Прагнення простежити мандрівку фольклорних сюжетів виявляється в таких його роботах: «К вопросу о влиянии греческого и римского ритуала на малорусскую свадьбу» (1886), «Дума об Алексее Поповиче» (1894) та ін. Але найбільше значення для історії фольклористики мають ті роботи М. Сумцова, в яких дослідження побуту і творчості народу, розгляд художніх творів подається в органічному зв'язку з обрядами, звичаями та обставинами, в яких вони побутували. Основними такими дослідженнями є «Хлеб в обрядах и песнях» (1885), «Очерки народного быта» (1902) тощо.

Ідея міграції тем та сюжетів виявилася дуже значущою й актуальною навіть для сучасної музичної фольклористики. Природно, що етномузикологія виробила свій власний апарат таких досліджень. Його основою є ритмо-

структурна типологія: виділяються не конкретні мелодії, а музичні типи та простежується їх міграція. Цю ідею підтримав і розробив на українському ґрунті Ф. Колесса. Досліджуючи фольклорний матеріал, він доходить висновку: «... не можемо вважати українську народну ритміку за якийсь відокремлений культурний продукт, відграничений від сторонніх впливів, лише беремо її у зв'язку з аналогічними явищами в інших слов'ян та з еволюцією ритмічних форм у культурних азійських та європейських народі, що розвинули тип силабічної версифікації, а також греків та римлян, що до найвищої досконалості довели просодично-метричну форму поезії» [7:21]. Цікавили Ф. Колессу і мандрівні баладні мотиви. Але у працях вченого, крім методики порівняльно-історичної школи, простежуються ще й риси еволюційного напрямку (в його головній праці «Ритміка українських народних пісень» проведено ідею поступової силабілізації форми).

Своєрідною реакцією на недоліки міграційного методу і поглядів наприкінці XIX століття виникає **історична школа**. До історичного напрямку належали в Україні М. Дашкевич, М. Халанський, П. Житецький, В. Перець. М. Дашкевич мало займався саме фольклором, але всебічні інтереси і велика ерудиція цього вченого давали йому можливість бачити деякі принципові проблеми глибше, ніж вузьким спеціалістам. Так, він досить обережно висловлювався про існуючі напрями академічної фольклористики, вважаючи, що жоден з них не володіє універсальним методом дослідження [2:159-160]. М. Дашкевич говорив, що необхідно створити загальну теорію. Однак ні йому, ні наступним поколінням дослідників, на нашу думку, цього поки що не вдалося зробити.

Історична школа пояснює різницю в культурі і фольклорі різних етносів (за наявності типологічної схожості) їх історичним побутом. Проте подібні погляди на зв'язок етносу з історією народу, як відзначав Сперанський [16], висловлювалися ще до зародження історичної школи наприкінці XIX століття М. Халанським і М. Шапкевичем. Представники цієї школи стверджували, що більша частина фольклору, і особливо епос – це не творчість народу, а продукція суспільної еліти. Так М. Халанський змістом давньоруського епосу спочатку визнавав «сказання про подвиги місцевих хоробрів» – дружинників, а пізніше висловив думку, що зміст героїчного епосу складала сюжети про видагні події з життя князів, київських дружинників, «мужів» [13:114]. Епос виник у лицарсько-дружинному середовищі, його творці – «місцеві дружинні співці».

Павло Житецький зі свого боку стверджував, що українські думи створені освіченими представниками козацтва [6:17-20].

Більш правильним, на нашу думку, є погляд Дашкевича, який вказував, що основа епосу завжди історична. Історизм виявляється або у вигляді історичного факту, або історичного та побутового фону. Епос прибирається у форми, які на той час існували. Зміст поповнюється за рахунок як міфів, так і побутових фактів. Уперше не виключається проникнення в епос і літературних надбавь [2].

Підводячи підсумки, зазначимо, що фольклор – настільки складна художньо-практична та історико-культурна система, що жоден з окремо взятих методів не може забезпечити його вивчення. Кожна з розглянутих шкіл має свої недоліки і здобутки, але значення здобутків, особливо в загальнотеоретичних позиціях, безумовно переважають.

Література

1. Востоков А. Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817. 472 с.
2. Дашкевич Н.П. К вопросу о происхождении русских былин // Киевские университетские известия. К., 1883, №3. 3. Драгоманов М.П. Малороссийские песни об освобождении крестьян // Киевская старина. К., 1887. Кн.3-4. 4. Драгоманов М.П. Нові українські пісні про громадянські справи. К., 1881. 117 с. 5. Драгоманов М.П. Політичні пісні українського народу XVIII-XIX ст. Ч.І, II. К., 1883-1885.
6. Житецький П.Г. Мысли о народных малорусских думах. К., 1893. 352 с.
7. Колесса Ф. Погляд на теперішній стан пісенної творчості українського народу // Музикознавчі праці. К., 1970. 257 с. 8. Колесса Ф. Українські народні думи. З розвідкою, поясненнями, нотами і знімками кобзарів. Львів, 1920. 288 с.
9. Максимович М. Сборник украинских песен, Ч.І. К., 1849. 315 с. 10. Максимович М. Украинские народные песни, Ч.І. М., 1834. 215 с. 11. Потебня А. Обзор поэтических мотивов колядок и щедрок // Русский филологический вестник. Варшава, 1884. Т.11 №1. 12. Потебня А. Мысль и язык. К., 1962. 238 с. 13. Слов'янська фольклористика: Нариси з розвитку. Матеріали / М.М.Гайдай та інші. К., 1988. 448 с. 14. Українські народні пісні, видані М. Максимовичем. Фотокопія з видання 1827 р. К., 1962. 187 с.
15. Франко І. Студія над українськими народними піснями. К., 1913. 216 с.

С.В. Жадан

Деякі аспекти характеристики панфутуризму

Початок двадцятих років характеризується найбільш плідною організаційною діяльністю Михайля Семенка. Втім, не лише організаційною. За визначенням М.Бажана: “Семенко не шкодував часу й енергії на цю свою пропагандистсько-організаційну панфутуристичну діяльність, але сил вистачало й на поетичну творчість” [3:9]. Зрештою, період невтомних намагань витворити з панфутуризму дієвий і впливовий літературний рух, поступово завершувався. Змінювались не лише зовнішні обставини, але й взаємовідношення всередині панфутуристичного руху. Початок панфутуризму, це час, коли “зміна соціальної температури викликала й перетворення обдарованого мистця Семенка на кінетичний (активний) енергетичний фактор. Цим фактором якраз і була висунута від нього панфутуристична теорія мистецтва” [2:382].

Натомість вже за пару років Асоціація панфутуристів (“Аспанфут”) зазнала організаційного розколу. 1924 року від неї відділилась група “Жовтень”, згодом Аспанфут перетворився на Комункульт, а 1925 року організація панфутуристів з'єдналась з “Гартом”. В українському літературознавстві 20-х років і років останніх хронологія організаційних пертурбацій подається доволі повно і об'ємно. Пошуки українським футуризмом свого місця, своєї ніші в новому літературному просторі оцінювались як природний шлях, що

ним проходило на той час багато українських письменників. Але цікаво було би поглянути на проблему адаптації панфутуризму ближче середини 20-х років до видозміненого мистецького середовища, з його домінуючою орієнтацією на марксистсько-ленінську ідеологію, крізь призму принципової для панфутуризму теорії побудови “метамистецтва”. Адже саме панфутуризм першим претендував на ексклюзивність права формувати основи нового комуністичного мистецтва, пропонуючи при цьому експансивне впровадження в мистецтво ленінської політики. В цьому випадку, у разі перемоги футуристів, саме вони мали би стати новим літературним мейнстрімом, формувати нові естетичні цінності та ідеологічні принципи нової пролетарської культури. Але, і це природньо, панфутуризм виявився незадіяним радянською владою, навіть попри свою надмірно декларовану революційність. Подібна ситуація складалася, до речі, і з футуризмом російським. Проте, у випадку з панфутуризмом, стан справ дещо відрізнявся, оскільки теоретично-наукова система, розроблена панфутуристами, попри свою утопічність і нечіткість деяких принципів свого функціонування, справді була оригінальним явищем в системі світоглядних розробок європейського авангарду початку століття. Більше того, ідеї “відмирання”, “деструкції” мистецтва, розуміння культури як системи культів, конструювання метамистецтва майбутнього – увесь цей складний, багато в чому парадоксальний, комплекс естетико-філософських тенденцій, що його відстоював панфутуризм, міг спрацювати лише за умов власного затребування, всебічної і цілковитої задіяності. Планетарність, футуристичність цих теорій могла реалізуватися лише за умов адекватного сприйняття, сприйняття тих правил гри, що їх пропонував панфутурист Семенко. Ясна річ, що в умовах тогочасної культурної політики радянської влади, світоглядна концепція панфутуризму так і лишилася химерною вигадкою самого Михайля Семенка.

Сьогодні можна лише висловлювати припущення щодо того, наскільки реальними і здійсненими видавались панфутуристам їхні ідеї. Прореволюційність футуристів також навряд чи можна вважати вимушеною, насильно прийнятою. Весь ідеологічний контекст в теорії панфутуризму є скорше чинником практичного виконання і використання більш глобальної ідеї революційної реорганізації розвитку мистецтва, культури, суспільства загалом. Важливим є також та практика концептуальної панфутуристичної діяльності, що її лишили по собі українські авангардисти. Тобто, мова ведеться не про локальні декларативні заяви, притаманні авангарду взагалі, а про існування течії з виробленими і викінченими світоглядними засадами і, хай і нечисленними, зразками практичної діяльності. Для прикладу, зразком оперування панфутуристичним інструментарієм може слугувати поезомалярство Семенка, що ним самим трактувалось як спроба синтезуючого поєднання різних жанрів мистецтва, і що цілком вкладалося в основні вимоги панфутуризму до художньої практики.

Отже, за умов, коли панфутуризм так і лишився нечисленною групою поетів-експериментаторів, чия діяльність оцінювалася офіційною критикою

не інакше як “дрібнобуржуазна” і “попутницька”, загальна концепція панфутуризму як мистецтва переходною доби цілковито втратила свій сенс, своє метафізичне значення. Разом з тим, сенс свого існування втратив і весь український футуризм. Принципова масштабність ідеї “смерті мистецтва” і побудови “метамистецтва”, затиснута в межах групових відносин панфутуристів зі своїми тогочасними опонентами, опущена самими футуристами до рівня теоретичної та ідеологічної платформи панфутуризму як окремо взятої групи, позбавлялась всілякої ґрунтовності, перетворюючись на безпідставну риторику комунікативців. Найбільш прикро те, що Михайль Семенко не зміг (чи не захотів) довести концепцію деструкції мистецтва до логічного завершення, тобто – до завершення футуризму. Натомість, подальша діяльність Комункульту, заяви про “новий футуризм”, блокування футуристів з іншими угрупованнями, могли свідчити лише про інертне замирання українського футуристичного руху. Насправді, український футуризм, як течія, з притаманними їй формально-стильовими особливостями, за великим рахунком завершився саме розпадом “Аспанфуту”. Організаційну діяльність Семенка в наступні кілька років навряд чи можна вважати такою, що продовжувала і розвивала ідеї оригінальності футуризму в українській літературі. Адже, відверто кажучи, створену 1927 року Семенком “Нову Генерацію”, футуристичною можна назвати лише з великою натяжкою, і то лише через те, що так називали її самі учасники. Тривале багаторічне існування і функціонування українського футуризму з 1914 по 1930 роки, що його дослідники оцінюють як заслугу М.Семенка, позитивним моментом вважатися може лише відносно, і хронологічно виправдовується в основному лише завдяки діяльності того ж таки Семенка, який вперто не хотів відмовитись від звання футуриста, навіть кардинально міняючи напрям своїх творчих та естетичних пошуків.

Повертаючись до історії Аспанфуту, відзначимо, що після злиття його з “Гартом” 1925 року, для Семенка настав деякий період затишшя. Поет переїжджає до Одеси і працює редактором на кіностудії. Тепер можна було підвести деякі підсумки кількарічної активної діяльності. Слід було визнати, що футуристична революція зазнала поразки, а сам панфутуризм не знайшов у літературному середовищі ні визнання, ні розуміння. Втім, для Семенка це була лише певна перерва перед новим етапом організаційної діяльності. Він продовжує активно існувати в літературі, видає нові книги. Хоча в цілому, підкорюючись частково гаслам панфутуризму, частково вимогам соцзамовлення, Семенко-поет практично повністю переходить на “виготовлення” функціональної поезії. За словами Г. Черниш, “як і комфутурист В. Маяковський, М. Семенко “наступав на горло власній пісні» [1:294].

Із поезій, написаних Семенком після рефутпоема, перш за все слід згадати кілька принципових для його світоглядної системи текстів – “Меридіан”, “Пісня трампа”, “Мій рейд у вічність-II”. Всі ці поезії ніби підсумовують апологетику романтизму, характерну для всієї лірики Семенка. Мотиви планетарного співпереживання рухові історії, часове і просторове усвідомлення себе в певній системі історично-культурних координат, загострюються

в окремих віршах Семенка ще періоду панфутуризму. Так, у вірші "Сучасні" вкотре повторюється ключова для поетики Семенка думка про неперервність існування людської свідомості, про життя після смерті, ідея, характерна саме для східної філософії: "І заснути – і проснуться б знов завтра / При нових, невиданих огнях" [3:255]. Загалом поетичний текст побудовано на контрастному поєднанні повсякденних реалій ("Екіпажі, і сади, і зойки міста") з прагненням автора проникнути у природу побаченого і почутого, долучитись до сучасності: "Не горіти мені зором утопіста, / А дивитись, а вслухатись то у тон" [3:255].

Історична доба, що була охарактеризована футуристами як "перехідна", сприяла загостренню історичної прозірливості українських авангардистів, проникненню їх в процес зміни суспільно-історичних формацій, оперуванню часовими і просторовими процесами.

Захопленість поета зумовлена багато в чому виходом за межі національної самоідентифікації, що була завузькою для масштабних світоглядних концепцій панфутуризму. Космополітичне ставлення до земної кулі як до єдиної вітчизни ("все ж наша вітчизна / куля земна" [3:275]) постає цілковито в контексті ідей інтернаціоналу.

Функціональність поезії підкреслювалась концептуальною відповідністю теоретичним заявам панфутуризму. В такому самому ключі слід розглядати і поезію "Пісня трампа", присвячену доньці поета. Це також, за допомогою введення опосередкованого образу доньки, можливість діалогу з майбутнім, своєрідна лірична сповідь поета. Відразу стає помітним, як багато для нього значить розуміння свого шляху і своєї творчості в майбутньому. Важливість цього для українського футуриста очевидна – суцільна стіна відчуження, ігнорування і нерозуміння, що супроводжували футуристичний рух в Україні на всіх етапах його розвитку, повинні були відступити в майбутньому. Сподівання на це, як відомо, відбилися у відомій пропозиції Семенка законсервувати мистецькі, естетичні та ідеологічні здобутки футуризму, заблокувати їх, "зашити в мішок", з тим, щоби передати його наступним поколінням, з метою адекватного сприйняття. Як це не дивно, але Семенко справді мав рацію, оскільки багато ідей і знахідок українського футуризму (хоч часто і незалежно від нього) лягли в основу різноманітних культурно-мистецьких напрямків середини – кінця нашого століття, таких як постмодернізм, поп-арт, конкретне мистецтво тощо.

Таким чином, концептуальний підхід до створення "функціональної" поезії, заяви і заклики про відмову від художньої творчості, не заважали Семенкові давати яскраві зразки філософської лірики, в якій романтичне начало тісно перепліталось з утопічним, візіонерським проектуванням майбутнього.

Література

1. Історія української літератури ХХ століття. Книга перша. К., 1994. С.287–297.
2. Лейтес А., Яшук М. Десять років української літератури (1917–1927). Т.2. Харків, 1930. 749 с.
3. Семенко М. Поезії. К., 1985. 311 с.

О.С. Журавльова

**На шляху до відкритого суспільства:
твори письменників-членів Вільної академії
пролетарської літератури (ВАПЛІТЕ) у фондах ЦНБ**

Сьогодні одним із популярних гуманітарних понять стало поняття цілісності й нерозривності української культури, цілісної концепції її розвитку.

Найтрагічніші сторінки історії української культури – 1920-30-і роки. Якщо говорити про масштаб втрат, репресій, розстрілів, викреслень і вилучень із літератури, які почалися у цей період, то аналога такому «покосові» у світовій практиці не знайти. Близько 500 українських письменників, які виступили творцями нового мистецтва слова, вибуло з літературного життя. Серед вилучених цілий ряд прозаїків, поетів, драматургів, літературознавців – Микола Хвильовий, Валеріян Підмогильний, Євген Плужник, Микола Зеров, Микола Куліш та багато інших, великі потенційні можливості яких ще не розгорнулися на повну широчінь, їхні таланти мали потужне силове поле, від їхньої творчості відгалужувалися цілі школи...

У час післясталінської відлиги було зроблено спробу повернутися до 20-х років, реабілітувати цілий ряд письменників та їхні твори.

І справді, чимала кількість імен була повернута із забуття. Наприклад, частина творів О. Слісаренка, Г. Епіка, Г. Косинки, М. Куліша. Але далеко не все було перевидано. Найнищівніші політичні ярлики не були зняті, звинувачення на національному ґрунті залишилися незайманими, а головне, набутки тих літ, звичайно ж, не ввійшли в літературний обіг, не стали живою, діючою частиною загальнохудожнього досвіду українського письменства.

Сьогодні ця величезна й необхідна робота по освоєнню української культурної спадщини триває. І велику роль у цьому процесі відіграють бібліотеки. Відомо, що основна кількість заборонених книг, часописів, наукових праць, які складали цілий пласт культури і історії країни, знаходилася у спецфондах. У період з 30-х років і майже до кінця 80-х доступ до них обмежувався.

Таким чином, ці видання були позбавлені права на повноцінне життя. Умови тоталітарного режиму, умови жорсткої цензури вимагали цих заходів. І це в той час, коли в демократичних країнах в основу бібліотечної діяльності була покладена концепція інтелектуальної свободи. В демократичному суспільстві концепція інтелектуальної свободи – основний постулат етики бібліотечного працівника. І зараз, коли українська держава намагається стати «відкритим» суспільством, питання забезпечення принципів інтелектуальної свободи, свободи читання, вільного доступу до інформації, є одним із головних.

Стаття 34 «Конституції України» проголошує, що «кожному гарантується право на свободу думки і слова, на вільне вираження своїх поглядів і переконань. Кожен має право вільно збирати, зберігати, викори-

стовувати і поширювати інформацію усно, письмово, або в інший спосіб – на свій вибір» [1:12].

Таким чином, розкриття «спецхранів» як сховища «мертвої» літератури, тобто літератури, яка була раніш недоступною, має велике соціокультурне значення.

«Спецхрани» почали створюватися в бібліотеках на початку 30-х років. Після кожної політичної кампанії по пошуку інакомислячих бібліотеки отримували об'ємні списки авторів, чії твори треба було вилучити із основних фондів. Більшість бібліотек такі книги знищувала, лише деякі, в тому числі і ЦНБ, зберігали цю літературу.

Починаючи з 1990 р., ЦНБ почала інтенсивну роботу по переведенню цієї літератури в загальний фонд.

Одна з найцікавіших і найтрагічніших сторінок в історії української культури пов'язана з діяльністю відомої літературної організації ВАПЛІТЕ.

ВАПЛІТЕ (Вільна Академія пролетарської літератури) була утворена на підставі ухвали наради письменників Харкова – тогочасної столиці України – від 14 жовтня 1925 року (за іншими даними – 20 липня 1925 року). Новостворене угруповання створювалося з метою зосередити свою увагу «навколо літературних і взагалі мистецьких завдань».

Створена за ініціативою М. Хвильового як альтернатива масовим і надто підпорядкованим офіційзу організаціям, як лабораторія професійного удосконалення та вільної творчості задля комуністичного ідеалу в широкому гуманістичному розумінні, вона об'єднала багатьох кращих українських літераторів. Її появі передувала відома Велика літературна дискусія 1925–28 років. Нагадаємо, що у квітні 1925 року М. Хвильовий виступив у додатку до газети «Вісті» – тижневику «Культура і побут» з великою статтею «Про «сатану в бочці», або про графоманів, спекулянтів, та інших просвітян», спрямованою проти масовізму, «червоної халтури», примітивізму.

Невдовзі, 24 травня, з приводу неї у великому залі Всенародної бібліотеки України в Києві відбувся диспут «Шляхи розвитку сучасної літератури», на якому були присутні понад 800 осіб. Стенографічний звіт цього диспуту зберігається у відділі рідкісних видань ЦНБ.

У Харкові події розвивалися ще бурхливіше. Коли ж М. Хвильовий у гострій формі висловив думку про те, що задля подолання культурницького епігонства і окреслення власного шляху української літератури треба орієнтувати на «психологічну Європу», дискусія з літературної площини перекинулася в політичну ... Від самого існування ВАПЛІТЕ опинилася під пильним наглядом політичної цензури. В кінці 1928 року організація мусила заявити про саморозпуск.

Усього вапштян за час існування організації було тридцять: М. Бажан, В. Вразливий (Штанько), О. Громов, О. Демчук, І. Дніпровський (Шевченко), О. Довженко, О. Досвітній (Скрипаль), Г. Еп'к, П. Іванов, М. Йогансен, Л. Квітко, М. Куліш, Г. Коляда, Г. Коцюба, О. Копиленко, А. Лейтес, А. Любченко, М. Майський, П. Панч, І. Сенченко, О. Слісаренко, Ю. Смолич, В. Со-

сюра, П. Тичина, Б. Фельдман, М. Хвильовий, Г. Шкурupий, Б. Червоний, Ю. Яновський, М. Яловий (Ю. Шпол).

Президентом ВАПЛІТЕ був М. Яловий, віце-президентом – М. Хвильовий, секретарем – А. Любченко. Виходив однойменний журнал (5 чисел, 1927) та альманах. Зошит перший журналу «ВАПЛІТЕ» містив у собі бібліографію творів членів організації, що вийшли окремими книжками [ВАПЛІТЕ, 1926. – №1:99–102]. У ЦНБ зберігся лише альманах «ВАПЛІТЕ» (№1, 1926).

Слід додати, що після заборони журналу ваплітяни почали видання літературно-мистецького альманаху «Літературний ярмарок», який проіснував до лютого 1930 року. Після припинення «Літературного ярмарку» М. Хвильовий та його однодумці зробили останню спробу хоч якось утримати свої творчі рубежі – створили групу «Пролітфронт» і почали видавати однойменний часопис. Встигло вийти лише вісім чисел (квітень–грудень 1930), в яких друкувалися М. Хвильовий, П. Тичина, Ю. Яновський, О. Вишня, І. Сенченко, В. Мисик (№№ 2,34 за 1930).

Перейдемо до творів самих письменників, причому зупинимося на прижиттєвих виданнях 20–30-х років, що зберігає бібліотека ХДУ. Розкриття бібліотечних фондів є необхідним ще й тому, що навіть на сучасному стані українського видавництва досить мало займаються перевиданням цих творів. Можна навести деякі приклади. Твори Василя Вразливого в останнє друкувалися в 1933 році, а Михайла Ялового – в 1930, а Гео Коляди – в 1925 році.

Василь Вразливий (1903–1931) належав до тих прозаїків, які заявляли про себе одразу, легко і не претензійно, видавали книжки одну за одною і які були змушені рано прощатися з життям, не встигаючи сказати найголовнішого. ЦНБ зберігає такі твори цього автора: збірку оповідань «Земля» (1925), повість «Батько» (1929), з автографом письменника, а також романом «Справа серця» (1933). Повість «Батько» тематично близька до роману «Батько Горію» О. Бальзака. В ній постає одвічна проблема батьків і дітей, причому батько й син опиняються на протилежних полюсах суспільного буття. За визначенням критиків, цей твір за інших обставин міг би посісти помітне місце в українській прозі ... [4:585]

Постать М. Ялового (1895–1937), який виступав в художній літературі як Юліан Шпол, і досі залишається загадковою. Насамперед він був громадський діяч, дбайливий, щирий товариш, а вже опісля – митець. Найдовший і найвагомий роман в його доробку – «Золоті лисенята» (1929), який зберігає наша бібліотека.

Треба відзначити, що життя деяких ваплітян пов'язане з Харківським університетом (В. Сосюра, М. Йогансен, О. Копиленко, І. Сенченко). Майк Йогансен (1896–1937) навчався на класичному відділі історико-філологічного факультету. В своїх спогадах Ю. Смолич зазначає, що він не знав людини, талановитішої від Майка Йогансена [8:97]. Багатогранні філологічні захоплення позначилися на його літературній діяльності.

У фондах ЦНБ знаходяться відомі поетичні збірки Йогансена (1921), «Ясен» (1929). Його проза представлена повістями «Подорож людини під ке-

пом» (1929), «Життя Гая Сергійовича Шайби» (1931), «Доробок» (1924) та ін.

Олександр Копиленко (1900-1958) навчався на біологічному факультеті нашого університету. Якщо говорити про його творчість, то Копиленко називали «сучасним у своїй сучасності» письменником. Сюжети своїх творів письменник брав завжди із сьогодення, відгукувався на те, що хвилювало на той час громадскість. («Буйний хміль» (1925), «Дуже добре» (1937), «Зустріч» (1930), «Кара-Круча» (1923), «Народжується місто» (1934), «Твердий матеріал» (1928) – усі ці твори зберігає наша бібліотека.

Харківський інститут народної освіти (ХІНО) закінчив Іван Сенченко (1901-1975), який належить до фундаторів української літератури. Фонди ЦНБ також містять його твори.

Хотілося б зупинитися ще на одній постаті: Аркадій Любченко (1899-1945) – новеліст, повістяр, драматург, який був членом президії ВАПЛІТЕ та незмінним відповідальним її секретарем. Любченкові пощастило уникнути арешту в роки терору. Проте як митець він був знищений. Мало не все краще зі створеного письменником належить хронологічно до 20-х років.

Після ліквідації ВАПЛІТЕ саме у нього зберігся архів організації, частина листування письменників, які А. Любченко вивіз за кордон. Розвідки про цей архів були надруковані Ю. Луцьким у впорядкованому ним виданні «Валптіанський збірник», що вдруге вийшов у Канаді в 1977 році.

В останніх номерах журналу «Березіль» за 1998 рік (№№9-10, 11-12) вперше було надруковано «Щоденник» А. Любченко, причому редакційна колегія зазначає, що залипає в ньому все, як є: *«всі помилки, хибні переконання та ілюзії автора, вся його любов і ненависть, що набирає часом страшних і неприйнятних форм, позитивні і негативні аспекти – тут як на долоні»* [5:111].

Отже, ЦНБ зберегла значну кількість видань 20-30-х років письменників-валптіян. Крім того, у нашій бібліотеці зберігається чимало видань 20-х років тих письменників, яким пощастило уникнути репресій і які продовжували творити в радянські часи. Є в нашій бібліотеці і маловідомий твір Ол. Громова «С15» (1925). Нажаль, окремі видання творів О. Демчука, Б. Червоного, П. Іванова і деяких інших письменників знайти не вдалося.

Таким чином, фонди ЦНБ містять унікальну колекцію прижиттєвих видань письменників – членів літературної організації ВАПЛІТЕ. Це, звичайно, є величезною допомогою дослідникам, всім зацікавленим і небайдужим до історії української літератури читачам, а також українським видавництвам, які в першу чергу повинні займатися систематизованим перевиданням літературної спадщини письменників.

Література

1. Конституція України. К., 1966. 63 с. 2. 20-і роки: літературні дискусії, полеміки. К.: Дніпро, 1991. 366 с. 3. Жулинський М. Наша спадщина // Наука і культура. Україна. К., 1988. Вип.22. С. 326-336. 4. Історія української літератури. XX століття. Кн. 1.: 1910-1930 роки. К.: Либідь, 1993. 784 с. 5. Любченко А. Щоденник // Березіль. 1998. №11-12. С.111. 6. Пащикова В. С. Інтелектуальна свобода та доступ до інформації

в бібліотеках: зарубіжний досвід. К., 1996. 48 с. 7. *Сенченко І.* Нотатки про літературне життя 20-40-х років // Укр. Мова і літ. в школі. 1988. №3. С. 16-24. 8. *Смолич Ю. К.* Твори: у 8 т. Т. 7: Розповіді про неспокій. К.: Дніпро, 1986. 702 с. 9. *Танюк Л.* Неприручений вальдшнеп // Лит. учеба. 1989. С. 130-132.

Твори письменників-членів ВАПЛІТЕ 20-30-х років у фондах ЦНБ

1. *Бажан М.П.* 17-й патруль. Х., 1926. 2. *Бажан М.П.* Різьблена тінь: Лірика. Х., 1927.
3. *Бажан М.П.* Будівлі поезії. Х., 1929. 4. *Бажан М.П.* Батьки й сини: Поема. Х., 1938.
5. *Вразливий В.Я.* Земля. Х., 1925. 6. *Вразливий В.Я.* Батько. Х., 1929. 7. *Грамов О.* С15. Х., 1925. 8. *Дніпровський Т.Д.* Добридень. Ленін. Х., 1924. 9. *Дніпровський Т.Д.* Твори. Х., 1924. 10. *Дніпровський Т.Д.* Плуг. Х., 1924. 11. *Дніпровський Т.Д.* Твори. Х., 1931. -Г. 3. 12. *Досвітній О.* Алай. Одеса. 1927. 13. *Досвітній О.* Тютюг. Червонодніпровськ, 1927. 14. *Епik Г.Д.* Під лісом. Х., 1934. 15. *Йогансен М.Г.* Д'горі. Х., 1921. 16. *Йогансен М.Г.* Дорожок. Речі 1917-1923 р. К., 1924. 17. *Йогансен М.Г.* Крокове коло. К., 1929. 18. *Йогансен М.Г.* Подорож людини під Непап. Х., 1921.
19. *Йогансен М.Г.* Збірка вибраних віршів. Х., 1930. 20. *Йогансен М.Г.* Поезії. Х., 1930. Кн. 2. 21. *Йогансен М.Г.* Життя Гая Сергійовича Шайби. Х., 1931. 22. *Котиленко О.І.* «Менем українського народу»: Із творів спілки письменників «Плуг». Х., 1924.
23. *Котиленко О.І.* Буйний хміль. Х., 1925. 24. *Котиленко О.І.* Твердий матеріал. Х., 1928. 25. *Котиленко О.І.* Кара-круча. Х., 1929. 26. *Котиленко О.І.* Зустріч. Х., 1930. 27. *Любченко А.* Буйний хміль. Х., 1925. 28. *Любченко А.* Із темного передпокою. Х., 1928.
29. *Любченко А.* Зяма. Х., 1928. 30. *Любченко А.* Зяма. Х., 1931. 31. *Майський М.Г.* Іспит. Х., 1930. 32. *Майський М.Г.* Злочин старого майстра. Х., 1931. 33. *Панч П.* По-за життям. Х., 1924. 34. *Панч П.* Бій преподобний. Х., 1925. 35. *Панч П.* Гнізда старі. Х., 1925. 36. *Панч П.* Там, де верби над станом. Х., 1925. 37. *Панч П.* Там, де верби над ставом. Х., 1929. 38. *Панч П.* Бог богів. Х., 1926. 39. *Панч П.* Тихонів лист. Бій преподобний. Х., 1928. 40. *Панч П.* Без козири. Х., 1929. 41. *Панч П.* Бій преподобний. Х., 1930. 42. *Панч П.* Твори. Х., 1932. 43. *Сенченко І.* На весні. Х., 1923. 44. *Сенченко І.* Паровий млин. Х., 1925. 45. *Сенченко І.* Оповідання. Х., 1925. 46. *Сенченко І.* Платанції. Х., 1923. 47. *Сенченко І.* Сотні тисяч сил. Х., 1925. 48. *Сенченко І.* Інженери. Х., 1928.
49. *Сенченко І.* Новели. - К., 1932. 50. *Сенченко І.* Право на героїзм. Х., 1937.
51. *Сенченко І.* Камінний виноград. Х., 1927. 52. *Смолич Ю.* Неділі й понеділки. Х., 1927. 53. *Смолич Ю.* Півтори людини. Х., 1927. 54. *Смолич Ю.* Мова мовчали. Х., 1929. 55. *Сосюра В.* Червона зима. Х., 1922. 56. *Сосюра В.* Вибрані поезії. Х., 1925.
57. *Сосюра В.* Сніги. Поезії. Катеринослав, 1925. 58. *Сосюра В.* Сніги. Поезії. Х., 1925. 59. *Сосюра В.* Сьогодні. Х., 1925. 60. *Сосюра В.* Вибрані поезії. Х., 1932.
61. *Сосюра В.* Червоні троянди. Х., 1932. 62. *Тичина П.* Вігяз у Україні. Х., 1925.
63. *Тичина П.* Сонячні кларнети. Х., 1925. 64. *Тичина П.* Плуг. Х., 1925. 65. *Тичина П.* Золотий годин. Львів, К., 1927. 66. *Тичина П.* Поезії. Х., 1929. 67. *Хвильовий М.Г.* Молодість. Вірші. Х., 1921. 68. *Хвильовий М.Г.* Камо грядеши. Памфлети. Х., 1923.
69. *Хвильовий М.Г.* Осінь. Х., 1924. 70. *Хвильовий М.Г.* Твори. Х., 1927.
71. *Хвильовий М. Г.* Сентиментальна історія. Х., 1930. 72. *Шкурупі Г.* Жарини слів. Х., 1925. 73. *Шкурупі Г.* Двері в день. К., 1929. 74. *Яновський Ю.* Мамотові бивні. Х., 1925. 75. *Яновський Ю.* Прекрасна Ут. Х., 1926. 76. *Яновський Ю.* Кров землі. Х., 1927. 77. *Яновський Ю.* Майстер корабля. Х., 1928. 78. *Яновський Ю.* Прекрасна Ут. Х., 1928. 79. *Яновський Ю.* Роман Ма. Х. 1928. 80. *Яновський Ю.* Рейд. Х. 1929.
81. *Яновський Ю.* Вершники. Х., 1932. 82. *Яновський Ю.* Завойовники. Х., 1932.
83. *Яновський Ю.* Збірка творів. Х., 1932. 84. *Яновський Ю.* Золоті лисенята. Х., 1929.

В. Зубань

**Дитяча психологія Т. Шевченка:
проекція на літературну творчість**

У контексті сучасної літературознавчої думки, котра не заперечує різні підходи до аналізу творчості Шевченка, досягнення психоаналітичної школи в галузі нової інтерпретації творчості митця мають особливе значення як для розуміння стилістичних стимулів Шевченка, образної системи його творів, розтлумачення повторів-персеверацій і закодованих символів, так і для з'ясування значення для автора акту творення. Спроби такого аналізу творчості Шевченка знаходимо в розвідках С. Балея [2] та А. Халецького [8].

Народження й перший період життя дитини – це ніби хаотичний рух молекул: дитина виконує безліч нелінійних, неорганізованих і неусвідомлюваних рухів у цьому новому для неї світі, намагаючись якось заявити про себе; проте проходить певний час, і цей досвід, обумовлений зіткненням немовляти з ворожим його тілу середовищем, залишається в такій формі, у якій може застигнути молекула водню при замерзанні води.

Цей досвід на підсвідомому рівні психології дитини фіксується на довгий час. У залежності від перших міжособистісних взаємин (реальних чи фантазматичних) із сімейним оточенням формується підсвідомий прообраз, який вибірково регулює сприймання дитиною іншої людини. Цей прообраз у психоаналітичних працях має назву *imago*. Проте досить часто *imago* визначають не тільки як образ, а й як вироблену уявою схему, стійкий стереотип сприйняття суб'єктом іншої людини. Тобто *imago* може об'єктивуватися не тільки в образах, а й у почуттях та вчинках [11:162-163].

Згідно з теорією Зигмунда Фрейда про вплив на подальше життя материнського та батьківського *imago*, дитина у своєму розвитку проходить своєрідні фази. Кожна фаза характеризується концентрацією уваги особи на тих чи інших частинах її тіла, має свою тривалість та специфіку. Особливого значення набуває період із 3 до 5 років. У цей час у дитини розвиваються комплекси, пов'язані з любов'ю сина до матері (едипівський [11:202]) та доньки до батька (комплекс Електри [11:207]). Затримку на тій чи іншій фазі розвитку на довгий час Фрейд називає фіксацією. Саме вона в подальшому житті може легко виявляти комплекси та *imago* через перехід їх із підсвідомого рівня у свідомий у формі помилкових дій, обмовок, у снобаченнях, а в найскладніших випадках – у формі нервових розладів. Щодо особливостей вияву інфантильних комплексів у художників, письменників та інших діячів мистецтва у засновника психоаналізу є своя концепція, суть якої полягає в тому, що, переходячи в уявний світ фантазій та мрій, митець завдяки своїй здатності до сублимації [11:510] переключує енергію сексуальних потягів на творчу діяльність і встановлює зв'язок між своїми фантазіями та бажаннями і реальним світом [7:14].

У цьому контексті дитинство Шевченка заслуговує детального аналізу. Фактів біографії та інших матеріалів небагато: автобіографічний лист Шев-

чення до Олександра Оболенського, деякі згадки про дитячий вік у віршах, повістях, написаних російською мовою, листах до рідних і друзів та спогади Шевченкових родичів й односельців. Від самого Шевченка, як згадує М. Костомаров, «важко було добитися спогадів про його дитинство, яке протікало серед селян. Він ні перед ким не соромився свого походження, але не любив багато говорити про нього, і багато дечого, що він висловлював, викладалось завжди з недомовками...» [4:175].

Таким чином, біографічний матеріал перших років життя Шевченка до сьогоденішнього дня обмежується лише деякими фактами, з'ясованими шляхом зіставлення спогадів родичів, знайомих та друзів Шевченка з його творчою спадщиною, листами та щоденником.

Відомо, що народився Шевченко у сім'ї кріпаків, мав старших сестру Катерину і брата Микиту, молодших – Ярину, Марію та Йосипа. Оскільки батьки працювали на панщині, молодших дітей доглядали старші. Як зазначає О. Кониський, «панщина забирала в матері час, і тим самим забирала і в неї, і в дітей неминуче потрібний, навіть хоч би один матеріальний догляд. Тим-то Тарас, молодші за його брат і сестри зростали майже без догляду. Нікому було доглядати: єдиною його «нянькою незабутньою, терпеливою, ніжною» була сестра його « [3:33], яку звали, як і матір, Катериною. Сестра була на вісім років старшою за Тараса, її опіка не обтяжувала хлопця. «Залипаючись сам на сам зі своїми фантазіями і зважаючи лише на м'яку опіку старшої сестри, хлопчик тинявся полями та лісами, де хотів і як хотів, і для його допитливої спостережливості не було жодних перешкод і обмежень», – зауважує М. Ашпєтов у розділі про дитинство поета [1:8].

Цікавим прикладом із життя Шевченка цього часу (як засвідчують біографи, йому було 6-7 років) є мандрівка в пошуках залізних стовпів, на котрих, на думку малого Тараса, трималося небо. «Пішов він через долину, через леваду, просто на гору. Вийшов із села, минув царину, пройшов з півверсти полем; на полі стоїть чорна могила висока. Він зліз на могилу, щоб з шпильки подивитися, чи далеко ще до тих залізних стовпів. Стоїть він на могилі, дивиться навкруги: і по один бік село, і по другий бік село; там з темних садів визирає церква. Ні, каже він собі на думці: сьогодні вже не піду до тих стовпів; нехай завтра укупі з Катрею. Вона пожене корову до череди, а я піду до тих стовпів. А сьогодні одурю брата Микиту, скажу, що бачив ті стовпи, що підпирають небо» [3:34-35]. Цей епізод для розкриття дитячої психології Шевченка має виняткове значення, навіть якщо він є не реальним фактом, а лише фантазією, яку поет створив пізніше й зобразив у повісті «Княгиня» як епізод із дитячих спогадів. «Інфантильні спогади людей, – зауважує Фройд, – досить часто походять з фантазій, адже вони не фіксуються на переживаннях і не повторюються потім так, як спогади зрілого віку. Ці згадки воскресають по закінченні дитинства у змінений, спотворений, адаптований до пізніших тенденцій формі, тому їх важко відокремити від справжніх спогадів» [5:384]. Проте для аналізу психології людини важливе значення має саме те, що особа вважає згадками про дитинство, а не реальні

факти. Адже за уривками спогадів, незрозумілих самому художникові, приховані свідчення важливих рис його духовного розвитку [5:385].

У контексті Фройдівської символіки розглянемо цей епізод із дитинства Шевченка. Ключовим образом історії про мандрівку є образ залізних стовпів. За Фройдом, «усі продовгуваті предмети, палиці, дрова, дерева, парасольки, ножі тощо служать для зображення чоловічого статевого органа» [6:183]. Гора, висока могила, темні сади, церква, за якими хлопчик хотів побачити залізні стовпи, за символікою як Фройда, так і Блейлера, Медера та Абрагама, що досліджували символи у фольклорі, міфах, сагах, мові, прислів'ях і приказках, позначають жіночі статеві органи [6:182]; небо як асоціативний простір для польоту вказує на пробудження сексуальних почуттів [6:178]. У своєму прагненні побачити залізні стовпи, що підпирають небо, хлопчик виявив бажання досліджувати, причому не лише зовнішній світ, а й знайти відповідь у своїх розвідках на інші питання. «Допитливість малих дітей виражається через постійні питання, які дорослим здаються дивними, доки вони не здогадаються, що всі ці питання тільки загальні і поверхові, тому що дитина хоче замінити ними лише одне-єдине питання, яке все ж таки залишається не сформульованим» [5:380]. Допитливість у Шевченка, як і в інших дітей його віку, з'являється після народження менших сестер і брата, адже саме в них хлопчик побачив загрозу егоїстичним інтересам. Міфологічну казку про лелеку він сприймає з недовірою, тому вдається до самостійного дослідження. Важливого значення набуває й той факт, що хлопчик відмовляє собі в подальшому спостереженні цього дня, мотивуючи, що «завтра укуті з Катрею» йому буде краще. Таким чином, до своєї підсвідомої фантазії хлопчик додає ще сестру Катерину, яку дуже любить і якій найбільше довіряє (причому старшого на 3 роки брата Микиту, що міг Тарасові служити добрим товаришем і вчителем, хлопчик, навпаки, не сприймає таким і хоче одурити).

Продовження цієї історії, коли Шевченка довели додому чумаки, а чекала на нього вдома й найбільше хвилювалася саме Катря, тільки підтверджує наші припущення про особливе значення сестри в формуванні дитячої психології. За спогадами В. Шевченка, після повернення Тараса з подорожі брат Микита хотів його «побити, але сестра Ірина не дала» [10:44]. За словами О. Кониського, це свідчення мало ймовірне, бо «Микита не був такий старший за Тараса, щоб останній дався йому побити; а Ярина була на два роки молодша за Тараса і, очевидна річ, не спроможна була заступатися за його...» [3:36], проте факт ворожості Микити до Тараса мав місце, а отже, пояснював і ставлення Тараса до старшого брата, відображене в історії походу до залізних товпів.

Аналіз Шевченкової фантазії, яка зафіксована в автобіографічній повісті «Княгиня» в образі селянського «кубічного білявого хлопчика» [12:112] і сприймається як фактичний матеріал із дитинства поста, досить детально розкриває зацікавленість питаннями, пов'язаними з дитячою сексуальністю, а також характеризує сестринське та братерське іпago (образи матері та батька в цьому дослідженні хлопчика мають закодований характер, вони сприйма-

ються за принципом синекдохи і в загальному значенні – чоловік і жінка, і, власне, в конкретному – його батьки).

Психоаналіз подальших фактів біографії допомагає глибшому розумінню психології Шевченка. Коли Тарасові не було ще дев'яти років, сестра Катерина вийшла заміж за кріпака Антона Красицького й переїхала в сусіднє село Зелену Діброву. А через півроку померла мати Шевченка, якій було лише сорок років. Про те, наскільки вплинули ці події на духовний світ дев'ятирічного хлопчика, свідчать такі поетичні рядки: «Там матір добрую мою./ Ще молодую – у могилу/ Нужда та праця положила» (1850); «Добре, мамо,/ Що ти заранне спатъ лягла,/ А то б ти Бога прокляла/ За мій талан...» (1848).

Із цього часу в Шевченка розпочинається найскладніший період життя: одруження батька з удовою Оксаною Терещенко, яка «в родину другого чоловіка не принесла кохання тихого да життя спокійного... З нею прийшла така сварка, така колотнеча, що справді в хаті стало «неначе в пеклі». Не було години, щоб між зведеними не було сварки, бійки і сліз! Не минуло години, щоб Тарасів батько і мачуха не лаялися, не сварились...» [3:41]. Ще складнішим стало життя сиріт після смерті батька. О. Кониський пише про один епізод із життя Шевченка, коли хлопчика несправедливо звинуватили у викраденні грошей і покарали. Головним ексектором Шевченка був його рідний дядько Павло Грушівський – «великий капюга», як говорила про нього Ярина [3:41-42]. Тарас не раз тікав у бур'яни від мачухи, а їсти йому носила сестра Ярина. Єдиним місцем, де він інколи міг спокійно переночувати, було помешкання сестри Катерини.

Важливе значення для формування батьківського іпаго мав той факт, що Тарасові батько не залишив у спадок землі. Своє рішення Григорій Шевченко аргументував тим, що Тарас «не буде абияким чоловіком: з його буде або щось дуже добре, або велике ледащо; для його моє наслідство нічого не буде значить, або нічого не допоможе» [9:43]. Користуючись фрейдистськими уявленнями про вплив батька на психологічну структуру хлопчика, цієї відмовою Григорій Шевченко ще більше посилив ненависть «малого Едіпа» і тим самим загострив психічний розлад, пов'язаний зі смертю матері.

Таким чином, аналіз дитинства Тараса Шевченка дає підстави говорити про формування й розвиток неврозу у хлопчика. Любов сина до матері, сестри як своєрідного еквівалента матері, ненависть до батька, старшого брата, дядька, Антона Красицького, чоловіка Катерини, який забрав Шевченкову «другу матір» в інше село (тобто подвійний едіпівський трикутник), адекватно відображають фіксацію дитячих комплексів на підсвідомому рівні психології Шевченка.

Інфантильні комплекси Шевченка проєктуються на літературну площину у створенні особливого культу жінки-матері з дитиною на руках: «У наших раї на землі / Нічого кращого немає, / Як тая мати молодая / З своїм дитятком малим» (1849); «Буде син і буде мати, / І будуть люди на землі» (1860). Зображена з матір'ю дитина частіше чоловічої статі, ніж жіночої, що по-свідовно відображає власне Шевченковий едіпівський трикутник. Переос-

мислення ідеалу матері-сестри призводить до проєкції на творчість повторюваного мотиву інцесту (кровосуміші), релевантній особливості едипівсько-ендимионського комплексу. Цей мотив простежується у поемах «Слепая» (1842) і «Княжна» (1847), а в багатьох психологічно-особистісних поезіях носить закований характер, наприклад, рядки «Мій братику! Моя ти доле!» (1859), «Була б сестра, і був би брат...» (1860), «Присняться діточки мені! Веселая присниться мати...» (1860), «Моя сестро, / Дружино святая!» (1861). Образ чоловіка-батька змальовується автором виключно в негативних тонах, причому цей образ досить часто виключається із середовища, рідного Шевченкові: «Москалі – чужі люде, / Роблять лихо з вами» (1838), «Титарівна-Немирівна... / Почесного роду... / Виглядає пройдисвіта, / Москаля з походу» (1860), «Дівчаток москалі украли» (1860).

Глибинна психологічна організація Шевченка складна і відзначається впливом материнсько-сестринського та батьківсько-братерського імаго. Фіксація інфантильних комплексів на підсвідомому рівні психології Шевченка призвела як до неприхованого бажання досліджувати, так і до здатності сублімувати енергію лібідо. Образна система та загальна настрівність поезій адекватно відтворюють приховані авторські мрії та фантазії, які керувалися підсвідомим бажанням повернути втрачену в дев'ятирічному віці матір.

Література

1. Ашкетов Н. Тарас Григорьевич Шевченко. Петроград, 1919. 60 с.
2. Балей С. З психології творчості Шевченка // Історія психоаналіза в Україні. Харків, 1996. С. 132–185.
3. Кониський О. Тарас Шевченко – Грушівський: Хроніка його життя. К., 1991. 702 с.
4. Костомаров М. Споминки про Шевченка // Спогади про Шевченка. К., 1958. С. 174–178.
5. Фрейд З. Леонардо да Винчи. Воспоминание детства // Фрейд З. Психоналитические этюды. Минск, 1998. С. 370–422.
6. Фрейд З. Толкование сновидений. К., 1991. 384 с.
7. Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. 400 с.
8. Халецкий А. Психонализ личности и творчества Шевченко // Історія психоаналіза в Україні. Харків, 1996. С. 230–239.
9. Шевченко Т. Біографія. К., 1984. 558 с.
10. Шевченко В. Споминки про Т.Г.Шевченка // Спогади про Шевченка. К., 1958. С. 31–44.
11. Лапшин Ж. Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. М., 1996. 623 с.
12. Шевченко Т. Повісті. К., 1964. С. 110–137.

И.В. Ивакина

Женские типы в русском романе 1860-х годов

60-е годы XIX века – время острой полемики о роли и месте женщины в различных сферах жизни. Никогда еще в России так много не говорили и не писали об этом, никогда вопрос о положении женщины, ее эмансипации не вызывал столько споров. Многие из писателей приняли в них непосредственное участие или отозвались о них в произведениях. Но главное состоит в том, что в контексте этой полемики происходит осмысление женских типов в литературе.

В статье "Лучше поздно, чем никогда" Гончаров писал: *"Надо сказать, что у нас в литературе (да, я думаю, и везде) особенно два женских образа постоянно являются в произведениях слова параллельно, как две противоположности: характер положительный – пушкинская Ольга и идеальный – его же Татьяна. Один – безусловное, пассивное выражение эпохи, тип, отливающийся, как воск, в готовую, господствующую форму. Другой – с инстинктами самосознания, самобытности, самостоятельности. Оттого первый ясен, открыт, понятен сразу... Другой, напротив, своеобразен, ищет сам своего выражения и формы и оттого кажется капризным, таинственным, малоуловимым..."* [2:77–78].

Развитие пушкинской традиции в женских образах Гончарова, особенно отчетливое в "Обрыве, исследователи отмечали не раз: *"Вера и Марфенька, – пишет Н.Д.Старосельская, – это его Татьяна и Ольга"* [10:123]. Вера представляет собой современную, 1860-х годов, модификацию реально – "идеального" типа, впервые явленного Татьяной, и занимает в романе место и роль, подобные тем, которые в "Евгении Онегине" отведены Татьяне [4:68].

Достоевский в подтверждение достоинства русской женщины указывает *"на обозначившиеся идеалы наших поэтов, начиная с Татьяны, – на женщин Тургенева, Льва Толстого"* [3, 88-89]. "Тургеневские женщины" – Наталья Ласунская, Лиза Калигина, Елена Стахова – тоже развивают пушкинскую традицию "идеального" типа. Им свойственна сила характера и нравственная сила, способность к инициативе и борьбе с препятствиями (у каждой по-разному), напряженная работа мысли и чувства. *"Жизненная цель... их состоит в стремлении к идеалу. Это высокий, всеобъемлющий идеал нравственности, общественной справедливости и человеческого совершенства. Очевиден абсолютный характер этого идеала: он не допускает никаких компромиссов, очевидна и его неумолимая категоричность: идеал выдвигается как норма, которой действительность обязана соответствовать"* [8:106]. А раз действительность не соответствует норме, героини не могут быть счастливы. *"Их страдания, житейская обездоленность и гибель представлены необходимой платой за их исключительность"* [8:123].

Вместе с тем у Тургенева в романах "Отцы и дети" и "Дым" появляется другой тип женщины, не связанный с пушкинской традицией, более сложный и противоречивый. Ирина стоит выше великосветской среды, свободна от ее пошлости и тоскует о любви. Но вне этой среды она жить не может. *"Блеск, роскошь, пышность, интриги, влияние победы – все это для Ирины первая необходимость, как воздух"* [9:97]. В отличие от Ирины, Одинцова живет в стороне от общества, она спокойна, душевно уравновешенна и холодна. Однако упрекать ее в неспособности полюбить нельзя. Когда она увидела проявление страсти Базарова, которая *"в нем билась сильная и тяжелая"*, *"похожая на злобу и, быть может, сродни ей"*, героине *"стало и страшно, и жалко его"* [13:299]. Анна Сергеевна понимала, что неотрывная от ненависти страсть может перерасти только в ненависть.

Героини Достоевского тоже отличны от пушкинской традиции. Наташа Ихменева в *“переходном”* для творчества писателя романе *“Униженные и оскорбленные”* может быть названа образом *“переходным”*, т.к. в ней многие характерные черты будущих героинь как *“гордых”*, так и *“кротких”*. С одной стороны, Наташа готова быть *“добровольной рабой”* Алеши, а с другой, она *“инстинктивно чувствовала, что будет его хозяйкой, владычицей...”* [12:165]. Уход героини из дома Достоевский связывает не с идейными мотивами (демократический роман), а со спецификой ее характера: *“мнительного и благородного в своей мнительности, одновременно слепого и ясновидящего в безумии, замкнутого и пронизательного поразившей даже Маслобоева умением видеть истинные, скрытые пружины”* [12:168]. Достоевского интересовал женский вопрос с позиции нравственно-этической, а не социально-политической. Он считал, что не стоит проблеме эмансипации женщин отрывать от другой важной задачи – эмансипации человека вообще. Как характер переходный (*“скорее хорошо продуманный характерологический трактат”* [12:169]), Наташа является родной сестрой и героинь романов 40-х годов, и последующих романов (Полины в *«Игроке»*, Дуни Раскольниковой, Катерины Ивановны в *«Братьях Карамазовых»*). В романах Достоевского 60-70-х годов можно выделить два женских типа – гордые красавицы и кроткие или юродивые. Для гордых красавиц общим является активное начало; они пытаются в чем-то преобразить мир, решительно воздействовать на окружающих. Эти женщины живут, кажется, с сознанием своей мощи. Но это обманчиво, все они нуждаются в любви, участии и прощении; их поведение – следствие невыявленности своей роли и участи в мире, а также результат насилия и поругания души, чистоты помыслов и желаний. Кроткие и юродивые представляют совершенно иную нравственно-психологическую модель. Кроткие сильны внутренним убеждением, верой в Бога, сознанием ответственности перед ближними, жертвенностью и состраданием. Они, как правило, демонстрируют жизнь сердца. Евангельское слово для них – ненарушимый принцип жизни (Сонечка Мармеладова).

Что касается романа Н.Г. Чернышевского *“Что делать?”*, то представляется интересной не созданная там *“одновременно образцовая и типичная социально-психологическая конструкция”* [12:265] новой эмансипированной женщины и разрешения любовного треугольника, а формирование в полемике с нею женских типов в романах Лескова 60-х годов.

В романе *«Некуда»* трагический путь Лизы Бахаревой раскрывает беспочвенность, ложность и гибельность для России и человека идеи социализма и крестьянской революции. Лизу многое роднит с *“идеальным”* типом в тургеневской его интерпретации: жажда более осмысленного и деятельного отношения к жизни, духовной самостоятельности и свободы, инициативность и бескомпромиссность. Но в сочетании с ложными идеалами эти свойства оборачиваются резким разрывом с нравственной традицией, подвластностью чужому разуму, насилием над собственной личностью. В результате тип утрачивает *“идеальность”*.

Лизе противостоит в романе Женни Гловацкая. Ее пленяют Гретхен, пушкинская Татьяна, мать Гракхов и *“та женщина, кормящая своей грудью отца”* [6:170]. Женни глубоко усвоила традиционный уклад русской женщины, она привязана к дому, родительскому очагу и старается жить по любви, а не по «страсти», подозревая, что в ней скрываются истоки саморазрушения. Женни правильно полагает, что Лиза не смогла бы жить ее жизнью, выполняя роль хозяйки. Духовное начало, которое примиряет Женни со многими слабостями и недостатками людей, было чуждо горячей натуре Лизы. В ней отсутствуют *“терпимость и мягкость”*, что составляет преобладающую черту *“добротного нрава”* Женни. Лесковская героиня представляет собой одухотворенный вариант не *“идеального”*, а *“положительного”* типа.

В романе *“Обойденные”* Лесков полемически проверил нравственный опыт героев *“Что делать?”* в любовном треугольнике: Анна Михайловна – Долинский – Дарья. Анна Михайловна многими чертами своей натуры напоминает Женни Гловацкую, окружающие признают ее женственность, непостижимость ее внутреннего мира, благоговейно поклоняются ее *“высоким достоинствам”*, проявляют к ней *“глубокую, нежную любовь”* [7:84]. Но этот лесковский образ и более схематичен, и более идеализирован.

Достоевский не зря указал на *“красоту идеала”* в женщинах Льва Толстого. Марья Болконская – натура, одаренная исключительною глубиной и широтою религиозного чувства. Она озарена каким-то внутренним светом, придающим ей несказанную прелесть. Ее основное чувство – это альтруизм, очень широкий, всечеловеческий, христианский в настоящем, евангельском смысле.

Наташа Ростова, на первый взгляд, представляет совершенно другой тип личности. С.Г. Бочаров точно отметил главное в ней освобождающее действие на людей [1:98]. Здесь действует как бы непроизвольное излучение ее личности, ее собственная внутренняя свобода и *“особенность”* ее нравственный максимализм и привычка жить в предельных душевных состояниях. Так, если чувство гармонии с миром у нее максимально – *“все меня любят”*, то потом (во время истории с Анатолем) и разрыв с окружающим она опутит столь же абсолютно: *«все меня ненавидят»*. Наташа – это совершенно новый тип женщины, соответствующий толстовским представлениям о роли женщины в семье и обществе. Наташа – символ самой жизни, многогранной и непредсказуемой. Когда старая графиня с тревогой думает, что *“чего-то слишком много в Наташе и что от этого она не будет счастлива”*, она не ошибается [11:910]. *“Слишком много”* необузданной свободы чувства. Но *“слишком много”* и способности к самоосуждению, к растворению себя в жизни близкого человека, желания и умения отдать себя всю для того, чтобы помочь. И среднее, ровное, безбурное счастье человеческой посредственности не для нее. Наташино самопожертвование (в отличие от Сониного) нигде не выглядит как прямая жертва; оно ей *“легко”*, потому что в нем-то раскрепощаются, освобождаются скрытые внутренние силы ее натуры и *“сущность ее жизни – любовь”*. Своеобразный эгоизм Наташи утверждает то счастье,

от которого человек "делается вполне добр и не верит в возможность зла, несчастья и горя". Обретает счастье толстовская героиня именно благодаря ее безрассудной жизненной силе.

При всем разнообразии женских типов, складывающихся в романе 60-х годов, между ними возникают внутренние со-и противопоставления, связанные с проблемами свободы личности, ее духовного выбора и права на любовь, эгоизма и самоотвержения и т.д.

Литература

1. Бочаров С.Г. Роман Л.Толстого «Война и мир». М., 1987. 155 с.
2. Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т.8. 559 с.
3. Достоевский Ф.М. Полн. Собр. соч.: В 30 т. Л., 1981. Т.23. 423 с.
4. Ивакина И.В. Развитие пушкинской традиции в романе Гончарова «Обрыв» («идеальный» женский тип) // Вісник Харківського університету. 449. Харків, 1999. С. 67–71.
5. Лотман Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974. 349 с.
6. Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1956. Т.2. 758 с.
7. Лесков Н.С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1989. Т.2. 621 с.
8. Маркович В.М. Человек в романах И.С.Тургенева. Л., 1975. 152 с.
9. Овсянко-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: В 2-х т. М., 1989. Т.1. 541 с.
10. Старосельская Н.Д. Роман Гончарова «Обрыв». М., 1990. 224 с.
11. Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 20-ти т. М., 1963. Т.5. 495 с.
12. Туниманов В.А. Творчество Достоевского 1854-1862. Л., 1980. 294 с.
13. Тургенев И.С. Полн.собр.соч. и писем: В 28-ти т. М.-Л., 1964. Т.8. 623 с.

О. Катініченко

В. Підмогильний

в оцінці зарубіжного літературознавства

Як відомо, у вітчизняному літературознавстві дослідження творчих набутоків Валер'яна Підмогильного здійснювалося спародично, що зумовлене трагічними обставинами особистої долі письменника (арешт, соловецькі табори, передчасна смерть). А відтак і в сприйнятті і в оцінках усього написаного визначним українським прозаїком спостерігалися різні тенденції від цілком заслужених позитивно-схвальних оцінок творів молодого художника слова до нашого несправедливого цькування його ж таки офіційною критикою 20-х - поч. 30-х років. А потім десятиліття замовчування, немовби і не було на світі такого письменника. І вже після реабілітації обережні згадки імені та окремих творів В. Підмогильного, загальні оцінки яких здебільшого так і залишилися недоброзичливо упередженими. Літературознавці воліли за краще обмежитись опробованими "класово" вираженими оцінками та судженнями, у чому переконують більшість праць, опублікованих упродовж 1960-1980 рр. [5], [12].

У зазначений період спробувала об'єктивно оцінити роман "Місто" З. Голубева [2], яка дуже обережно писала про загонжованість літературної критики 20-х років, наукову неправомірність ототожнення героя й автора, своєрідність характеротворчих засобів В. Підмогильного, його світосприйняття тощо. Але, навіть таке, скажемо чесно, не дуже сміливо продемонстро-

ване бажання науковця неупереджено охарактеризувати роман В. Підмогильного та українську романістику 20-х років було одразу засуджено як ідейно-порочне [3]. Адже на початку 70-х років "хрущовська відлига" вже пішла на спад. Знову посилюються цензурні утиски і про В. Підмогильного пишуть майже так, як і в 20-і – 30-і роки, підтвердження чого знаходимо наприклад у восьмитомній історії української літератури (1970). Схожі оцінки наявні і в підручнику "Українська радянська література" (1979), в "Українському радянському енциклопедичному словнику" (1987) та в II томі "Історії української літератури" (1988). Нові підходи в осмисленні художньої майстерності В. Підмогильного виявляються на початку 90-х років, бо саме після 1991 року починають справді по-науковому досліджувати спадщину письменника. [3], [5], [12], [13], [14], [18], [19], [20] та інші. Хоч і в наші дні не обходиться без публікацій поверхово-кон'юктурних.

Більш послідовно, як можна побачити з тих матеріалів, що стали нині нам відомі, творчість В. Підмогильного осмислювалася в працях зарубіжних учених, переважно з української діаспори [1], [7], [8], [21], [22]. За жанровими ознаками це здебільшого аналітичні та проблемні статті, мемуаристика, ессе, передмови і післямови до видань творів В. Підмогильного тощо. Ці публікації так само, як і радянські, політично спрямовані, але вже проти ідеології та репресивної практики комуністичних урядів. Однак проблеми ідеологічні здебільшого не є тут домінуючими. Візьмемо для прикладу післямову "Валер'ян Підмогильний", написану Г. Костюком до виданого в 1954 році в Нью-Йорку роману "Місто" [5]. Критична післямова, як відомо, має виконувати ознайомчі та коментаторські функції, а відтак є дуже придатною для пропагандистських цілей. У Г.Костюка ж питання суто ідеологічного характеру не є визначальними. У такому плані подано початок статті (літературна критика 20-х років і причини конфлікту Валер'яна Підмогильного з ортодоксами) та останні рядки післямови, де йдеться про трагічну долю письменника. Основна ж частина праці Г. Костюка сприймається як перспективний план наукового дослідження творчої спадщини В. Підмогильного. Найсуттєвішим при цьому, на думку Г. Костюка, є глибинне осягнення характеру взаємозв'язків В. Підмогильного із зарубіжною та російською класикою; спорідненість його поезики з критичним реалізмом, активним романтизмом, імпресіонізмом, закономірність появи таких тенденцій; тематико-проблемне та образотворче розмаїття його прози тощо. Усе це в поєднанні з майстерним, хоч і ескізно поданим аналізом роману "Місто", досить добре окреслює основні напрямки вивчення творчих набутків В. Підмогильного.

Викликає неабиякий інтерес стаття Ю. Шевельова "Людина і люди: "Місто" Валер'яна Підмогильного [21], написана ще в 1955 році, вона на сьогодні є однією з найгрунтовніших літературно-критичних робіт про творчість В. Підмогильного. Полемізуючи з літературознавцями діаспори, зокрема з Г. Костюком та Ю. Бойком, Ю. Шевельов не погоджується з оцінкою Г. Костюка основної ідеї роману та його головного героя Степана Радченка. Охарактеризувавши поведінку головного героя роману "Місто", Ю. Ше-

Шевельов доходить висновку, що ціною свого попереднього життя, духовного спустошення, самотності Степан купив собі право і можливість називатися людиною. Відкриття людини це і є головне усвідомлення Радченка. Воно сприятиме і самопізнанню.

Пишучи про Степана Радченка, Ю. Шевельов визначає сутність усього роману, а відтак і оригінально охарактеризував тему твору В. Підмогильного як "роману про вину, якої не можна уникнути, бо вона — закон життя; про кару, яку так саме неминуче несе життя; і про нагороду, що приносить солодкість у гіркоту життя і робить людину людиною" [21:94]. В аналітичному сприйнятті людини і світу, у психологічно-інтелектуальній глибині, у виразному художньому слові розкривається талант В. Підмогильного, якого Ю. Шевельов називає "справді великим українським прозаїком" [21:95].

Неабияку вартість у вивченні спадщини В. Підмогильного має стаття Ю. Бойка "Невеличка драма" В. Підмогильного на тлі дійсності 20-х років [1:5]. Саме Ю. Бойко посприяв публікації окремим виданням роману "Невеличка драма" в Парижі в 1956 році. Ю. Бойко розглядає цей роман в одному ряду з такими творами, як "Вальдшнепи" М. Хвильового та "Робітні сили" М. Івченка, відзначаючи при цьому, що цей твір В. Підмогильного менш політизований, ніж названі вище. Увага В. Підмогильного зосереджена на іншому — його цікавить, яким шляхом йде розвиток психології сучасного йому покоління. У цілому роман "Невеличка драма" розглядається в контексті з усією творчістю письменника, зокрема романом "Місто". Ю. Бойко переконливо доводить, що В. Підмогильний "уперше серед українських письменників з надзвичайною докладністю атомізує міське життя. Степан Радченко, розуміється, не є ніяким позитивним героєм, не тільки для нас, але і для автора". [1:5]. Науковець дав високу оцінку "Міста", особливо відзначаючи при цьому виняткове значення даного твору в розвитку стилю української прози і літературної мови.

Аналогічну спробу порівняння "Невеличкої драми" і "Міста" маємо і в статті Ю. Шевельова "Білок і його забурення" [22]. Однак, Ю. Шевельов доходить висновку, що роман "Невеличка драма" поступається романові "Місто", який написано "на ширшому подихові". І в той же час, зазначає вчений що, з погляду світової, а не української літератури, "Невеличка драма" навіть вагоміша "оригінальніша на європейські мірила" [22:125].

Ю. Шевельов вважає, що роман "Місто" і своєю філософією, і своєю мистецькою будовою пов'язаний з традиціями Бальзака й Мопассана. Важливо й те, що Ю. Шевельов один з перших помітив у "Невеличкій драмі" елементи екзистенціалізму, назвавши цей роман з деякими застереженнями "перед-екзистенціалістичним твором" [22:125].

Грунтовне вивчення спадщини В. Підмогильного, започатковане представниками старшої генерації, успішно продовжують молоді літературознавці української діаспори [15], [16], [17], [8], виявляючи при цьому нові підходи в осмисленні творчої манери В. Підмогильного.

Оскільки наше новітнє літературознавство чільну увагу приділяє сьогодні модернізму, у цьому плані особливої уваги заслуговує розвідка М. Тар-

навського "Невтомний гонець у майбутнє". Екзистенціальне прочитання "Міста" В. Підмогильного [16]. Уперше ця розвідка опублікована в канадському журналі "Вищі українські студії" в 1979 році. У нас вона передрукована в журналі "Слово і час".

М. Тарнавський вважає, що українська критика 20-х років характеризувала роман "Місто" досить однобоко, не беручи до уваги всю складність проблематики і структури твору. Дорікали за неправдоподібність чи художню непереконливість. М. Тарнавський вважає, що В. Підмогильний навмисне створив ефект незаслуженого успіху головного героя. Отож, яке значення має ця неправдоподібність у творі? Посилаючись на Ю. Шевельова, про що говорилося вище, М. Тарнавський намагається розглянути "Місто" В. Підмогильного з екзистенціальної перспективи. І відзначає, що ті прикмети роману, що їх критики 20-х років вважали неправдоподібними, і належать до екзистенціального поняття абсурду. [16:58-60].

3 позиції екзистенціалізму М. Тарнавський характеризує головного героя роману – Степана Радченка, пояснює його думки, вчинки [16:56-58]. Основна ж частина написаного сприймається як екзистенціальне трактування людської особистості взагалі, бо кожен персонаж роману, на думку дослідника, – неоднозначна й нестандартна особистість, яку не можна обмежити певними рамками, єдине, що робить їх схожими – це нещирість і абсурдність. Зображення абсурду у Підмогильного, на думку М. Тарнавського, пов'язане з ще таким типовим для екзистенціалізму поняттям, як людська психіка. Людина, а значить її психіка, шукає значимості у світі. Але ж її не можна знайти, людині залишається одне: хоч би частково задовольнити свої бажання й потреби. Таке становище екзистенціалісти, зокрема Сартр, називають нещирістю. Приклади такої нещирості М. Тарнавський знаходить у Гоголя, Толстого, Достоевського, Нечуя-Левицького, Франка, Мартовича. М. Тарнавський вважає, що у В. Підмогильного нещирість постас в складнішій формі. Літературознавець намагається переконати в тому, що весь роман має відтінок абсурдності відкриттів, які примушують героя переосмислити власне сприймання світу. Абсурдним є те, що Степан приїздить у місто, сповнений ентузіазмом і сподівань, але те, що побачив і відчув своєю душею, розбило всі ілюзії об тверду дійсність. Абсурдність виражається у ставленні Степана до свого одягу, у намірі знайти роботу, в ознайомленні з життям і побутом Андрія Венедовича, у стосунках із жінками. М. Тарнавський вважає, що всі дії і думки С. Радченка є абсурдними і нездійсненними, бо характери героїв оформлені внутрішнім конфліктом між матерією і духом, між існуванням і свідомістю, між сподіванням і дійсністю. Ці конфлікти залишаються нерозв'язаними. Єдине, що може врятувати героїв, так це відкидання ілюзорного образу самообману і прийняття дійсності такою, якою вона є.

Оригінальні й цікаві думки Максима Тарнавського не усувають однак неминучого при аналізі роману "Місто" питання про реалізм В. Підмогильного, про зв'язки з традиціями української і світової класики. Нам здається, що не слід характеризувати В. Підмогильного тільки як екзистенціаліста.

Спадщину цього видатного прозаїка просто неможливо увібгати в прокрустове ложе як соціалістичного реалізму, так і модного нині екзистенціалізму.

Треба сказати і про те, що з-поміж зарубіжних дослідників творчості В. Підмогильного заслуговують уваги праці румунського літературознавця М. Ласло-Куцок [8], [9].

Беззаперечний інтерес представляє стаття "Місто" В. Підмогильного і французький роман XIX століття [9], у якій роман "Місто" розглядається в контексті французької романістики XIX ст.

Порівняльний аналіз романів "Батько Горіо" О. Бальзака, "Любий друг" Г. Мопассана та роману "Місто" В. Підмогильного дозволяє М. Ласло-Куцок говорити про деяку схожість сюжету згаданих творів, подібність героїв та їх долі. Однак рівності між шляхом та особливо метою життя Радченка, Растіньяка чи Дюруа не буде, на цьому й наголошує М. Ласло-Куцок. Адже герої О. Бальзака та Г. Мопассана в міру матеріального збагачення ціною будь-яких жертв бідніють духовно, і врешті-решт приходять до морального падіння. Мрія піднятися вище за соціальним становищем так і залишилася маревом. Степан Радченко показаний В. Підмогильним в еволюції від нижчого до вищого, з численними помилками, блуканнями, розчаруваннями, а все ж таки з правом на звання — людина. Бо самого С. Радченка (письменника) хвилює питання: "Як написати твір про людину?", а значить і сам герой відчуває в собі особистість, людину.

Розглядаючи питання про зацікавленість української літератури даного періоду літературою європейською, М. Ласло-Куцок відзначає, що В. Підмогильний продовжував традиції напих класиків (зокрема М. Коцюбинського), які вважали, що справжній поступ художньої творчості неможливий без опанування набутиків культури всього людства.

Як бачимо, дослідження творчості В. Підмогильного зарубіжними вченими збагачують наше уявлення про своєрідність таланту цього неординарного українського прозаїка і накреслюють нові шляхи до справді наукового осягнення його спадщини.

Література

1. Бойко Ю. "Невеличка драма" В. Підмогильного на тлі дійсності 20-х років // Підмогильний В. Невеличка драма: Роман. Париж, 1956, С. 5–23.
2. Голубєва З. Український радянський роман 20-х років. Х., 1967. 216 с.
3. Ковальчук О. "Ідеологізоване" тіло як фактор буття. (Версія В. Підмогильного) // Сучасність. 1997. №7-8. С. 198–200.
4. Колесник П. Валер'ян Підмогильний. Критичний нарис. Харків, 1931.
5. Коломієць Л. "Місто" В. Підмогильного: проблематика та структурна організація // Слово і час. 1991. № 5 С. 64–70.
6. Костюк Г. Валер'ян Підмогильний: Післямова // Підмогильний В. Місто: Роман. Нью-Йорк, 1954. С. 283–293.
7. Лаврінєнко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933. Париж, 1959.
8. Ласло-Куцок М. Велика традиція: Українська класична література в порівняльному висвітленні. Бухарест, 1979.
9. Ласло-Куцок М. Шукання форми: нариси з української літератури XX ст. // "Місто" В. Підмогильного і французький роман XIX ст. Бухарест, 1980.
10. Левченко М. Роман і сучасність. К., 1963.
11. Матюценко А. Світло і тіні "Міста" // Прапор. 1990. №7. С. 141–144.
12. Мельник В. На перехресті міста і села /

/ Слово і час. 1990. №11. С. 23–33. 13. Мельник В. Суворий аналітик доби: В. Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози I половини ХХ ст. К., 1994. 318 с. 14. Мовчан Р. Валер'ян Підмогильний // Письменники радянської України. 20-ті–30-ті роки. Нариси творчості. К., 1989. С. 305–328. 15. Тарнавський М. Валер'ян Підмогильний, Гі де Мопассан і чари ночі. Дисертація доктора філологічних наук Гарвард, 1986. 16. Тарнавський М. "Невтомний гонець у майбутнє". Екзистенціальне прочитання "Міста" В. Підмогильного // Слово і час. 1991. № 5. С. 56–63. 17. Тарнавський М. Останній твір В. Підмогильного // Всесвіт. 1991. №2. С. 174–178. 18. Череватенко Л. З життя лихого суспільства // Дніпро. 1991. №2. С. 176–178. 19. Шевчук В. У світі прози В. Підмогильного. К., 1989. С. 277–288. 20. Шевчук В. Полив'яна зоря В. Підмогильного // Українська мова і література в школі. 1991. №2. С. 70–78. 21. Шерех Ю. Людина і люди: "Місто" В. Підмогильного // Шерех Ю. Не для дітей: Літературно-критичні статті і есе. Мюнхен, 1964. С. 83–96. 22. Шерех Ю. Білок і його забурення // Шерех Ю. Друга черга. Література. Театр. Ідеологія. – Сучасність, 1978. С. 115–125.

В. Н. Калужный

Круговорот мотивов в туманности возможных миров (о стихотворении Есенина «Пойду в скуфье смиренным иноком...»)

Литературное произведение имеет на вооружении целый арсенал знаковых систем. На одном крас находится естественный язык. На другом фланге располагаются системы образных средств, художественных приемов. Соответственно можно говорить не только о «поэзии грамматики» как таковой, но и о специализированных поэтиках различных функциональных элементов и выразительных возможностей. Каждый код имеет в тексте свои опорные базы. В то же время один и тот же элемент может входить в различные подструктуры, нести различные нагрузки (денотативную, коннотативную, символическую...). Тем самым пространство текста трансформируется от точки к точке, создавая причудливые узоры. Удовольствие от языкового многообразия представляет особую разновидность удовольствия от текста. Подчиненные авторскому единоначалию коды вместе с тем ведут свою игру. Они далеки от того, чтобы маршировать строем. Именно взаимодействие разнородных знаковых систем («голосов») создает полифонию произведения.

В резерве главного командования находится и язык мотивов (тем). Хотя понятие мотива ускользает от формального определения, многочисленными мотивами буквально пропита вся ткань текста.

Маскируясь под выражения обыденного языка, мотивы трудятся над выполнением особого задания. Язык мотивов не столько прорисовывает действительность, сколько заставляет видеть ее в особом свете. Мотивы указывают не столько на предметы, сколько на элементы второй реальности. Обозначая смысловые пласты, они формируют топологию семантического пространства. Появляясь в разнообразных обликах, темы исподволь прочерчивают смысло-

вые траектории. В рамках общей стратегической задачи они пользуются партизанской тактикой. Легкая кавалерия мотивов успешно взаимодействует с тяжелой артиллерией идей и главными силами содержания. Прорывная заграждения рассудка, мотивы молниеносно проникают в глубины души.

Старожилами сообщества мотивов являются *архетипы*. Последние указывают на сущности, выдержавшие проверку временем и вечностью. Согласно Юнгу, архетипы представляют «хтоническую часть души, то есть ту ее часть, через которую душа связана с природой». Язык архетипов сходен с иероглифическим языком, где каждый символ указывает на сложный смысловой комплекс.

Реципиент практически беззащитен против оружия архетипов. Их воздействие сродни глубинному бомбометанию. Но если мотивы стараются войти в сознание, то архетипы метят в подсознание.

Обратимся к указанному стихотворению Есенина. Первое же его слово порождает цепную реакцию мотивов.

Решительное *пойду* задает две темы: значением основы – тему ДВИЖЕНИЯ, видо-временной формой глагола – ВОЛЕВОЙ мотив. ДВИЖЕНИЮ будет суждено занять свое место в комплексе хронотопа. Волитивный модус с одной стороны откроет личностное измерение героя, с другой – даст старт ирреальной модальности («киным» мирам).

Текст как бы пропитан темой ДВИЖЕНИЯ. Стихотворение будто взято в клещи двумя глаголами передвижения. Ведущей формой движения выступает ходьба. Грамматически пеший переход отнесен к будущему (*пойду, пройду*). На долгу же настоящего достаются процессы восприятия и передачи информации (*глядя, говорю*). Данную тему по мере сил движет солнце и светила. В третьей строфе движение реализуется в трудовых свершениях. В то же время о перемещении героя мы узнаем по косвенным признакам. Изображается не сам ходок, а его путевые впечатления.

Проникнуть сразу в далеко идущие планы путешественника не удастся, поскольку он начинает примерять две контрастирующие личины: «смирного инока» и «босняка». Расщепление личности чревато распадом лирического универсума. О возникшей трещине свидетельствует и некоторая нестыковка планов: (1) «*Пойду... туда, где...*», (2) «*Хочу концы земли измерить...*». Воля и желание образуют ножницы с небольшим, впрочем, зазором.

Но что стоит за декларацией о намерениях? Где лежит земля обетованная? Интенция (1) указывает скорее на конкретную точку в географическом пространстве. Образное описание милой стороны настраивает на встречу с молочными реками и кисельными берегами. Устремление же (2) намечает движение по периметру («по самому по краю»). За великодержавными амбициями просматривается тезис «Движение – все, конечная цель – ничто».

Моделируемая стихотворением вселенная иерархизирована (что, между прочим, заставляет вспомнить о главном архитекторе проекта). Ее одномерными фрагментами служат *проселочн[ая] дорога, борозд[а]*. Двумерными срезами являются земля (в глобальном варианте) и *равнина с березовой ро-*

щей, покосом (в локальном). Трехмерность обеспечивает *звезд[а]* и *рассвет*, возникающий не иначе как на круто поднимающейся небесной сфере.

Гетерогенность мира подчеркивается цветовым контрастом. Оппозиция БЕЛОЕ-ЧЕРНОЕ наблюдается как в вышине (звезда – ночное небо), так и на земле (чернозем – белая береза).

В соответствии с общей теорией относительности Эйнштейна геометрия пространства определяется находящимися в нем телами. Наполняющие универсум капли росы, зерна ржи, наливные яблоки, куполообразные стога сообщают пространству округлую, выпуклую форму. Тем самым его геометрия становится скорее римановой, чем евклидовой. На замкнутость, закругленность мира работает и образ *кольца*. Обжитой уютный мир, лоно долины намечают тему МАТЕРИНСТВА. Границы мира явно не обозначены. Путник смело глядит поверх барьеров (*«лычных прясел»*). Препятствий, на которых могла бы оттачиваться его воля, он как-то не встречает. Взгляд, бросаемый на случайный предмет, теряется в глубинах сознания.

Исключительно весом в стихотворении мотив ЗЕМЛИ, роль которого не исчерпывается пространственным аспектом. Легкий космополитический налет на *«конец[ах] земли»* стирается под воздействием многочисленных примет родных мест. Земля однозначно понимается как родной край, а проблема определения ее параметров свидетельствует о ее неоглядности. Мотив РОДНОЙ ЗЕМЛИ в свою очередь связан с образом родины-матери.

В опозитизированном мироздании доминирует природное начало. Человеку отведено здесь неприметное место. Ведущую роль играет ПАСТОРАЛЬНЫЙ мотив. Блуждающая личность исповедует своеобразный пантеизм (ЯЗЫЧЕСКОЕ ответвление РЕЛИГИОЗНОЙ темы). Будучи в средоточии природной стихии, он находится вне социума. С одной стороны (дороги) путнику поют песни косари, с другой – он предпочитает говорить с самим собой. Оказываясь адресатом чужой речи, он отвечает внутренним монологом. Идеалом для него является жизнь без друга и врага (аутизм). Даже *счастье ближнего* он ощущает среди сельскохозяйственных угодий.

Лирический универсум не сводится к идиллическому хронотопу. В сфере бытия содержится и внутренняя составляющая. Волевое начало выдается глаголами *пойду, хочу*. Вместе с тем всплески инициативности сочетаются с фазами инертности (заторможенности). Динамика передвижения преобразуется в интенсивность созерцания. Определенно высказанное желание состоит в том, чтобы не властвовать, а подчиняться. С этим связана и повышенная доверчивость гуляки. Он готов прислушиваться к самому сомнительному авторитету (*призрачной звезде*). В итоге энергично возникший герой обнаруживает волю к отождествлению, слиянию с другим (мазохизм). Незрелость, инфантильность героя (даром, что босяк) лишний раз обращают к МАТЕРИНСКОЙ теме.

Таким образом, конфигурация личности характеризуется диспропорциями: переменчивая воля, дремлющий разум, чуткое восприятие. В многоярусном внешнем мире перемещается одномерный человек.

Помыслы героя устремлены к радости бытия. В его мыслях трижды всплывает образ СЧАСТЬЯ. Дважды использован оборот «счастлив, кто...»: с глаголом в прошлом времени *украсил* и с глаголом в будущем времени *пройдет*. Но от временных вариаций смысл как будто не меняется – высказывания остаются контрфактическими. Спектр интерпретаций подобных суждений весьма широк: этическая или эстетическая оценка, волитивное или эмотивное высказывание. Подразумеваемая ситуация может варьироваться от фактической до умозрительной, от нормативной до идеальной. Возникающий всер возможностей создает ауру ирреальности.

Пуповиной, связывающей героя с внешним миром, служит зрение (хотя слухом он также не обделен). Неграмотный (по всей вероятности) герой воспринимает мир не как книгу, а как картину. Читатель, однако, имеет перед собой текст. Слово опосредовано внеязыковой реальностью. Возникает нетривиальная проблема взаимодействия визуального и вербального кодов. Зрение не только воспринимает, но и творит мир. Все, что видит герой, обладает достоверностью (наивный реализм). Вопрос же, что первично, курица или яйцо, материя или сознание, для него не стоит. Но для читателя онтологический статус текстовой реальности оказывается весьма неопределенным.

Лик паломника не различим на фоне флоры. Выходец из сельского пролетариата, он не пашет, не сеет, не строит. Не ощущает никакого дискомфорта, неизбежного при ходьбе босиком. Будучи маргиналом, он находится на грани реальности. Его сентиментальное путешествие пронизывает целое созвездие возможных миров (от профанно-бытового, природно-географического до архаико-мифологического, религиозно-сакрального).

Цель героя остается покрытой мраком метафоры (*березовое молоко*). Но толковать ее следует не только в пространственно-географическом ключе. Возвращение к прямому смыслу *молока* позволяют рассматривать его как символ утоления жажды. Вторичная же метафоризация позволяет рассматривать *березовое молоко* как воплощение жажды духовной.

В сработанном весомо, грубо, зримо мире находится место и для святости. Оппозиция *босняка* и *инока* вписывается в антитезу МИРСКОЕ – САКАРАЛЬНОЕ, а также имеет цветовую параллель БЕЛОЕ – ЧЕРНОЕ. Противопоставление образов ходоков смягчает общие для них атрибуты странничества (*бродяжн[ая] палк[а], сум[а]*) и проблемы с обувью.

Босоноготь вкупе со скуфьей и иноком приводит к концепту УБОГОСТИ, который в свою очередь подключен к МОНАШЕСКОЙ теме. Особой смысловой нагруженностью отмечена антиномическая конструкция «*убогая радость*». В ней концентрируется РЕЛИГИОЗНАЯ тема, ибо радость является важным элементом христианского учения: «Блаженны нищие духом...» Мф 5:3, «Радуйтесь и веселитесь...» Мф 5:12. Заметим, что мотив РАДОСТИ в стихотворении подготавливается троекратным включением темы СЧАСТЬЯ.

Казалось бы апофеозом развития РЕЛИГИОЗНОЙ темы могло бы стать ударное слово *молюсь* (в последнем стихе). Однако объектом поклонения неожиданно оказываются заурядные кучи сена. Тем самым возникшее в са-

мом начале противопоставление САКРАЛЬНОЕ – ЗЕМНОЕ окончательно склоняется в пользу последнего. К такой развязке подготавливает исподволь утверждаемый примат ЗЕМНОГО над НЕБЕСНЫМ. Даже величественное событие восхода солнца превращается в едва ли не жанровую зарисовку на тему сбора фруктов. Впрочем, дерзкие манипуляции с плодами – «сшибает яблоки» – вновь отсылают к библейскому мифу, и реанимируют РЕЛИГИОЗНУЮ тему.

Неустойчивая РЕЛИГИОЗНАЯ тема получает поддержку в лице старшей сестры – темы МИФОЛОГИЧЕСКОЙ. Но последняя не видна невооруженным взглядом. Ее удастся извлечь на свет божий только в результате археологических раскопок.

Стихотворный портрет на фоне пейзажа позволяет узнать в случайном прохожем архаического человека (по Юнгу). Сложности с выявлением его внутреннего мира обусловлены тем, что архаическое существо допсихологично. Его сознание только пробивается. В здоровом теле у него еле развитый дух. Отправиться в путь ему легче, чем пуститься в рассуждения. Объективное и субъективное, физическое и духовное, внутренне и внешнее еще не разделились на автономные сферы. Жизнь «примитивного» субъекта определяется системой реакций, закодированной в подсознательном. Возникновение проблемной ситуации вызывает эмоциональный отклик и сопровождается архетипическим моделированием.

Красочность языка первобытного существа определяется по Юнгу предметностью его мира. В таком случае становится понятным близость его медитаций к лирике. Отсюда дорога к устному народному творчеству. *Березовое молоко* синтезировано не по эстетическим рецептам. Оно изливается из глубины души. В качестве базовой выступает потребность в материнском молоке. Реализуется же оно как тяга к родным местам.

Архаичность героя заставляет рассматривать ключевые мотивы как архетипы. Душа подростка обнаруживает кладь мифических представлений (тезаурус коллективного бессознательного).

Наиболее близким существом и первообразом для становящегося человека является его мать. Этот архетип изобилует многочисленными осмыслениями (земля-матушка, родина-мать, мать-природа). Согласно Юнгу «согревающая, защищающая, кормящая мать является также очагом, укромной пещерой или же хижинкой и окружающей растительностью. Мать – это также плодородная пашня, и сын ее – божественная пшеница <...>. Мать – это дающая молоко корова и стадо». Домашне-охранительный аспект в обсуждаемом стихотворении отсутствует. Образы же природы, пашни, пшеницы, молока являются ключевыми.

Важнейшим материнским атрибутом является млечность. Одним из ее воплощений может считаться Млечный путь, скромно представленный «*призрачной звездой*», отчески (матерински) опекающей юного героя. Явно репрезентирует этот атрибут молоко, входящее в сентенциальную метафору. Близина, сближая березу и молоко, противопоставляет их земле. В то же вре-

мя противопоставленные по цвету молоко и земля связаны посредством образа матери.

МАТЕРИНСКАЯ тема в стихотворении поддерживается разнообразными дарами природы (в основном растительного происхождения). Посредством архетипа прародительницы-матери или мифологемы Богоматери эта тема связана с РЕЛИГИОЗНОЙ.

В качестве основного конфликта произведения можно рассматривать борьбу ЯЗЫЧЕСКОГО и РЕЛИГИОЗНОГО начал за душу героя. Как подчеркивал Юнг, крещение «извлекает человека из архаичной тождественности с миром и превращает его в существо, превосходящее мир». Обозначенный в самом начале конфликт между «природной» и «духовной» ипостасями героя, не получая разрешения в текстовом пространстве, выносятся за рамки произведения в качестве экзистенциальной проблемы.

В.В. Кисіль

**Євангеліє від Едварда Стріхи:
трансформація біблійних сюжетів
у пародіях Костя Буревія**

У 1909 році в Італії виник: новий напрям авангардизму – футуризм, ідеологом якого виступив Т. Марінетті. У численних маніфестах головним завданням мистецтва новий напрям проголосив його деестетизацію та дегуманізацію, відмову від будь-яких культурних традицій, що засвідчив девіз, який став крилатим: «Війна – єдина гігієна світу» [3:66]. Головний акцент робився на розбудові нової індустріальної, урбаністичної культури. Явище «футуризм» мало свої конкретні особливості в кожній національній літературі, і навіть на кожному етапі цієї літератури. Український футуризм найщільніше пов'язаний з іменем Михайля Семенка, який ще на початку своєї творчості «шукав квінтесенцію модерного життя» [5:184].

Поряд з іменем М. Семенка слід поставити імена О. Слісаренка, М. Бажана, Г. Шкурупія, М. Терещенка, М. Ірчана, художника А. Петрицького, в творчості яких футуризм набув на початку 1920-х років найбільшого розвитку. Та поступово через свою заїдеологізованість, спатацію та деестетизацію творчості футуризм втратив розвиваючу та організуючу роль і обмежився утилітарно-службовою функцією.

Тоді український літературний критик Кость Буревій і створив образ Едварда Стріхи – «безпринципного поета, поета, що без особливих вагань перебігає з однієї літературної організації до другої й однаково ретельно пропагує протилежні літературні програми, розуміється в пародійному плані» [4:81]. Причому головною настановою було «...друкувати тільки пародії – і пародії обов'язково на той літературний напрямок, в органі якого вони друкуються» [7:82]. Свою тріумфальну ходу Едвард Стріха почав у 1927 році з

№ 3 «Нової Генерації» — журналу лівої формації мистецтва, який редагував М. Семенко. Вірші «Зозе», «Автопортрет» та «На хвилі 3000 метрів» були відвертою пародією на той матеріал, що вміщувався в журналі, але редакція, засліплена пошуками «нових» конструкцій та «форм», не помітила цього і продовжувала публікувати наступні пародії на себе. Сам Михайль Семенко, відгукуючись про наступний твір Едварда Стріхи, говорив: «Скажу основне враження: в «Зозендропії» є елементи шедевру. Це раз. По-друге, безперечно у вас там є ознаки хорошої європейської школи...» [4:88].

Літературна продукція Едварда Стріхи викликала цілу зливу відгуків: «мітичний поет», «бульварний герой», «патологічний суб'єкт», «обержулік», «оскаженілий дрібний буржуа» [4:79].

У чому ж причина такої бурі негативу? Причина виявилась простою — твори Стріхи були не тільки пародією на футуризм, але й на всю «пролетарську» літературу. Не маючи змоги відкрито виступати з критикою більшовицької літературної політики, Буревій змушений був удатися до езопової мови, вагомим компонентом якої була й біблійна сюжетика. Уперше євангелійний сюжет у Едварда Стріхи зустрічаємо у пародії на вступну поезію Тичининої збірки «Сонячні кларнети», яку було вміщено в першому числі «Нової Генерації» за 1928 рік. Ось що читаємо у програмному вірші Тичини:

Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух, Лиш Сонячні Кларнети. [9:39].

Створюючи для себе нового бога — Сонячні кларнети, поет відкидає старий світ, символами якого якраз і виступають язичницькі Зевс і Пан та християнський Голуб-Дух як відмінність між взаємопереходом стихій та взаємодображенням особистостей.

Буревій обіграє християнські теологічні уявлення про Бога, сутність якого єдина, але буття якого є взаєминами трьох іпостасей: Батька, Сина і духа святого. Як зазначає Сергій Аверінцев: «Всі вони беруть участь у створенні та бутті космосу за наступною формулою: все від Батька (бо наділене від нього буттям), через Сина (бо влаштоване через його оформлюючу енергію смислу) і в Духові (бо отримує від нього життєву цілісність) [4:550]. Пародист все це трансформує в наступних рядках: Я — Дух, я — Бог, я — Саваоф! [7:14].

Цим прозоро натякається М. Семенкові, ким є Едвард Стріха насправді, адже те, що він називає себе Духом, говорить про його сакральну функцію — висміювання негативу, який накопичився в українському мистецтві в 1920-х роках. Найменування Богом, повинно було довести, що Стріха — це цілком самостійна особа з минулим (Батько), сучасним (Син) і майбутнім (Дух). Що ж до бога Саваофа, то в тлумачному словникові знаходимо: «В імені Саваоф, таким чином, виражена ідея єдності всіх «войнств» всесвіту, за принципами ієрархії об'єднаних в акті славослов'я» [4:475].

Пародист, уживаючи граматичні категорії особи, ще раз підкреслює, що Едвард Стріха — це маска. Та він залишився непочутим, М. Семенко потрапив на гачок і продовжував друкувати твори нового «генія».

Значною віхою на творчому шляху Едварда Стріхи стала пародія «Танцюйте, читачі!», що вперше була надрукована в п'ятому числі «Нової

«Генерації» за 1928 рік. За визнанням самого автора написання цієї пародії було спричинене відгуками на гру Костя Буревія в Едварда Стріху і те, що дехто з читачів «...цілком зрозумів автора, що під маскою паризького пшюта відчув справжню літературну сатиру... Ця радість, – продовжує автор у своїй «Автоекзекуції», – спричинилася до написання великої бравурної пародії, в стилі Маяковського»... [7:186-187]. Цікаву думку з приводу цієї пародії висловив Юрій Шерех: «...твір цей становить собою передусім пародію не на Семенка, а на Маяковського, а тим самим на футуризм як заперечення особистого в поезії в масштабі всього СССР» [9:226].

Важливу роль у розкритті внутрішнього змісту пародії посідає євангелійна сюжетика і, зокрема, легенда про Лазаря:

Я /раз/ ригнув – /шлунок вивернуло аж – /і виплонує євфонію та естетику. /А ви ще й досі любите /еклектиків, /ваплітників /та неокласиків?! Лазаря на їх вік досить: Будуть/ напшиговувать одну струну. [7:31].

Про якого Лазаря говорить автор? В Євангелії від Луки [16, 20-21] вміщена притча про вбогого Лазаря, що лежав, струпами вкритий, біля воріт багатія і хотів годуватися крихтами, які падали зі столу. Крім цього в Євангелії від Івана [11, 38-44] є легенда про одне з чудес Ісуса Христа, що начебто воскресив якогось Лазаря на четвертий день після смерті.

Яку ж з цих легенд мав на увазі пародист? Юрій Шерех у примітках до книги Едварда Стріхи «Пародези. Зозендропія. Автоекзекуція» зазначає, що під Лазарем слід розуміти «...лірницький кант про Лазаря» [9:226]. Підтвердження цієї версії знаходимо і в книзі Н.С. Апукіна та М.Г. Апукіної «Крылатые слова» [1:41], в якій зазначається, що в старовину жербаки-каліки, випрошуючи милостиню, співали «духовні вірші» і особливо часто «вірші про бідного Лазаря», створені на сюжет євангелійної притчі. На перший погляд, може скластися враження, що Стріха висміює П. Тичину, М. Зерова, М. Хвилювого та інших, які тільки те й можуть, що співати жалібні пісні та скаржитися на долю, клянчити, удавати з себе бідних та нещасних. Але в цих рядках є і прихований внутрішній зміст, бо Стріха-Буревій цілком прозора натякає на Лазаря Моїсейовича Кагановича, що в 1925-1928 рр. був першим секретарем ЦК КП(б)У. Саме за його активної підтримки було сфабриковано одну з перших гучних справ і, зокрема, проти одного з найбільш твердих послідовників «українізації», наркома освіти республіки О.Я. Шумського.

Нового звучання під його пером набуває переказ про страту Івана Хрестителя, який зустрічається в Євангеліях від Матвія [14, 8-12], Марка [6, 23-29] та Луки [9, 9]. Цей сюжет ми зустрічаємо в тій же пародії «Танцюйте, читачі!». За Євангеліями Ірод чотириохвласник спочатку ув'язнив Івана за те, що той звинуватив його у кровозмішанні, а потім і стратив, подарувавши голову своїй падчериці, як нагороду за чудовий танець. Ще одну причину страги Івана Хрестителя називає З. Косідовський, спираючись на записи єврейського історика Йосифа Флавія: «...Ірода просто налякало зростання популярності колишнього пустельника, який своїми пристрасними, гнівними проповідями здобував собі славу нового пророка, мало не месії» [2:179].

Про це знаходимо в Євангелії від Луки [3, 15]: «...усі люди чекали, і в серцях думали всі про Івана, чи то він не Христос».

Ось як трансформує євангелійний сюжет Кость Буревій:

*А /як/ сфабрикована /моя/ голова! /Тисячі тисяч /років,/ культур, /на-
родів,/ вона зберегла! /Я одрубую голову цю, /кладу на золотий піднос, /
підношу Ідеї Всесвітньої Революції/ і говорю з паризьким прононсом: /-Ко-
хана! / На! [7:32].*

Перед тим, як аналізувати ці рядки, звернімося до статті Костя Буревія, що мала промовисту назву «Автоекзекція», 1930). У ній автор говорить, що їх «...присвячено тому безголов'ю, з яким футуристична богема хоче послужити революції» [7:185]. З ним можна було б погодитися, якби не рядки:

*А образи мої та словолези /на тисячу аж /дрібниць /розмінюваться,/ як
на копійки радянські червінці.*

Тож Буревій сам прозоро натякає читачеві, щоб той був уважним і вдумливим. Пародист говорить, що велику мету створення нового мистецтва футуристи розмінюють на сурогат утилітарно-режимних агіток «по поводу». Є в цих рядках і глибинний зміст або, користуючись лексикою Стріхи, інші «дрібниці» – це пародія на весь політичний устрій, що за великими ідеями братства, гуманізму, рівноправ'я, ховає свої вузькополітичні інтереси, підмінюючи один культ іншим. Як писав Юрій Шерех: «У суті речі маска Едварда Стріхи була подвійна: він маскувався під футуриста, щоб пародіювати футуризм, але саме пародіювання футуризму було маскою в висміюванні всієї піро-совєтської літератури, а через неї і совєтського ладу» [9:255].

Так само і Буревій, висміюючи патологічних героїв В. Поліщука, доводить, що не можна старі ідеї одягати в шати прогресу, як і відроджувати те, що давно віджило.

Подібне використання біблійної сюжеттики зустрічаємо і в пародії «Кошмаролізація», яка була надрукована тільки в 1955 році, але структурно продовжує попередні сюжети. Вірш був написаний після того, як М. Семенко, щоб остаточно знищити свого літературного «двійника» і «конкурента», урочисто ховає його на сторінках журналу, друкуючи відповідного некролога [7:138]: Я читачам своїм привіти / по радіо розвію на всі креси, – / нехай несуть їм хвилі вісті: / Едвард воскрес. Едвард воскресє! [7:39], трансформуючи таким чином біблійний сюжет про воскресіння Ісуса Христа. Та Стрісі-Буревієві тільки того й треба. Буревій ніби творить власне Євангеліє – Євангеліє від Едварда Стріхи. Цей літературний феномен став нонсенсом, адже футуристи цілковито заперечували свій зв'язок з традицією. К. Буревій для пародіювання їхньої стилістики й способу мислення активізує найглибшу традицію, звертається до Святого Письма (не просто до класики, скажімо, Шевченка). Але навіть це – те, що формально лежить на поверхні, не було помічене засліпленими у своїй поверховості українськими футуристами, вони у своєму невігластві просто не відчули асоціації з Святим Письмом, виявляли культурну глухоту. Юрій Шерех з цього приводу висловився: «...багато говоривши про Європу, Семенко, справді її з перших рук не знав. З другого

боку, ніде в тогочасній українській літературі не виступав так виразно дух конформізму супроти советської системи, бажання стати їй на послуги навіть у дрібному, як у Семенка» [9:266].

Біблійна сюжетика в пародіях Буревія виконує важливу функцію, розкриваючи глибинний зміст творів, виявляючи справжнє обличчя автора, його новаторство у трансформації біблійних мотивів.

Література

1. Ашукин Н., Ашукина М. Крылатые слова. М., 1996. 824 с.
2. Косидовський З. Оповіді євангелістів. Київ, 1985. 264 с.
3. Марінетті – фашист і футурист // Нова генерація. 1927. № 1. с. 66–68.
4. Мифология. Большой энциклопедический словарь. М., 1988. 736 с.
5. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ, 1997. 360 с.
6. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. Б.м., 1992.
7. Стріха Едвард. Пародези. Зозендропія. Автоекзекуція. Нью-Йорк, 1955. 268 с.
8. Тичина П. Соляні кларнети. Київ, 1990. 400 с.
9. Шерех Ю. Історія однієї літературної містифікації // Стріха Едвард. Пародези. Зозендропія. Автоекзекуція. Нью-Йорк, 1955. С. 251–265.

О.Ю. Коваленко

Фантастическое в литературной английской сказке

Жанр литературной сказки относится к числу давних, является по сути малоизученным. В литературоведении нет единого определения термина «литературная сказка», нет строгого различения «народная сказка» и «литературная сказка» [3–9].

Попыткой дать наиболее полное определение литературной сказки можно считать статью Л.Ю. Брауде «Скандинавская литературная сказка». «... Это авторское художественное прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо сугубо оригинальное произведение преимущественно фантастическое, волшебное...; произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетообразующего фактора» [1]. На сегодняшний день это наиболее чёткое определение жанра.

Рассмотрим этапы развития жанра «литературная английская сказка». Литературная английская сказка как жанр возникла относительно поздно. В английской литературе интерес к фольклору прослеживается в произведениях, созданных английскими авторами в период Средневековья (Thomas Malory, Morte Darthur, 1470). Продолжается связь с фольклором и в период Ренессанса. Фольклорные мотивы отражены в поэзии Филиппа Сиднея (Philip Sidney, 1554–1586) и Эдмунда Спенсера (Edmund Spenser, 1552–1599). Элементы сказочной фантастики присутствуют в пьесах Вильяма Шекспира (The Winter's Tale, 1610, The Tempest, 1612).

В Эпоху Просвещения интерес к сказке ослабевает. В литературе этого периода происходит расцвет нравоучительного рассказа («moral tale»), который получает распространение наряду с семейно-бытовым романом.

В середине 18 в. прослеживается интерес к сказке в целом. Вспыхивают споры о вреде или полезности сказки. Пересматривается литературное, воспитательное и образовательное значение фольклора. В результате этих «споров» авторы нравоучительных рассказов вводят элементы вымысла в свои произведения, сочетая, таким образом, сказку как творение народа с нравоучительным рассказом.

С началом периода романтизма (конец 18 – начало 19 вв.) в английской литературе происходит расцвет фантазии и интереса к народному творчеству. Именно в этот период в Англии формируется литературная английская сказка, что совпадает по времени с глубоким изучением фольклора в различных странах мира, особенно в Германии.

Таким образом, литературная английская сказка становится самостоятельным жанром, который привлекает не только писателей и поэтов, но и учёных. На этом этапе современная литературная английская сказка приобретает элементы научной фантастики. Так, учёный Вильям Роско пишет «*Butterfly's Ball & Grasshopper's Feast* (1807)». В этот период литературная английская сказка представляет собой «смесь естественного со сверхъестественным». Наиболее характерным представителем «фантастически чудесной» сказки этого периода можно считать «*Nonsensical Story of Giants and Fairies*» («Бессмысленная история о великанах и феях») (1839) Кетрин Синклер (Katherine Sinclair, 1800-1864). Таким названием Синклер пыталась подчеркнуть нереальность, невероятность описанных событий. В итоге шутка, соединённая с эксцентрикой и определила типичный компонент литературной английской сказки. В этот период литературной английская сказка становится причудливой и ироничной, очень своеобразной, с традиционным английским художественным мышлением со всеми его неожиданными поворотами, сближением вещей и понятий, противопоставлением возможного и невозможного.

В 1855 Теккерей пишет «*The Rose and the Ring*». Он стремится отразить в этой сказке технический и научный прогресс Англии того времени. «Кольцо и роза» – это сказка со своим сказочным сюжетом, своей феей, своей кошёлкой-самобранкой и другими атрибутами сказки. Это сказка с легко узнаваемыми героями. Её герои живут в мире подлинных вещей. Это сказка одновременно и реалистична и гротескна, здесь смешное всегда порождает «абсурдностью ситуации» [7].

В 1865 году выходит в свет «Алиса в стране чудес» Льюиса Кэрролла, где в полном объёме представлены нелепости и научные теории, неологизмы и искажения, социальная сатира, «абберация логики, и полнейшая невероятность ситуаций, и пародии, шутки, каламбуры, игра слов» [9]. Тем не менее, в описании деталей и персонажей присутствует математическая точность, психологическая обоснованность. Таким образом, происходит параллелизация реального с фантастическим, не влияя на жанровую определённости литературной английской сказки.

Гимбери Честертон писал о Льюисе Кэрролле: «... его нонсенс – часть особого дара англичан, но также и неумолимого парадокса англичан. Никто, кроме них, не смог создать такую бессмыслицу, однако никто, кроме них, создав такую бессмыслицу, не попытался бы отнестись к ней серьёзно» [2]. «Страна чудес» абсурдна, т.е. фантастична, содержит то, что в реальной действительности является невозможным. Однако, абсурдное в ней подчинено собственной логике, а фантастическое граничит с обыденным.

В сказке «Алиса в стране чудес» всё подлинное – и стены колодца, и шкафы с книгами, и домик Белого Кролика, который похож на деревенский, даже звери невыдуманные, обычные «чеширский кот», «мартовский заяц», то есть мир насыщенный чертами реального мира. Следует отметить некоторую историческую особенность этих «бессмыслиц», заключающуюся в том, что корни этих «бессмыслиц» очень древние, кельтские.

Ещё одной особенностью «Алисы» является то, что она стала первой английской сказкой-сном («dream-story») и именно сказка-сон стала национальной гордостью англичан (хотя следует отметить, что в Германии к этому времени был издан «Щелкунчик» Гофмана, а в России «Чёрная курица» Погорельского). Позднее в литературной английской сказке эту традицию продолжают Памэла Л. Трэверс, Джеймс Барри, Беатрис Поттер и многие другие.

Другим достижением английской сказки стала «фантастически правдоподобная» сказка («make-believe type of story»), создателем которой был Чарльз Диккенс с его сказкой «Holiday Romance» (1874). Диккенс вносит в сказку наблюдательность писателя-реалиста в комбинации с фантастикой. Он четко разграничивает линию между всем, что хорошо, и всем, что плохо.

«Сказки» Оскара Уайльда (Oscar Wilde) выходят в 1884 году. Для Уайльда сказочность является важнейшим свойством литературы вообще. Но наряду с этим всю атрибутику сказки, как таковой, он ставит в зависимость от социальных проблем. «Сказки» Уайльда, как и Теккерея, отражают противоречия, которые происходят в обществе в тот период. «Сказки» эти слишком реалистичны, мрачны. В них отсутствует главный сказочный мотив – счастливый конец. «Кентервильское привидение» (1887) полнее всего выражало тенденции того времени. Эта сказка наполнена юмором и фантастикой.

В период неоромантизма (начало XX века), заметно трансформируется литературная английская сказка как жанр. Начинается процесс ее взаимопроникновения с другими жанрами, приведший к органическому синтезу всех ее традиций. Сюжетное богатство сказок пополняется за счёт использования элементов таких жанров, как научная фантастика, детектив, приключенческий жанр.

В этот период выходит в свет «Just so Story» (1902) («Вот так сказки») Редьярда Киплинга (Rudyard Kipling), где писатель возрождает анималистическую традицию сказки. Выходит «The Jungle Book» (1894) («Книга джунглей»). В «Джунглях» Киплинг, во многом используя фольклорные традиции «животного эпоса», разработал оригинальный тип фантастического повествования, в котором звери обладают индивидуальными характерами, рассужда-

ют, действуют. Здесь мы встречаем типичный научно-фантастический мотив – разумного животного, стремящегося вступить в контакт с людьми. Сказочное и фантастическое здесь органически сливается воедино.

Синтез жанров литературной сказки и научной фантастики использовался в произведениях «Hobbit» (1937) Толкиена и «The Princess and the Hedge-pig» (1912) Несбит. Несбит вводит в сказку элементы мифологии, научной фантастики. Ее последователи использовали далее идею содружества жанров.

Отчётливо процесс слияния сказки и фантастики можно проследить в повестях-сказках. Такой, например, как повесть-сказка «Мери Поппинс» (1934) Памэлы Траверс (Pamela Travers) о няне-волшебнице, «самой лучшей в мире няне с самым маленьким жалованием». Сюжет этой сказки – новый, но с применением, опять таки, традиций абсурда и эксцентрики (которые ранее использовал Р. Киплинг, а основателем этих традиций был Л. Кэрролл). В центре повествования очаровательная героиня, способная творить чудеса, какие могут привидеться только в детских счастливых снах. Реальная жизнь в сказке тесно переплетается с фантастической. Придуманные события в повести описаны с такой реальностью, что границ между сказкой и действительностью нет. Сказочное и фантастическое здесь органически сливаются воедино. Мэри, реальная няня, спустилась с неба на зонтике, и может она всё: понимать язык животных, оживить статую мальчика и, самое главное, рассказывать сказки, которые детям просто необходимы для развития их фантазии.

Джеймс Барри (James Barrie) создаёт на основе устных рассказов пьесы для детей «Питер Пэн» (1904), за ней выходит целый сказочный цикл о Питере Пэне и его друзьях. Дж. Барри даёт своим фантастическим странам названия. Питер Пэн живёт в краю детских фантазий на острове Нетинебудет с эльфами, феями, пиратами и краснокожими индейцами.

Алан Милн (Alan Milne) издаёт сказку об игрушечном медвежонке «Винни-пух» (1926), в которой фантастический мир Загадочного леса с его воображаемыми героями сочетается с реальным мальчиком Кристофером Робинем.

Основываясь на народном фольклоре, творчески переосмыслив его, Дональд Биссет углубляет трансформацию категории «чудесного». Язык его коротких сказок очень лаконичен и выразителен, автор использует преимущественно афоризмы. Созданные им миры – вольны и причудливы. В сказках Биссета столько фантастики, что даже самое невероятное и абсурдное с первого взгляда кажется знакомым: «надоело вокзалу стоять на месте и пошёл он пить чай...»

Элеонор Фарджен (Eleonore Farjeon) также используя мотивы английского фольклора, создаёт собственный, полный нелепиц, абсурда и поучительной «чепухи» мир. В числе наиболее знаменитых произведений «Лондонские детские стихи», сборник фантастических историй «Мартин Пиппин в яблоневом саду», сказки «Книжный дом» (1955).

Существенной чертой современной литературной английской сказки стало переосмысление классического сюжета под влиянием различных жанров. Сказочная традиция в современных условиях обнаруживает тенденцию раз-

вигия в сторону фантастики. В современной литературной английской сказке эта возможность реализуется очень полно. На смену волшебной сказке приходит фантастическая сказка. Современная литературная английская сказка показала, что она способна отражать не только мир детства, что было свойственно народной сказке, но и затрагивать явления связанные с научно-техническим прогрессом. Это обуславливается тем, что литературная английская сказка в своём развитии приобретает черты фантастического жанра. В результате этого литературная сказка и фантастика в целом составляют непосредственно сказочную линию в литературе.

Литература

1. Брауде Л.Ю. Скандинавская литературная сказка. М., 1979.
2. Демурова Н.М. Льюис Кэрролл. Очерк жизни и творчества. М., 1980.
3. Леонова Т.Г. Русская литературная сказка XIX века в её отношении к народной сказке: Поэтическая система жанра в историческом развитии. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1982.
4. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-1980-х годов). Свердловск: Изд-во Уральск. ун-та, 1992.
5. Мотылёва Т.Л. Киплинг // История английской литературы. М., 1958. Т. III. С. 256–276.
6. Неелов Е.М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. Л., 1986.
7. Неелов Е.М. О категориях волшебного и фантастического в современной литературной сказке // Художественный образ и историческое сознание. Петрозаводск, 1974.
8. Померанцева Э.В. Сказка // Литературно-энциклопедический словарь / под общей редакцией В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М., 1987. С. 437–438.
9. Радари Д. Грамматика фантазии. М., 1990.

О.В. Колесникова

В. Шаламов – Ф. Достоевский: «за» или «против»?.. (К вопросу о преемственности)

Обращает на себя внимание тот факт, что исследователи 90-х годов в один голос говорят о том, что В. Шаламов свою «новую прозу» с её принципами «достоверности» и «чистоты тона» противопоставляет литературе второй половины XIX века, которую не приемлет, обвиняет и отрицает. При этом, как правило, цитируются высказывания о Толстом и Достоевском – как авторах, оказавшихся на поверку века нынешнего в высшей степени ненужными, несовременными и объективно даже вредными... Действительно, такого типа отзывы в шаламовских текстах присутствуют, но они находятся всегда в определенном контексте, специфику которого необходимо учитывать для их понимания. Кроме того, у Шаламова есть и иные высказывания, в частности о Ф. Достоевском: «Достоевский – *внешне*, а главное – *вне*. Никто как Достоевский не сыграл роль предупреждения о качествах русской души» [2:233]; «В прошлом всего только один писатель пророчествовал и предсказывал насчёт будущего – это был Достоевский. Именно поэтому он и остался в пророках и в двадцатом веке» [1, IV:378] и т.п. Да и архивист И. Сиротинская, близкий друг писателя, в своих воспоминаниях свидетельствует: «В русской прозе раньше всех считал он Гоголя и Досто-

евского» [9:170]... Как видится нам, по отношению к Достоевскому Шаламов испытывал скорее особую трагическую близость — отталкивание, нежели неприятие, не говоря уже об отрицании. Если обратиться к художественным текстам («Татарский мулла и чистый воздух», 1955; «Красный крест», 1959; «Термометр Гришки Логуна», 1966; «Воскрешение лиственницы», 1966, и др.) становится очевидным, что этико-эстетическая мысль писателя включает целый спектр различных эмоциональных тональностей: от огромной признательности единственному пророку России и преклонения перед его «*правдой-талантом*», через понимание отдалённости времени Достоевского, несмотря на его гениальное провидение будущего, до иронии, скепсиса в адрес предшественника, до отвержения... При этом характер суждений в том или ином случае во многом зависит, подчеркнем, от художественной формы. Не стоит забывать, что Шаламов — это не только «*судьба и время*» [1, IV:371], «Колымские рассказы» — не только исторический документ, но, в первую очередь, литература, художественное творчество. А в творчестве, если воспользоваться ходом мысли М.Бахтина, неизбежно раздвоение на героя и автора, хотя они и рождены в одной колыбели [7].

Важно: на протяжении всей писательской деятельности Шаламов сознательно обращается к Достоевскому, поверяя его открытия своим собственным нравственным и художественным опытом.

По сути, вся «новая проза» Шаламова «замешана» на Достоевском. Формула «*фиксация исключительного в состоянии исключительности*», «*того немногого, что в человеке еще сохранилось*» [1, IV:380-383] читается не иначе, как производная от «сверхреализма». Это литература художественного эксперимента: обнажение скрытых основ явления через создание для него экстремальных художественных условий. Документальность, точнее, ее стилизация, у автора «Колымских рассказов» — художественный прием. Советская каторга для него — естественные «экспериментальные» условия последнего напряжения, вскрывающего — до окончательной глубины — и психологию человека, и законы его бытия. Шаламовские персонажи только кажутся индивидуальностями: они эмблемы состояний, положений, человеческих типов. Искалеченный социальными и природными условиями Колымы, шаламовский «раздавленный» человек — один из вариантов многочисленных «униженных и оскорбленных» Достоевского, но «продвинутый во времени» и помещенный в другую систему жизненных ценностей и представлений. Он из XX-го — века насилия в неведомых дотоле масштабах, из столетия, продемонстрировавшего хрупкость и бессилие ценностей христианской культуры и нравственности перед стихией зла, живущей в самом человеке, в созданных им государственных структурах. Человек «оголился», обнажив предельность своей духовной природы и тонкость нравственного слоя, легко подвергающегося коррозии в зависимости от обстоятельств.

Достоевский, исследуя психологию своих героев, обнаруживал диалектику перехода человеческих поступков в их противоположность, показывая, что утверждение вседозволенности способно повлечь за собой антигуман-

ные действия, что высокая цель может быть извращена низменными средствами (Раскольников, Рогожин, Иван Карамазов и др.): зло таится в человеке намного глубже, чем это кажется... Шаламов продолжает исследования, но в условиях нового «эксперимента». Он изображает людей «в крайне важном, не описанном еще состоянии, когда человек приближается к состоянию за-человечности» [1, IV:380]. Психологическая оболочка срывается нечеловеческим давлением лагерной жизни, остается чистая экзистенция – инстинкт выживания. Это любимый сюжет экзистенциальной философии: человек в пограничном состоянии, когда не действуют привычные нравственные и культурные механизмы, а остается голая человеческая суть.

В рассказе «Две встречи» (1967) читаем: «Я давно дал слово, что если меня ударят, то это и будет концом моей жизни», но «когда я ослабел, ослабела и моя воля, мой рассудок. Я легко уговорил себя перетерпеть и не нашел в себе силы душевной на ответный удар, на самоубийство, на протест. Я был самым обыкновенным доходягой и жил по законам психики доходяг» [1, II:120]. Эти законы подразумевали прежде всего то, что человек уже не может, не способен отвечать за себя. «Доходяга» нравственно почти невменяем. Он живет лишь элементарными животными инстинктами, сознание его мутно, воля атрофирована. То сознание, которое у него еще оставалось и которое, возможно, уже не было человеческим сознанием, имело слишком мало граней...

«Я не мог, не мог выжать из своего иссушенного лагерем мозга ни одного лишнего слова», «не мог заглушить ненависть»: «там, где хранились прилагательные восторженные, там не было ничего, кроме ненависти» («Термометр Гришки Логуна») [1, II:125]. И вот он может только «рычать, материться». Сражение идет за каждый день, за каждый час отдыха. «Клочок тела», физиология диктует ему поведение («Потомок декабриста», 1962) [1, I:252]. Тело, не мозг, – почти конец человека. Еще со слабым оттенком удовольствия он косит глазом на других, потому что «для человека нет лучшего ощущения сознавать, что кто-то еще слабее, еще хуже»; уже неминуемо: «он будет выполнять желания своего тела», будет больше доверять ему. «Только разбуженный звериный инстинкт мог подсказать и подсказывал выход» («Тифозный карантин», 1959) [1, I:168-169]...

Шаламов жестко уязвляет душу с физической природой человека, уязвимого для голода, холода, болезней, побоев и т.п.. Материальный процесс распада, как показывает «эксперимент», не может не затронуть дух человеческий, его волю, приводя в конечном счете к разрушению личности, – еще до ее физической гибели. Разлагающие последствия экстремальных состояний – вот предмет шаламовского исследования: интересы «сузились, стали бедными и грубыми», «оказывается, можно делать подлости и все же жить», «лгать – и жить», «можно обещать – и не выполнять своих обещаний и все-таки жить»... Человек «разучился к чужому горю относиться сочувственно – он просто не понимает его и не хочет понимать», «он приучается ненавидеть людей», «он боится – он трус». «Он раздавлен

морально. Его представления о нравственности изменились, и он сам не замечает этого» («Красный крест») [1, I:146-147]. Зло не просто глубже в человеке, оно, по Шаламову, беспредельно: только создай необходимые условия... И тогда «спущенный с цепи зверь, скрытый в душе человека, ищет жадного удовлетворения своей извечной человеческой сути в побоях, в убийствах»: «там есть мрачное наслаждение, воображение, не ищущее оправданий» («Термометр Гришки Логуна») [1, II:123].

Шаламов идет вслед за Достоевским, но погружается намного ниже – в бездонную **сам-ость** человеческую... Человек «борется с призраком, призраком исполинской силы». «Взвинченный, подавленный своей борьбой с фантастическими видениями, пораженный их величиной», он «теряет волю», «и с этой минуты сам становится фигурой того нереального мира, с которым он боролся, становится пешкой в страшной и темной, кровавой игре» («Комбеды», 1959) [1, I:263-264]. У человека остается одно – **тело**: физиология медленного умирания или физиология столь же медленного восстановления. Но, со знаком «-» или со знаком «+», она – мука человека, его боль: в своем измученном теле человек – тоже как в тюрьме, из которой не выбраться, разве что только после смерти... Смерть? «Голодный и злой, я знал, что ничто в мире не заставит меня покончить с собой. Именно в это время я стал понимать суть великого инстинкта жизни, которым наделен в высшей степени человек». «Я понял самое главное, что человек стал человеком не потому, что он божье создание», «а потому, что был он **физически** крепче, выносливее всех животных», «потому, что заставил свое духовное начало успешно служить началу физическому», – к страшному выводу приходит Шаламов («Дождь», 1958) [1, I:27-28]. «Человек оказался гораздо хуже, чем о нем думали русские гуманисты XIX и XX веков. Да и не только русские» [5:154]. (Судя по «Воспоминаниям (о Колыме)» [3] крен «хуже» безжалостно отнесен и к самому себе.)

Воля подавлена, она «слушалась только инстинкта»; «говорило тело, измученные мускулы, а не опыт, не разум» («Потомок декабриста») [1, I:252]. Но что же остается при теле? «Только злоба – самое долговечное человеческое чувство» («Сухим пайком», 1959) [1, I:36]. «Я эмпирически установил и многократно проверял, что чувства человека располагаются в постоянном порядке»: «к собственным костям ближе всего злость, за злостью следует равнодушие, за равнодушием – ужас, страх, голод, зависть, любовь. Открытие в том, что равнодушие не последнее чувство в человеке. Злость глубже равнодушия» (1965) [6:159].

Злость, равнодушие, ужас, страх, зависть и ... любовь – только после... Не проявление ли это болезни, той самой, что у Достоевского?... У писателя Шаламова, как и у Достоевского, **болезненность** есть часть художественного мира, художественной системы. Но «болезненный» Достоевский постоянно противопоставляет своим «озлобленным», «ожесточенным» героям – «кротких» – воплощение нравственной гармонии, **красоты**. Достоевский уверен: красота спасет мир. Именно поэтому его убийца Раскольников тянет-

ся к Соне, гордая Настасья Филипповна — к Мышкину, скептик Иван Карамазов — к Алеппе... Шаламов же изымает почти всякую надежду из ценностной системы своей прозы. Жертвенность, добро, сострадание, любовь — все это из другого мира, который при всей своей человечности допустил существование этого, лагерного — мира ирреального, страшного, поистине фантастического, преисподней для бывших и будущих живых мертвецов. Надежда оставляется только верующим, религиозным людям. *«Возможность религиозного выхода была слишком случайной и слишком неземной»* («Необращенный», 1963) [1, I:238]. Поэтому шаламовские «кроткие» (Фризоргер, Нина Семеновна и др.) изображены с уважением, но со стороны: их вероисповедание не впущено в души повествователя и близких ему персонажей (Андреев, Крист, Голубев), исповедующих отказ от всякой надежды, ибо она способна привести к нравственной гибели и предательству... В «новой прозе» нравственной опорой становится «философия поэзии» и стоицизм, а эстетическое очищение, катарсис достигается универсальной парадоксальностью и иронией, которые пронизывают всю «лагерную мистику» [8].

Необычайная динамичность композиции, ощущение катастрофичности свершающегося, драматическая напряженность в развитии конфликтов у Ф. Достоевского оказались поразительным художественным открытием, превосходно служившим целям изображения сложных нравственно-психологических и социально-философских проблем. Излюбленный прием писателя — собрать множество своих героев в одно место и заставить их «раскрыться» в столкновении чувств и идей, в «напряженных диалогах» как бы без вмешательства автора-повествователя — определил так называемое многоголосие, полифонизм (М. Бахтин) как художественного мышления, так и языка. Эта особенность манеры Достоевского нашла полное и точное выражение в его слог: экспрессивности, сгущенности, сумбурности, нервозности... Шаламов внешне эпически спокоен: он знает, о чем пишет и что говорит, он сам испытал и прошел через это. Каждая фраза — *«пощечина»*, хлесткая и короткая; слова *«вески, плотны, кондиционны»* [1, IV:372]. Гнев и ненависть, жалость и сострадание читатель усваивает через сильнейшую внутреннюю эмоциональность и напряженность, помещенную в подтекст. В «новой прозе» главенствующей стилиевой струей выступает лапидарность сжатого, как пружина, намеренно объективированного, *«внезаходимого»* повествования — *«без искажений «Записок из Мертвого дома»* [1, IV:380]...

В чем можно согласиться с автором «Колымских рассказов», так это в том, что манера художественного письма Достоевского, его слог, далеко не всегда принимаемые современниками, в XX веке, безусловно, нуждается в *«уплотнении»* [5:152-153]. Но все же опутимой ошибкой Шаламова было то, что нравственные и эстетические ценности XIX столетия он как бы механически накладывает на свой колымский жизненный опыт и порой обвиняет своего предшественника в том, что его представления о жизни и духовности оказываются в новых условиях совершенно излишними и неприспосабливаемыми (см., к примеру, «Большой», 1967). Тут как раз и дала о себе знать аберрация

художественного зрения писателя, приведшая его к экспериментам художественного письма в начале 70-х годов (цикл «Перчатка, или КР-2»). В «КР1» («Колымские рассказы», «Левый берег», «Артист лопаты», «Воскрешение лиственницы») наряду с художественной гармонией ощущается и своеобразная трансформация, модификация практически всех литературных составляющих – будь то характер, рассказчик, сюжет, само повествование. Здесь все приспущено, сплажено, нравственно выхолащено суровыми условиями колымской природы и отрицательным опытом советского концлагеря – вплоть до стиля, поражающего своей как бы предсмертной ясностью и лаконизмом. Исследование подтверждает, что, неизбежно поверяя нравственные и художественные открытия Достоевского (прежде всего, в «Записках из Мертвого дома») своим собственным опытом, Шаламов не только подчеркивает недостаточность предшественника для трагических условий XX века, но и **развивает** его. Уход Шаламова от Достоевского – это изменение жанра: от романного развернутого полотна – к малой форме. За счет этой пертурбации и теряется профиль Достоевского, но остаются его компоненты.

Литература

1. Шаламов В. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1998.
2. Шаламов В. Варлам Шаламов о литературе / Коммент. Ю. Шрейдера // Вопр. литературы. 1989. № 5.
3. Шаламов В. Воспоминания (о Колыме) // Знамя. 1993. № 4.
4. Шаламов В. Из записных книжек / Знамя. 1995. № 6.
5. Шаламов В. Из переписки // Знамя. 1993. № 5.
6. Шаламов В., Мандельштам Н.: Переписка 1965–1968 гг. // Знамя. 1992. № 2.
7. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. (Фрагмент) // Философия и социология науки и техники. Ежегодник. 1984–1985. М., 1986.
8. Волкова Е. Варлам Шаламов: поединок слова с абсурдом // Вопр. литературы. 1997. № 6.
9. Сиротинская И. О Варламе Шаламове // Лит. обозрение. 1990. № 10.

Л.Е. Корневская

«Потенциальный Шукшин»

**(О трансформации комического
в творчестве писателя)**

«Потенциальный Шукшин» (Л. Аннинский) – вопрос практически не изученный. А.И. Овчаренко, бросив упрек литературным критикам в нечуткости к Шукшину, который, «благодаря» их оплошностям, сумел лишь к концу своего творческого пути освободиться от «деревенского пренебрежения» к городу, изжить «неровности» в отношении к женщине [7:20], отметил: «Самое же главное, писатель раньше дал бы свободу своему юмору и сатире, полету фантазии, попробовал бы себя в сфере психологического анализа» [там же]. Думается, утверждение относительно комического в творчестве Шукшина нуждается в некоторых уточнениях.

Анализ произведений художника свидетельствует о постоянном использовании и усложнении роли комического как специфичной формы отображения действительности в литературе. (Речь идет, прежде всего, о юморе, став-

шем для большинства читателей и, надо полагать, критиков, — см., например, соответствующие высказывания Н. Яновского [12:137], — своего рода «визитной карточкой» писателя Шукшина). Так, уже в первых шукшинских рассказах выявилась особая функция комического: иронические речения персонажей, использование соответствующих деталей стали основными средствами высвечивания слабостей в характерах героев и, одновременно, — в силу двусмысленной природы комора, предполагающей, помимо комического, и серьезный (скрытый) аспект, — их достоинств как преодоления недостатков диалектически противоречивого национального характера. Скажем, белые подштанники Михаила («Светлые души») в темноте двора — знак невнимания к жене и, вместе с тем, одержимости в работе; хохот Степана («Степкина любовь») во время постановки — показатель недостаточной выработанности внешних манер и, одновременно, душевной чистоты, доверчивости. (Уже после смерти Шукшина эту скрытую «сентиментальность» отметил Л. Аннинский [1:119]). Достаточно широко подобное «утаивание» стало применяться и в последующих рассказах («Чудик», «Раскас», «Миль пардон, мадам!)), где легкое пародирование, использование просторечных слов и выражений, искажение звукового строя, игра стилистически несочетаемых лексем и фразеологизмов придали персонажам Шукшина налет карикатурности, необходимой для вынесения на всеобщее осмеяние наивности социальных представлений, ограниченности эстетического восприятия, стереотипности мышления «чудиков» (Иван Князев, Бронька). При этом негативное отношение к главным героям усиливалось иронической интонацией автора — «результатом» тщательной детализации их поведения и спокойно-нейтрального тона повествования, — которая явилась тут «проекцией» авторского сознания, как бы совпадающего с точкой зрения антиподов «чудиков» — носителей т.н. «здорового смысла».

С другой стороны, подобная оценка «снялась» помещением их в драматические обстоятельства — приемом, по мнению автора, достаточно сильным, чтобы вызвать сочувствие читателя [9:92], за которым с необходимостью, как, очевидно, полагал Шукшин, должно было последовать осознание противоречий, лежащих в основе изображаемых конфликтов. Схема, выстраиваемая художником, таким образом, — издревле присуща драме: *«Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством»*, — писал, характеризуя сущность драмы, А.С. Пушкин [8:225].

С чем же было связано обращение к этой схеме Шукшина? По всей видимости, далеко не в последнюю очередь с неадекватностью восприятия его произведений, в частности, причислением первого, достаточно серьезного по содержанию (образ Пашки) фильма «Живет такой парень» к жанру кинокомедии, что, как известно, потрясло художника, рассчитывавшего на иную реакцию [9:115-120]. Вполне очевидно, что Шукшин мог избрать путь как бы «от противного», т.е. следовать указанному выше. Комическое скрывало при этом уже целый спектр эмоциональных смыслов: в первую очередь, го-

речь и боль за нереализованность внутреннего потенциала сельских жителей или выходцев из села, несоответствие характера их действий и поступков требованиям времени — эпохи углубления прагматизма в человеческих взаимоотношениях — и, одновременно, гордость за их высокую устремленность к идеалу (скрытый аспект юмора). Чем с большей неистовостью, как бы сердясь на своих втайне любимых «чудиков», выявлял Шукшин комическое в их характерах, тем с большей силой воспроизводилась или должна была воспроизводиться и утверждаться в сознании читателя их патриархальная «свежесть духовная и физическая» [9:26], о значимости которой писатель предпочитал много не говорить и в силу своей крестьянской скромности, и по соображениям цензурного порядка (возможные упреки в ее идеализации), и по причине, собственно, невозможности доказать рационально-логическим путем приоритетность нравственно-духовного принципа мироотношения над рационально-прагматическим — во многом «плодом» эпохи НТР. Тем более сложно это было сделать [9:51] в условиях абсолютизации успехов последней, приведшей к дальнейшему упрощению представлений о человеческой душевности и духовности. А неизбежность — при условии осмысленного чтения — обращения вектора авторской иронии в сторону читателя могла служить своего рода «воздаянием» за смех над незадачливыми «чудиками». Но если указанные рассказы представляют «изживание» Шукшиным, вплоть до начала 70-х [1:124], «крестьянского комплекса», сотканного из противоречивых чувств социальной обиды за униженное городом село и, одновременно, восхищения интеллектуальной культурой городской цивилизации, прикрываемого маской комического, то в других «смех вуалирует» (В. Шкловский) иное — драматизм, если не трагизм ситуаций, качественное содержание и мера которых, как известно, в советской литературе регламентировались: ощущение бессмысленности прожитой жизни («Билетик на второй сеанс»), неудовлетворенность поисками жизнесмыслов («Верую»), образное повседневного существования («Микроскоп») и др.

К сожалению, такое «вуалирование» было не всегда удачным, примером чему может служить последний из названных рассказов. Серьезность обозначенных в нем проблем — нехватка денег в семье рабочего, измотанность работой, убогость быта — ретушируется буффонадной сценой ссоры Андрея и Зои, переходящей в плач героини. При этом, смещая акценты и сводя существо обозначенного в начале рассказа конфликта к личным качествам «второй половины» (жадность к деньгам), автор прибегает к пародированию ее причитаний и теряет, с нашей точки зрения, необходимое, даже при условии «игры» со стороны художника (условность происходящего подчеркивается авторской репликой насчет женщины и творца), чувство меры. На некорrekтность автора по отношению к героине указал А.И. Овчаренко [7:20]. Достаточно карикатурен и образ главного героя. Пародирование его «научной деятельности» с необходимостью призвано подчеркнуть драматизм финала: возвращенный в магазин микроскоп означает нереализованность душевного и духовного потенциала Ерина. Однако пародирование делает данный образ

односторонним, по сути, каким-то неживым. В этом же ряду находится и написанный в иронической манере рассказ «Воскресная тоска» – «*вещь придуманная, даже сконструированная; на что и указала критика...; выговаривая автору за легковесность, усматривая в размышлениях лирического героя рассказа о писательском труде какую-то самопародию*» [6:116].

Вообще, элемент чрезмерного подчеркивания внешнего комизма свойственен ряду шукшинских произведений. Например, материализация метафоры «такие рога» и «такие прямые рога» («Раскас») или фраза из письма старухи Кандауровой «*Нет, скажи, ты у меня живо повеселеешь, столб грустный*» («Письмо») либо явно выпадают из общей, проступающей в подтексте, тональности произведений, либо не соответствуют, как мы полагаем, внутреннему психологическому облику героя (бабы Оли). Думается, явно задан и эпизод тещи в уборной, мотивирующий дальнейшую судьбу Вени («Мой зять украл машину дров»). Но если эти и подобные им огрехи можно объяснить соображениями исключительно цензурного порядка (необходимостью смягчения социального подтекста ситуаций: упомянутый эпизод, к примеру, должен был «редуцировать» страшное открытие героя – прокурор, предусмотрительно обозначенный в тексте как «представительный мужчина», не человек, а бездушная, не знающая упреков совести машина), то в случае с «Микроскопом» и «Воскресной тоской» причины недостатков, думаем, во многом иные.

Речь идет о смещении внимания Шукшина в сторону идеологическую (опровержение постулата о неизбежности полноты самовыражения личности при социализме, отрицание упрощенных представлений о внутреннем мире человека) – результате расхождения между потребностью в социальной критике и постоянной тягой к воссозданию диалектики души. Надевание комической маски в данном случае оказалось не вполне удачным, в отличие, скажем, от рассказа «Верую», с теми же элементами «вуалирования», поисками отнюдь не ортодоксальных жизнесмыслов, повторно включенном автором в сборник «Беседы при ясной луне».

Собственно, основные достижения Шукшина связаны со стремлением отобразить сложность национального характера (Прокудин, Разин, Спирька, Бронька). Неостановимость поисков художника, не удовлетворявшегося – в отличие от В. Распутина, В. Белова, В. Астафьева [2:27] – ни конечностью смыслов крестьянской культуры («Думы», «Дядя Ермолай», «Калина красная»), ни, тем более, индивидуализмом западного толка, позволяет предположить, что, при всем умении писателя создавать полнокровные характеры в рамках комической типизации («чудик», Н.Н. Князев, Пупков...), магистральная линия его творчества могла лишь частично соприкасаться с юмором и сатирой, предполагающими, как известно, изначальную заданность параметров внутреннего мира героя.

Шукшин, тяготевший к написанию рассказов, хотел быть романистом, способным запечатлеть сложность и многогранность внутренней реальности человека [9:115]. Более того, не любя «переигрываний», «эксперимента-

торства», он постоянно ратовал за воссоздание жизни в «формах самой жизни» [9:120]. Наиболее последовательно эти установки отразились в его кинематографическом творчестве, отчасти – в романах о прошлом, дававших определенную свободу высказываний. В новеллистике же он нередко был вынужден применять приемы комического. Собственно и переход от «аскетизма» (Л. Аннинский) письма ранних рассказов к более раскованной, своего рода, «остроумной» манере, и обращение в 1967 году к образу «чудика» и были сопряжены с ориентацией на особенности восприятия читателя, оказавшегося в 60-е годы – эпоху господства смеха [4] – столь восприимчивым к нему, а главное – с цензурными соображениями (смех как единственно официально разрешенная тогда форма социальной критики). Думается, определенную роль сыграли тут и критики. Так, после первого серьезного критического удара Л.Крячко, обвинившей Шукшина как режиссера фильма «Живет такой парень» в апологии стихийного начала, абстрактном психологизме (в ж. «Октябрь» за 1965 г. № 3), в 1967 г. появляются уже упомянутые «Чудик» и «Раскас», в самих названиях которых содержался повторный – после рассказа «Критики» 1964 года [1:123] – художнический выпад и вызов Шукшина такого рода критикам. (Интересно, что за 1965 г. писатель не напечатал вообще ни одного рассказа [6:1], да и в 1966-м их появилось всего несколько).

Конечно, нельзя приуменьшать значения комического в творчестве художника. Его эволюция у В. Шукшина – от добродушно-легкого юмора произведений о «светлых душах» («периода примирения» (Шукшин) до запечатления в формах комического превращения человека из народа в «двумерное, плоскостное существо» (Н. Бердяев) – впечатляет (ряд рассказов конца 60-х – нач. 70-х, пьесы для театра). Сопряжение подобной трансформации комического с линией, идущей от Аристофана, продолженной в русской литературе Фонвизиным, Гоголем, Островским, Салтыковым-Щедриным, Чеховым, а в XX веке – Маяковским, Булгаковым, у которых комическое стало средством раскрытия сущности времени и человека, очевидно. (В русле этой тенденции в 60-е шли Высоцкий, Райкин, «диссиденты» Войнович, Ерофеев, Зиновьев). Однако следует учитывать и другое. Думается, активное обращение В. Шукшина к сатире и юмору со второй половины 60-х связано, главным образом, с попыткой освоения зла как субстанциального начала [1:125], свидетельствующей о мировоззренческом кризисе писателя, который, в определенной степени, отошел от гуманистического принципа видения «всего» человека. Зло, как основополагающее начало ряда его характеров («Энергичные люди», рассказы «Обида», «Рыжий», «Беседы при ясной луне»...), и предопределило возможность сатирического отображения действительности. Нет сомнений, однако, что это состояние, обусловленное, по всей видимости, крайностями максималистской натуры художника, было бы преодолено. Не признающий каких-либо окончательных ответов (кроме, разумеется, моральных императивов), писатель, усвоивший опыт художественной мысли отечественной классической литературы и современных западных

художників (Ремарка, Камю, Хемінгуей, Моравія), несомненно, випел бы на новыя концептуальныя рэшэння праблемы свету і чалавека, і ў гэтым поіске, котрый, думается, быў бы сопряжен с даљнейшым погружением в бесконечность внутреннего мира индивида, комическое, как можно заключить из выше изложенного, играло бы определенную, но не определяющую роль.

Літэратура

1. Аннинский Л. Путь В.Шукшина // Север. 1976. №11. 2. Белая Г. Затонувшая Атлантида. М., 1991. 3. Боров Ю. Комическое. М., 1970. 4. Вайль П., Генис А. 60-е Мир советского человека. М., 1996. 5. Еришов Л. Ф. Сатирико-юмористическая повесть: В кн.: Современная русская советская повесть. Л., 1975. 6. Коробов В. Василий Шукшин. М., 1988. 7. Овчаренко А.И. Рассказы и повести В.Шукшина // Русская литература. 1987. №3. 8. Пушкин А.С. Мысль о литературе и искусстве. К., 1984. 9. Шукшин В. Нравственность есть правда. М., 1974. 10. Шукшин В. Беседы при ясной луне. М., 1974. 11. Шукшин В. Я пришел дать вам волю. Кишинев, 1982. 12. Яновский Н. Точка зрения о трагизме и сатире в шукшинской прозе // Сибирские огни. 1990. №2.

Г.М. Кудря

Риси національної ментальності і художня творчість

У сучасній філософській, соціологічній, історичній та політологічній літературі існує значна кількість тлумачень змісту терміна “ментальність” (“менталітер”). Від розширеного його визначення як душі, психології, національного характеру, вдачі у поєднанні зі специфікою світосприяття взагалі, картини світу, властивий певній спільності, до обмеження змістового поля поняття складом думок, умонастроєм, розумовими здібностями певної соціальної чи етнічної єдності. Чи навіть особливостями особистісного світосприяття та психологічного складу того чи того представника певної етнічної спільності або історичної епохи. Так, наприклад, розглядається цей феномен у роботах деяких представників Нової історичної школи (школи “Анналів”), насамперед у роботах Л. Ладюрі, М. Блока, Ж. Ле Гоффа, Ж. Дюбі та Г.В. Гетца [4:58].

У працях українських дослідників пошуки у цьому напрямку велися починаючи з XIX століття, коли з'являються спроби теоретичного синтезу етнодиференціюючих та етноінтегруючих чинників свідомості власного народу. Українські етнософські студії досить довго обертаються в цьому колі первісного етнічного самовизначення через відмежування від сусідів: М. Костомаров описує український національний характер через протиставлення російському, В. Антонович і А. Лісовський – російському й польському; Т. Рильський досліджує український національний характер через звичаї і вірування українського народу тощо.

Після встановлення Радянської влади в Україні дослідження української національної ментальності проводилося за кордоном у працях В. Липинського

кого, Д. Чижевського, І. Мірчука, Н. Григорієва, М. Шлемкевича, І. Лисяка – Рудницького та ін.

У межах заідеологізованої радянської історичної науки, зауважує І. Грабовська, "...пошуки ментальних особливостей конкретно етносу, що входив до складу радянської імперії, національної психології чи національного характеру автоматично потрапляли в розряд "ревізйонізму" та "опозиції". [4:58].

Говорячи про "буржуазні" нації, радянські вчені не заперечують певних національних відмінностей, але підкреслюють їх минулість, соціальну й класову детермінованість: "...виявляється незаперечним, що у класових суспільствах у всій надзвичайно складній ієрархії стійких психічних рис, що утворюється одночасно належністю одних і тих же людей до різних соціальних спільнот (нації, класу, професійних груп і т.ін.), визначальною є сукупність рис (психічний склад), типових для окремих класів"[2:158]. Сучасні погляди науковців на національний характер, на національну ментальність суттєво відрізняються від заідеологізованих підходів радянської доби.

Юрій Шерех, наприклад, справедливо зазначає: "Інтернаціонально-комуністичні ідеї приходять і відходять, але вони не творять мистецьких цінностей (як і інших теж); а національне лишається, поки нація не знищена фізично, і воно творить ті цінності людського духу, які має людство і якими воно заслужено пишається" [9:93]. До такого ж висновку дійшов і М. Гончаренко: "...національне є однією з тих стійких якостей культури, що не змінюється з кожним ідейним поворотом, вибриком моди, з кожним зигзагом політичних ситуацій. Але в цьому його сила, а не слабкість, воно виступає тим міцним каркасом культури, що протистоїть, як морський хвилеріз, ударним, розмивним потокам часу" [3:121].

Лише з початку 1990-х років в Україні відбувається процес переосмислення понять "народ", "нація", "національна свідомість", "національна ментальність" тощо.

Українська національна ментальність і український національний характер стають об'єктом дослідження багатьох вчених сучасності, зокрема В. Храмова, Є. Онацького, О. Кульчицького, Б. Цимбалістого, В. Ятченка, О. Апанович, С. Грабовського, М. Гончаренка, І. Мойсеєва, С. Лапенка, Е. Дубенецького, Ю. Шаповала, Н. Корнієнко, В. Соболев, О. Забужко, С. Кримського та ін.

Деякі дослідження національної ментальності українців викликають суперечливі і неоднозначні оцінки науковців, як це сталося, наприклад, зі статтею В. Базилевського "Холодний душ історії" [1], що спричинила справжню дискусію на сторінках журналу "Дніпро".

Про вплив національної ментальності на літературу народу говорять багато дослідників, зокрема О. Забужко справедливо зауважує, що національна ментальність "...явно чи неявно, тісно чи тією мірою, а таки значить усю духовну продукцію, витворену зусиллями даного народу (в тім числі продукції індивідуальної духовної творчості)"[5:29].

Подібні думки висловлює і М. Гончаренко: "Національний характер виявляється безпосередніше і повніше в тих галузях творчості, які тісно пов'язані

ні з почуттями людей, їхньою психологією ...» [3:117]

Прояви національної ментальності, національного характеру в літературі досліджуються у роботах таких знавців літератури, як Ю. Шерех, Г. Грабович, Л. Горболіс, Л. Сенік та ін.

У «Літературознавчому словнику – довіднику» подається таке визначення ментальності: «Ментальність (лат. *mens* – розум, мислення, душевний склад) – глибинний рівень колективної та індивідуальної свідомості, усталена і водночас динамічна сукупність настанов особистості, демографічної групи у сприйманні залежно від етногенетичної пам'яті, культури тощо» [7:451].

Ірина Грабовська так пояснює значення слова «менталітет»: «Французьке слово «*mentalite*», одне з ключових понять нової історичної науки, вважається таким, що не може адекватно перекладатися на інші мови. Англійський аналог «*mentality*» чи німецький «*Mentalitat*» не відповідають у повному обсязі французькому «*mentalite*». Цей термін не перекладається однозначно на будь-яку іншу мову світу... «*Mentalite*» – це і «умонастрій», і «мислительна настанова», і «колективне уявлення», і «уявлення взагалі», і «склад мислення»...

...ментальність багато в чому, можливо, в головному, залишається сферою невідрефлектованого і логічно не виявленого. Ментальність – це не філософська, наукова чи естетична система, а той рівень суспільної свідомості, на якому думка не відділена від емоції, від латентних звичок і прийомів свідомості» [4:59].

Отже, і завдання, що стоїть перед дослідником ментальностей (менталітетів), «...полягає у необхідності виявити ті мислительні особливості, способи світосприйняття, звички свідомості, які були притаманні представникам конкретної епохи і про які вони самі могли і не підозрювати, застосовуючи їх «автоматично», не рефлектуючи з цього приводу і не піддаючи їх критичному аналізу [Курсив наш – Г. К.]» [4:59].

Невизначеність терміну «ментальність», «менталітет» (незважаючи на велику кількість визначень) має свої переваги при проведенні цілого ряду досліджень глибинних пластів буття людських спільнот. Адже, як слушно зауважує І. Грабовська, «...дослідження людських спільнот дійшло до такої межі, коли лише раціональні схеми не вичерпують усіх пластів у розумінні і потрактуванні історії існування конкретної спільноти та глибинних основ її буття та розвитку» [4:60].

Серед рис української національної ментальності більшість дослідників виділяють такі, як індивідуалізм, гуманність, демократизм, волелюбність (що часто переростає в анархізм), толерантність та миролюбність, милосердність, щирість та душевність, хазайновитість, оптимізм, честолюбство, інтровертизм тощо. У той же час серед найтиповіших рис відзначають нестабільність і суперечливість вдачі, брак колективної волі, національної солідарності та згоди [4:60].

У «Літературознавчому словнику-довіднику» українську національну ментальність характеризують таким чином: «Ознаки ментальності познача-

ються на звичаях, традиціях, людській поведінці, на діяльності у будь-яких сферах, особливо яскраво – у мистецтві та літературі. Це стосується й українського письменства, що зумовлено глибоко органічними чинниками національної психології з її домінуючими емоційно-чуттєвими рисами [Курсив наш – Г.К.], виявленими у тонкому ліризмі переживань (у піснях), мрійництві, одухотвореності, тяжінні до витонченого естетизму (народні вироби), гармонії (у ставленні до природи), повазі до особистісних інтересів, до свободи та вічевого права тощо.

В сукупності такі елементи витворюють “кордоцентризм” [Курсив наш – Г.К.] (грецьк. *cardia* – серце та лат. *centrum* – осереддя), власне основу української душі, її чільний визначальний принцип, у річищі якого розглядається національна ментальність, розбудовуються відповідні світоглядні настанови. Серед них окреслюється “антеїзм” (від давнього велетня Антея, котрий був непоборним доти, допоки тримався матері-землі), що полягає в любові до рідної землі, обожненні її, у прагненні гармонійних стосунків з нею, у шануванні родини. Таке емоційне переживання підкріплюється традицією рільничої та скотарської культури. Водночас добросерда вдача українця, в якій поєднуються критерії краси та користі, позбавлення ознак марновірства, зумовлена розкішними краєвидами лісостепу та степу..., у глобальних проблемах тяжіє до безкраю, почасти без остаточних чітких форм (навіть існує “боязнь форми”, про що писав М. Шлемкевич), до ірраціональних вимірів [Курсив наш – Г.К.], до світоглядного плюралізму, до вільного виявлення своєї природи і т.п.” [7:451]

Подібний підхід до характеристики української національної ментальності існує і в сучасній філософській думці в Україні [8].

Таким чином, можна виділити три ознаки української національної ментальності, на які звертають увагу більшість дослідників, а саме: індивідуалізм, кордоцентризм та антеїзм.

Український індивідуалізм, що відзначається як головна структурна характеристика української етнічної психології всіма дослідниками без винятку, попри всі негативні його наслідки для історії України, як справедливо зауважила О. Забужко, є тією домінуючою українського життя, «... котра до ХХ ст. включно утримувала українство в межах європейської – «фаустівської» – культури в ролі її східного форпосту, хоч дещо розмитого орієнтальними впливами...» [5:32].

Інша ознака української національної ментальності – кордоцентризм, яка проявляється через самозаглибленість, ліризм, естетизм та філософічність українського характеру, що притаманні інтровертному поведінковому типу, визнається як найвластивіша риса українців дослідниками різних напрямів.

«Аналіз особливостей взаємозв'язку людини з природою на терені України, – зазначає І. Грабовська, – дозволяє стверджувати, що специфіка української ментальності, особливості національної психології українців та глибинні основи сформованого віками кордоцентричного світогляду народу

перебувають у тісному зв'язку із специфічними особливостями українського ландшафту, природного довкілля існування населення даної території. Для українця – це, насамперед, органічна єдність з природним середовищем, заглибленість у природу, нерозривність мікро- та макрокосму» [4:64].

Антеїзм українців глибоко пов'язаний з кордоцентризмом: «Довіра до доброї неньки-землі за довгі віки історії українського етносу перетворилася на архетип колективного українського несвідомого, сформувавши психологічний оптимізм і гармонійне світовідчуття українців» [4:65].

Важлива роль природи у формуванні національної ментальності українців підкреслюється всіма дослідниками, зокрема С. Кримський стосовно цього слушно зауважив: «Що ж до архетипу природи загалом, то вона розглядається не як храм, майстерня чи безодня, а як материнське родове начало.

На відміну від загальнослов'янського поганства, в якому «мать – сира земля» трактується у подвійному плані – і як життя, і як смерть, в українській культурі архетип природи має позитивний смисл. Природа тут наповнюється символами життя і підноситься над пантеїстичною поетизацією зовнішнього буття тим, що виступає резонатором людської душі» [6:83].

Таким чином, стає зрозумілим, чому так своєрідно українці сприймали ідеї «європейського духу»: католицизму, Ренесансу та Просвітництва, що доходили до України в значно послабленому вигляді: «Західний персоналізм та активізм із настанови експансії людини у зовнішній світ трансформується в активізацію емоційного світосприйняття та інтенсифікацію внутрішнього життя. Це знаходить відображення як у культурі, так і в політико-економічному житті українців» [4:67].

Отже, аналізуючи творчість будь-якого українського письменника і говорячи про риси національної ментальності у його творах, слід звертати увагу на глибинні, архетипічні риси національної вдачі українця, а саме на такі складові української національної ментальності, як індивідуалізм, кордоцентризм та анеїзм.

Література

1. *Базилевський В.* Холодний душ історії // *Дніпро*. 1996. №1-2. С. 66–100.
2. *Бромлей Ю.В.* Очерки теории этноса. М., 1983. 412 с. 3. *Гончаренко М.* Життєвість національного // *Сучасність*. 1993. №2. С. 116–127. 4. *Грабовська І.* Проблема засад дослідження українського менталітету та національного характеру // *Сучасність*. 1998. №5. С. 58–70. 5. *Забужко О.* Українство як філософська проблема на сучасному етапі // *Слово і час*. 1992. №8. С. 29–35. 6. *Кримський С.* Архетипи української культури. / *Вісник НАН України*. 1998. №7-8. С. 74–87. 7. *Літературознавчий словник-довідник* / Р.Т.Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. К., 1997. 752 с. 8. *Філософія: Курс лекцій*: Навч. посібник / За ред. І.В. Бичка. К., 1993. С. 228–230. 9. *Шерех Ю.* Етюди про національне в літературах сучасності: До теорії національно-органічних стилів // *Сучасність*. 1993. №4. С. 68–93.

О. Лавренчук

**Особливості відображення характеру гуцула
в творчості Гната Хоткевича
(«Камінна душа», «Довбуш»)**

Спроби пізнати національні відмінності народів мають дуже давню історію. Культура нації витворюється протягом тривалого часу, починаючи з прообразів етнічної міфології і закінчуючи сучасною поетичною творчістю. Тому світовідчуття прадавніх українців органічно увійшло в ментальність їхніх нащадків. Національні образи світу, стереотипи поведінки, психічні реакції або оцінки певних подій чи осіб завжди є відображенням етнічної ментальності, тобто того, що можна назвати характером народу [7:78].

Проблемою українського менталітету займалися лише поодинокі постаті. Відомий культуролог М. Шлемкевич у своїй праці «Загублена українська людина» намагається з'ясувати саме поняття «душі народу», простежити її розвиток у часі, залежність від певних історичних подій, перипетій. Автор дослідження розглядає це питання з філософської точки зору, опираючись на життєві реалії [11]. Чимало статей про особливості вітчизняної ментальності вміщено в збірнику «Українська душа» [13]. На антропологічні особливості та їх зв'язок з внутрішнім світом українського народу звертали увагу Ф. Вовк [1] та А. Пономарьов [8]. Ф. Вовк здійснив першу спробу визначення фізичного портрету власне українця. Ще наприкінці XIX ст. він писав, що «українці є плем'я досить одноманітне, темноволосе, темнооке, високого зросту, високоголове та вузьколице» [1:14]. Сукупність цих ознак учений назвав українським антропологічним типом. Але подальші дослідження виявили, що українці мають набагато більше іншоетнічних та іншорасових субстратів, ніж вважали до цього. А. Пономарьов, наприклад, у межах України виділяє їх п'ять: центральноукраїнський, нижньодніпрянський, деснянський, волинський та карпатський [8:174]. Г. Лозко підкреслює, що «існує різниця в ментальності не тільки різних націй, але й в середині однієї нації» [7:86]. Це дає нам можливість говорити про особливості психостереотипу українця заходу чи сходу, півночі чи півдня. Західний регіон відзначається найбільшою строкатістю національних характерів і типів. Наприклад, серед мешканців Карпат виділяють три етнографічні групи (лемки, бойки, гуцули), які зберегли найархаїчніші риси культури [7:98]. Гуцули живуть на сучасній Івано-Франківщині, в Чернівецькій та Закарпатській областях. В. Шухевич писав, що «всім укладом свого життя, своїми правами, звичаями гуцули дуже відрізняються від своїх співвітчизників, що живуть в Карпатах і далі на Захід» [12:245].

Конкретних досліджень про верховинців, їх звичаї, побут також небагато. В п'ятитомній праці В. Шухевича «Гуцульщина» (1899-1908рр.) найповніше відбито особливості ментальності гуцулів, їх матеріальної й духовної культури [12]. У 1982 р. видане дослідження В. Грабовецького «Гуцульщина XIII-XIX ст.» [2], але воно історичне, тому особливості культури, побуту вер-

ховинців відбиті в ньому меншою мірою. Новою віхою серед доробків про гуцулів стала історико-етнографічна праця «Гуцульщина» (1987) [3].

Риси гуцулів намагалися відбити у своїй творчості чимало письменників (Ю. Федькович, М. Коцюбинський, І. Франко, В. Стефаник, М. Черемшина та ін.). Один із них — Гнат Хоткевич, у якого зустрічасмо відображення особливостей характеру горян, їх побуту, звичаїв, обрядів («Камінна душа», «Довбуш», «Гірські акварелі» та ін.).

У січні 1906 року Г. Хоткевич змушений емігрувати до Галичини. Навесні цього ж року за порадою відомого літератора і фольклориста В. Гнатюка він переїздить зі Львова в гуцульське село Криворівню. Карпати, розкішна гірська природа, а передусім мешканці-гуцули справили на Г. Хоткевича надзвичайне враження. Захоплення Гуцульським краєм у письменника залишилося на все життя. Саме прекрасні краєвиди гір, цікавий народ, його дивовижна мова підштовхнули Г. Хоткевича до написання і його драматичних творів («Довбуш», «Гуцульський рік», «Непросте», «Практикований жовнір»), повісті «Камінна душа», «Гірських акварелей», роману «Довбуш».

Як уже зазначалося, персонажами творів є гуцули, у характерах яких спостерігаються серед загальноукраїнських власне гуцульські риси. Потрібно зауважити, що саме у чоловічих образах найяскравіше втілені особливості гуцульського менталітету. Формування основних рис гуцула відбувалося за певних історичних умов, важливим було і постійне проживання у горах. Тому характер верховинця має риси, які відрізняють його від психостереотипу українців інших регіонів. У «Камінній душі» створено колективний, збірний образ гуцула, який має досить складну, непередбачувану психіку: «гуцул може пробачити речі, яких би ніхто не вибачив, образитись чи навіть убити людину через дрібницю» [10:74]. Якщо гуцул щось творить, то «кладе туди сто барв, сто орнаментів, сто мотивів. Так же убирається, так же і співає. Гуцул любить «дрімнее завитечко» — така вже його вдача» [10:74]. У «Камінній душі», у романі «Довбуш» автор показує нам, як себе легко почували опришки в молодоступних і малозаселених горах Гуцульщини з важкими для переходу скелями, глибокими печерами, непрохідними лісами. Гуцул виростав серед гір, мовби в закритому просторі, тому і спокійніше себе почував саме в нетрях, а не на відкритих місцевостях.

Г. Хоткевич у романтичному плані змальовує зовнішній вигляд опришків-гуцулів. Вони надзвичайно сильні, кремезні, впевнені у собі, не вміють прощати, але не люблять і самі каятися; зовні привабливі, одним своїм виглядом можуть зачарувати людину. Ось опис сміливого, рішучого Довбуша: «Залобуватися дійсно було на що. Червоний сердак, недбало кинений на одне плече ..., найкращого сукна червоні гачі, китгар мудро випитий ... На лиці усміх і свідомість того ефекту, який зробив і робить своїм появленням» [9:132].

Г. Хоткевич змальовує зовні привабливо не тільки Марусяка і Довбуша, а й інших опришків. Насправді ж гуцули дуже рідко були заможними, опришки ж збагачувались матеріально лише під час нападів на багатіїв. Найчастіше ж вони були хоч фізично та духовно сильними, але холодними і го-

людними. Письменник сам зазначає в романі «Довбуш», що «не всіх задовольняла реальна дійсність. Декому хотілося в опришках бачити більше героїв, ніж реальних «чорних хлопців» сьогоденного дня. Зрештою, давні історичні, а то і просто міфічні постаті сплелися в гуцульській уяві з опришківством і надали йому легендарного освітлення» [9:56]. Саме такого зображення дотримується і Г. Хоткевич.

Чоловіки-гуцули здебільшого суворі, мовчазні, гідність для них – на першому місці (Довбуш, Юрчик, Марусяк, Юріштан, інші побратими). У даному контексті доречно провести паралель із «Тінями забутих предків» М. Коцюбинського, де у бійках за гідність між родами Гутенюків і Палійчуків гинуть люди, але «ніхто не може докладно пояснити, звідки пішла ворожнеча» [6:289].

У характерах опришків переважають такі риси, як надзвичайна сміливість, упертість, спритність та витривалість. Автор вміло описує побут «чорних хлопців». Потрібно зауважити, що коли в романі «Довбуш» опришки дійсно виступають народними месниками, благородними борцями за визволення, то в «Камінній душі» хлопці Дмитра Марусяка більше дбають про власне матеріальне збагачення та славу. «нколи в опришків виявляється намагання по хизуватися перед простим людом: «Пора додому. Але як можна отак піти, утекти без сліду? Ні. Вся легінська вдача протестувала би проти того. Треба ж порозкопуватися, показатися перед світом у всій своїй красі, блиснути шитвом китгарів і показати, що нічого і нікого не боїшся» [10:180]. Марусяк, Юріштан, Довбуш – натури бунтівничі, ріпучі, вольові. Для перших двох характерні надмірна самовпевненість, егоїзм, жорстокість чи навіть деспотизм. Через образ Дмитра («Камінна душа») простежується властива гуцулам хвороба – ностальгія (деколи і випадки самогубства) від вимушеної розлуки з селом. З перших днів служби в царській армії Марусяк невимовно страждав. Тужив за домівкою, за коханою дівчиною, за рідними горами і, не стерпівши наруги у війську, подібно до героя поеми Ю. Федьковича «Дезертир», тікає в гори, стає дезертиром. Мрії про особисте життя розвіялися, як сон. В душі Марусяка росте нездоланне почуття помститися над усіма, хто вирвав його з рідного села, зруйнував його мрії про щастя. І якщо Дмитро мстив за свою власну долю, то Довбуш – і за весь бідний народ, що з ранку до вечора гнув спину і помирав в нужді. Юріштан, як і Марусяк, ненавидів усіх за дизгармонію свого життя і, як пише Г. Хоткевич, «божеволів і, мов запійний п'яниця, не міг уже обійтися без своєї отрути. Бачив безодню під ногами ... і ліз все глибше у кров'яне море» [10:196]. В образі Юрчика («Камінна душа») втілено позитивні риси ментальності гуцулів: він діє і мислить у злагоді зі своїм життям, романтичні пригоди не можуть порушити його внутрішній спокій. Юрчик міг оповідати годинами, запам'ятовував найменші деталі, саме з його уст слухали опришки перекази про Довбуша. Автор дає героєві ще одне ім'я – Неклопотана Голова. Промовиста і його самохарактеристика: «Ікби я свою голову заклопотав, — був би з мене газда на всі гори, лиш я того не хочу» [10:209].

Історичні чинники впливали на войовничість народу, оскільки деякі регіони України потребували захисту від численних завоювників, тому виробився своєрідний військовий тип характеру, що спостерігається і в повісті, і в романі Г. Хоткевича. Коли Марусяк оголосив опришкам про похід, вони «стріли ту звістку з шумливою радістю ..., швидко зібралися і пішли» [10:166].

Але надмірне свободолобство подекуди переростало в згубну отаманську стихію. Яскравим втіленням цього є головний образ «Камінної душі». Марусяк хоче бути таким відомим, як Довбуш, або іще більше. Його душа переповнена мріями про славу, про народну любов. На відміну від Марусяка, Довбуш був безкомпромісним, розумним лицарем, який навіть виховував своїх побратимів, а деяких просто змушував відмовлятися від наживи, чужого майна. Слава для нього була на останньому місці.

У гуцулів переважає світоглядний консерватизм, міцний зв'язок буденної свідомості з художньою сферою життя. Естетичний елемент проник в різні ділянки традиційної матеріальної культури гуцулів, але ще більшою мірою він позначився на їх духовному житті.

У зображенні Г. Хоткевича гуцули наділені своїми дивовижними звичаями, обрядами, приворотами, що супроводжуються певними ритуальними, магічними піснями. Це і зберігання спеціально спеченого книшика від різдвяних свят до «Юрія», і присипання в муралнику дрібки солі, кавальчик булки та жіночих прикрас, і жертівні вогнища коло осель перед «Юрієм». У верховинців спостерігається особливе ставлення до домашніх тварин, бо «весь добуток гуцула в маржині. Без неї гуцул ніщо, з нею – все» [10:31].

Фольклорний та етнографічний матеріал у плані осмислення філософії гуцульської ментальності використовував у своїх творах і М. Коцюбинський, який також захоплювався Гуцульщиною. В одному з листів він писав: «Гуцули – дуже оригінальний народ, зі своєрідною психікою» [5:396]. У «Тінях забутих предків» знаходимо згадки і про особливості святкування різдвяних свят верховинців, «Юрія». Але обряди, якими супроводжуються свята, описані меншою мірою, ніж в творах Г. Хоткевича. Це можна пояснити тим, що кожен із названих авторів мав своє творче завдання і реалізував його на рівні власного мистецького таланту, в тім числі й у сфері творчого використання фольклорних мотивів та образів.

Окрім етнографічних елементів, для розуміння характеру гуцула має важливе значення фольклор та самобутня національна культура. Ще з дитинства гуцули вчать дітей грати на найпростіших духових інструментах (цимбалах, сопілках, трембітах, дудках, свирілях). «То не гуцул, що не грає», – кажуть [3:320]. Це дає нам підстави припустити, що у кожного гуцула внутрішній світ поетичний, що кожен в своїй основі – митець. Завжди, співаючи пісню, розказуючи казку, гуцул вкладає в неї і частинку своєї душі. Без цього важливого елементу ми не зрозуміємо характеру Марусяка («Камінна душа» Г. Хоткевича), Івана («Тіні забутих предків» М. Коцюбинського). Перший – «говорив, хвалився, бундючився, був і гордим і смішним, але брав флюєру в руки – виростав недоступно. І була в тій флюєрі душа, бо не Мару-

сяк- опришок то грав – то грали з ним усі, що творили пісню гуцульську» [10:85]. Перед стратою Дмитро заворожив усіх своєю грою. І логічно виникає питання: як могла людина з такою глибокою душею різати людей, випивати їх кров'ю? Очевидно саме в психології героя потрібно шукати відповідь.

Таку ж рису менталітету гуцула підмітив і М. Коцюбинський у «Тінях забутих предків». Іван відчуває музичні ритми всім своїм єством. Він також «митець-самородок з витонченою психічною організацією» [4:132]. «Раптом в сій дзвінкій тиші він почув тиху музику ... Пісня, здавалось, вже бриніла в ньому» [6:288]. «Холодно було і мороз йшов поза шкіру, коли вилітали перші свистячі звуки» [6:293]. Прекрасні, дивні мелодії супроводжували верховинців постійно, були невід'ємною частиною їх буття.

Цікавим є й інший аспект ментальності гуцула – його ставлення до смерті. «Гуцул до смерті відноситься цілком філософічно і не боїться ані її самої, ані її царства» [10:74]. І тому саме звідси гуцульське кладовище – це «зовсім не хитар юдолі плачу і скорбот, а просто собі кавалок землі, на якому можна побачити, як пасеться чийсь кінь, поряд спить господар або й здійснюється таїнство зародження нового життя» [10:75]. Загальнопоширеними були серед гуцулів вірування у безсмертя душі, її власне буття, зв'язок померлих з живими. У повісті Марусяк іде на смерть, граючи свою лебедину пісню. «Все завмерло..., сам узяв із рук ката стричок, сам надів собі на шию і чекав... зрештою, недовго» [10:287].

Похоронні обряди гуцулів привертали увагу і М. Коцюбинського. Ситуацію абсурду письменник закінчує повість «Тіні забутих предків»: поряд з покійником у хаті шум, гамір, веселощі, а під вікном ридають трембіти, сповіщаючи про смерть. Як пише І. Денисюк, «за прадавнім звичаєм гуцули при мерці влаштовують веселу забаву, через призму якої видно погляд народу на життя і смерть, народний оптимізм» [4:133]. Але у звичайного українця органічно виникає питання, що це : ще одна незвідана грань психології гуцула чи просто «вакханічна забава» поряд з покійником? Очевидно, зважаючи на звичай верховинців, перше.

Зі всіх змін інваріантним залишається архетип природи в ментальності гуцула. Вона верховинцеві уявляється не як храм чи безодня, а родове начало, материнське лоно, тому і ставлення до неї відповідне. Крім того, саме гірська природа найдужче впливає на формування психостереотипу гуцула, який народжується в горах, живе, відходить з життя, гірські плаї стають другим «я» верховинця. Природа в уявленнях гуцулів сповнена життя, в ній взаємозв'язані реальне й ірреальне, звичайні, видимі, надзвичайні й тасмнічні речі, все розвивається і навіть камінь в землі росте [3:245].

У Г.Хоткевича, як і в М. Коцюбинського, В. Стефаника, М. Черемшини, природа стає резонатором людської душі, дзеркалом почуттів. Наприклад, з приходом весни гуцули самі починають оживати, починають відчувати, як пише автор, «празник тіла». «І серце завмирало на саму лише думку, що швидко настануть цілком теплі дні, зійде сніг, і можна буде видряпатися найвищу кечеру, стати там і заспівати» [10:30]. Під час втечі Марусі від

оприпків природа паралелізується з внутрішнім світом героїні. «І знов смикнула ножем блискавиця ..., огнений стовп піднявся ..., залопотіло, задзичало, забуркало доокола, засвистіли трави, мов мільйони гадюк в них укрилися. Маруся повзла на колінах до лісу, оглушена, роздавлена, без серця в грудях» [10:220]. Верховинці по-особливому вмюють чути природу, володіють здатністю наповнювати її незвичайною художньою силою і виразністю одухотворення.

На мові переконання, характер гуцула дивний і дуже оригінальний. Його можна повністю зрозуміти лише тоді, коли сам занурився в незвичайний гірський світ, коли відчувеш себе дитиною природи, коли в реальному світі поспілкуєшся з горцями та почуєш їх дивну пісню і строкату мову. Г.Хоткевичу вдалося органічно влитися в світ Гуцульщини. Саме це дало йому змогу так яскраво і глибоко відбити риси психостереотипу верховинців, як нікому іншому з його попередників і сучасників.

Гуцули – лише складова частина менталітету українського народу. Важливо пам'ятати, що знання про національні риси характеру потрібні, перш за все, для самовдосконалення кожного індивіда, а отже, і цілої нації. Ми не повинні забувати, що риси характеру народу мають вплив і на його історичну долю.

Література

1. Вовк Ф. Антропологічні особливості українського народу. К., 1994. 116 с.
2. Грабовецький В. Гуцульщина XIII-XIX ст. Львів, 1982. 150 с.
3. Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. К., 1987. 470 с.
4. Денисюк І.О. На верховині слова // Українське літературознавство. 1966. Вип.2. С. 131–136.
5. Коцюбинський М. Твори: В 3-х т. Т.3. К., 1979. 375 с.
6. Коцюбинський М. Вибрані твори. К., 1963. 354 с.
7. Лозко Г. Українське народознавство. К., 1995. 370 с.
8. Пономарьов А. Етнічність та етнічна історія України. К., 1996. 172 с.
9. Хоткевич Г. Довбуш. К., 1985. 370 с.
10. Хоткевич Г. Камінна душа. К., 1981. 295 с.
11. Шлемкевич М. Загублена українська людина. К., 1992. 150 с.
12. Шухевич В. Гуцульщина. Т.1, Ч.ІІ // Матеріали до українсько-руської етнології. Т.ІV. Львів, 1901. 445 с.
13. Українська душа. К., 1992. 128 с.

О.І. Лагунов

Два поета-музиканта

(А. Фет і К. Бальмонт)

Музыкальность стиха – один из наиболее очевидных факторов, сближающих имена Фета и Бальмонта. Чайковский назвал Фета «*поэтом-музыкантом*» [8:267], и это определение вполне может быть отнесено к Бальмонту. Современникам даже казалось, что в этой сфере он превзошел старого поэта. «Прежде могло казаться, – писал Брюсов в 1903 г., – что в напевах Фета русский стих достиг крайней бесплотности, воздушности. Но там, где другим виделся предел, Бальмонт открыл беспредельность». Но эта «беспредельность» оказывается все же ограниченной незыблемыми закона-

ми поэтической традиции: "Стих Бальмонта – это стих нашего прошлого, усовершенствованный, утонченный, но по существу все тот же. "Другие поэты" не только "предтечи" Бальмонта в искусстве стиха, но и несомненные его учителя" [4:256]. Среди этих "учителей" и Жуковский, первым в русской поэзии открывший большие возможности мелоса и нашедший формы для его воплощения, и Пушкин, и Лермонтов, и Тютчев, у которых мы находим изумительные образцы мелодического стиха. Но в поэзии Фета мелодическая линия русской поэзии достигает особенной утонченности и выразительности, поэтому на него в первую очередь ориентируется Бальмонт как поэт-музыкант. Но не случайно он определяет характер этой ориентации как "*любовь-привязанность*". Как и в других аспектах взаимодействия с поэзией Фета здесь мало прямых реминисценций и тем более заимствований, но ощущается некая энергетика поэтической преемственности – то в схожести лирических тем и ходов, отражающих родственность поэтического сознания, то в схожести структурных и ритмических построений, то в самих музыкальных формах поэтической выразительности.

Так, уже в раннем творчестве того и другого (у Фета – в сборнике стихотворений 1850 года, у Бальмонта – в сборнике "В безбрежности", 1895 г.), появляются стихотворения, в которых сама тема музыки становится их лирическим сюжетом. У Фета:

Исполнена тайны жестокой
Душа замирающих скрипок...

<...>

Средь шума толпы неизвестной

Те звуки понятны мне вдвое:

Напомнили силой чудесной

Они мне все сердцу родное

[7:176].

У Бальмонта:

Слова смолкали на устах,

Мелькал смычок, рыдала скрипка...

<...>

Среди толпы, среди огней

Любовь росла и возрастала,

И скрипка, точно слившись с ней,

Дрожала, пела и рыдала

[3:104].

Не трудно заметить здесь словесно-образные соответствия и переклички, но даже не в них дело, они составляют по сути одинаковый образ или, скорее, "портрет" самой музыки и его фон. Важно, что на этом фоне возникает мысль о превосходстве музыкального языка над логическим, и мысль

эта проводится достаточно определенно. "*Средь шума толпы*" у Фета, "*средь толпы*" у Бальмонта, т.е. на фоне обыденной жизни с ее причинно-следственными связями и логическим языком только язык скрипки, язык музыки способен намекнуть душе художника о вечно ускользающей и неразгаданной тайне. У Фета это "*жестокая*", "*тоскливая*" тайна, связанная с каким-то трагическим воспоминанием (образ "*души замирающих скрипок*" намекает на угасание, смерть; возможно, это еще близкое воспоминание о трагической смерти М.Лазич — стихотворение было написано в 1844 году). У Бальмонта — это тайна возникающей в двух сердцах "*безумно-светлой ошибки*" любви, и ликующая музыка скрипки утверждает ее правоту и торжество. Тематическое сходство подкреплено здесь единством ритмико-композиционного построения стихотворений, вполне традиционного — ямбические четверостишия с перекрестной рифмовкой, полное совпадение ритмических и синтаксических членений. Но это достаточно редкий случай, ибо музыкальное звучание стиха и у Фета, и у Бальмонта создается обычно чрезвычайным разнообразием ритмических решений и строфических форм. Особенно это характерно для Фета. Б.Я. Бухштаб пишет, что "огромная масса его стихотворений не знает строфических стандартов. Большая часть употребленных им строф встречается в его поэзии однократно. Фет как будто хочет для каждого нового стихотворения найти свой индивидуальный ритмический рисунок, свой особый музыкальный лад" [5:104].

Из этого неограниченного разнообразия фетовских ритмико-композиционных построений Бальмонт берет многое, но не все, а только "любимое", соответствующее его собственным поэтическим влечениям и особенностям лирического дарования.

Так, наиболее близкими и оригинальными для поэтики Бальмонта оказались сравнительно немногочисленные у Фета стихотворения с внутренними рифмами ("*За кормою струйки льются...*", "*Зеркало в зеркало, с трепетным лепетом*" и др.), с эмоционально-лирическими повторами ("*Буря на небе вечернем...*", "*Свеж и душист твой роскошный венок...*" и др.), а также широкое употребление трехсложных размеров, особенно анапестов и амфибрахий, импрессионистические сочетания безглагольных предложений (например, "*Шопот, робкое дыханье...*" Фета и "*Ландыши, лютики. Ласки любовные...*" Бальмонта), стихотворения с короткими строчками с дактилическими и часто грамматически однородными рифмами ("*Сны и тени*", "*Сновидения*", "*Quasi una fantasia*" и др.).

По своей функции эти предпочтения Бальмонта ясны: из богатого арсенала фетовских жанрово-композиционных и ритмических структур выбираются такие, в которых музыкально-импрессионистическое начало как бы заранее предполагается, задано самой структурой стиха или ее элементами. Так, например, короткие стихи с преобладанием грамматически однородных рифм или их усложнение — более длинный стих с внутренними рифмами как бы создан для того, чтобы дать впечатление сплошного музыкального потока. Разумеется, это только формальная предпосылка. Эстетическая цен-

ность такого стихотворения, создающего впечатление музыкального потока, будет зависеть в большей степени, чем от формальной, от содержательной стороны, его словесно-образного наполнения.

Сравним два стихотворения такой структуры Фета и Бальмонта:

"Quasi una fantasia" Фета

"Ангелы опальные" Бальмонта

Сновиденье,

Ангелы опальные,

Пробужденье,

Светлые, печальные,

Тает мгла.

Блески погребальные

Как весною,

Тающих свечей —

Надо мною

Грустные, безвольные,

Высь светла.

Отзвуки невольные,

Неизбежно,

Отсветы лучей,—

Страстно, нежно

Взоры полусонные,

Уповать,

Нежные, влюбленные,

Без усилий

Дымкой окаймленные

С плеском крылий

Тонкие черты,—

Залетать

То мои несмелые,

В мир стремлений,

То воздушно-белые,

Преклонений,

Сладко-онемелые

И молитв;

Легкие цветы.

Радость чуя,

Чувственно-неясные,

Не хочу я

Девственно-прекрасные

Ваших битв

В странности бесстрастные

[7:317].

Тайны и слова...

[3:154–155].

Оба стихотворения поразительно музыкальны. Они действительно оставляют впечатление музыкальной мелодии, музыкального потока в большей мере, чем организованного по определенным ритмическим законам потока словесного. Музыкальность впечатлений держится здесь прежде всего за счет созвучий глубоких рифм: рифмический коэффициент (отношение слогов в рифме к остальной части стиха) в дактилических рифмах у Фета — 2:2, у Бальмонта — 4:3, т.е. почти половина слогов входит в состав рифмических созвучий, в ямбических — от 2:2 до 4:1. Для сравнения: в каноническом четырехстопном ямбе обычный рифмический коэффициент — 7:2 и 7:1 (в зависимости от вида рифмы — мужской или женской).

В стихотворении Фета сложная система рифмовки обеспечивает определенную модуляцию голоса от напевной в первых двух строках шестистипия (за счет дактилических рифм) до ударно-говорной в конце его (за счет мужской рифмы в последнем стихе).

В стихотворении Бальмонта господствуют глубокие дактилические рифмы, оно почти все состоит из эпитетов, отсюда впечатление музыкальной монотонии и смысловой затуханности. В нем вообще, кроме заглавного, нет слов, которые несли бы в себе какое-то законченное и четкое смысловое значение. Многочисленные эпитеты относятся к словам, имеющим не столь

ко смысловое, сколько эмоциональное значение: блески, отзвуки, взоры, дымка, черты, более конкретные свечи и цветы в этом контексте также "развеществляются". Для содержательного плана этого стихотворения характерно то, что, читая его, нужны определенные усилия для того, чтобы понять, что речь идет об опальных, т.е. отверженных, изгнанных ангелах. Смысл тонет в мерно звучащих созвучиях эмоционально-окрашенных эпитетов, которые можно поменять местами, заменить другими, подходящими по тону и звучанию, от чего смысл стихотворения существенно не изменится.

В стихотворении Фета любое слово за своей музыкальной перспективой имеет точный смысл, оно принципиально незаменимо в этом контексте без нарушения смысла и даже разрушения всей эмоционально-смысловой структуры стихотворения. В этом и заключается принципиальное различие музыки стиха двух поэтов. Насыщенное, точное слово — такая же настоящая и действенная стихия поэзии Фета, как и музыкальность. Здесь, конечно же, сказались в первую очередь тенденции поэтической эпохи, в которую формировался поэтический стиль Фета — строгие требования "дельности" поэзии, "вкус к конкретности" и т.д., а так же отмеченная всеми исследователями его поэзии, начиная с Н. Страхова и Вл. Соловьева, неизменная трезвость художественного зрения поэта. Не случайны громкие сетования Фета на недостаточность слова "для выражений желаний", ставшие одной из главных тем его лирики. Но и эта тема "бедности слова" разработана и разрешена им словом же, причем с афористической точностью и завершенностью. Слово же в музыкально-импрессионистическом стихе Бальмонта, считает В.М. Жирмунский, — "подбирается прежде всего по своей звуковой действенности, далее — по некоторому общему эмоционально-лирическому тону, для которого более тонкие различия вещественно-логического смысла слов являются, безусловно, второстепенными" [6:384].

Проблема "бедности слова", конечно же, существенна и для Бальмонта, хотя и не декларируется им, и своеобразной реализацией ее является его словотворчество или, точнее сказать, словесная изобретательность, характерная и для других поэтов начала века (И. Северянина, например, не говоря уже о футуристах).

По-разному оценивалось новаторство Бальмонта в области новых лексических форм даже в среде его единомышленников и почитателей, не говоря уже об ортодоксальной критике. И. Анненский, сам поэт-импрессионист, считает, что оно лирически оправдано и, "заключенное в звуки и ритмы Бальмонта — отныне наше общее достояние". Оно оправдано, по мнению И. Анненского, и в более широком плане, и ценность его выходит за пределы бальмонтовской лирики и касается общих законов развития русского поэтического слова. "Лексическое творчество Бальмонта, — подчеркивает он, — проявилось в сфере элементов, наименее развитых в русском языке, а именно ее абстрактностей. Для этого поэт вывел из оцепенелости сингулярных форм целый ряд отвлеченных слов" (безымерность, печальность, пьяность, запледельность, наивность, многозыблемость, кошмарность, безглагольность и

т.д.). Кроме того, Бальмонт “до бесконечности множит зыбкие сочетания слов, настоящее отражение воспеваемых поэтом минутных и красивых влюбленностей”, и Анненский приводит многочисленные примеры таких зыбких сочетаний [1:115–119].

Критик-импрессионист Ю. Айхенвальд упрекает Бальмонта в отсутствии строгости и самодисциплины в словотворчестве, вообще не видит в нем внутренней необходимости: “Его слова и их сочетания заменимы и пристального взгляда, требовательной критики они порою не выдерживают. И дурно уже то, что их приходится объяснять и защищать, что они не говорят сами за себя” [2:374–375].

Как бы то ни было, разнообразные лексические новшества Бальмонта – и “отвлечение эпитета” (В.М. Жирмунский) – все эти воздушности, ласкательности, печальности, безглагольности и т.д.; и т.н. “бесконечные” эпитеты – безглагольно-глубокое дно, бред неутоленный и т.д. – все это влиялось в индивидуально-неповторимые образы, придавало несомненную поэтичность и музыкальность бальмонтовскому стиху, как, например, в “Лунном безмолвии” (из сборника “Будем как солнце”):

Непрерываемо дрожание струны,
Ненарушаема воздушность типины,
Неисчерпаемо влияние луны и т.д. –

создается бесконечная перспектива развития лирического сюжета.

Для фетовского музыкального стиха также, как мы знаем, чрезвычайно существенна перспектива, но если фетовский стих можно метафорически представить как “звук на крыльях слов”:

Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук
Хватает на лету и закрепляет вдруг
И темный бред души, и трав неясный запах...
[7:119],

то сущность бальмонтовского музыкального лиризма в том, что звук, мелодия без всяких крыльев и слов стремятся в безбрежность, в бесконечность, в безмолвие типины.

Это, конечно, иллюзия: из области слов поэту уйти не дано, но она хорошо показывает общее направление творческого развития родственно-близких поэтов разных эпох. Новое миропонимание властно диктует трансформацию самого лирического “я” поэта, новый взгляд на само соотношение поэтического сознания и объективного мира. Яснее всех, на наш взгляд, сказал об этом тот же И. Анненский в упоминавшейся уже статье о Бальмонте: “прежде, у тех, у предтечей нашего стиха и нашего я, природа была объектом, любимым существом, может быть, иногда даже идиолом. Они воспевали ее, они искали у нее сочувствия и в ней отражение своего я... Наш стих, хотя он, может быть, и не открывает новой поэтической эры, но ищет уже от бесповоротного-осознанного стремления символически стать самой природою” (разрядка И. Анненского) [1:100].

А это значит, что природный и космический мир становится не столько объектом поэтического изображения, хотя бы и слитого с душой, а субъектом бытия лирического “я” поэта. Поэтическая дума проходит не “по небу и по душе” (слитно-раздельно), как у Фета, но всецельно и безраздельно отождествляется с поэтическим сознанием Творца, становится бытием его лирического “я”. Фет близко подошел к этой грани, но преодолела ее, используя опыт “предтеч”, новая генерация поэтов иной эпохи, одним из первых в которой был К. Бальмонт.

Литература

1. Анненский И. Бальмонт-лирик // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 93–122.
2. Айхенвельд Ю.И. Бальмонт // Айхенвельд Ю.И. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 373–377.
3. Бальмонт К.Д. Стихотворения / Б-ка поэта. Большая серия. – Л., 1969. 710 с.
4. Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7-ми т. Т. 6. М., 1975. 651 с.
5. Бухштаб Б.Я. А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. Л., 1974. 136 с.
6. Жирмунский В.М. теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. 404 с.
7. Фет А.А. Полн. собр. стихотворений / Б-ка поэта. Большая серия. Л., 1959. 897 с.
8. Чайковский М.И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. По документам, хранящимся в архиве покойного композитора в Клину: В 3-х т. Т.3. М.-Лейпциг, 1903. 688 с.

Т.С. Матвеева

Харківська психологічна школа про природу творчого акту

Новий етап інтересу до вчення З. Фрейда в українському літературознавстві розпочався появою в 20-х рр. XX ст. численних розвідок, у яких йшлося про культурологічне значення психоаналізу, суть теорії психосексуального розвитку індивіда, робилися спроби застосувати теорію З. Фрейда до творчості окремих митців [1].

У зв'язку з вищесказаним доцільно згадати харківську психологічну школу (1890-ті – 1920-ті рр.), представники якої були першопрохідцями на царині вивчення психоаналізу в Україні. Членами школи були учні О. Потебні – Д. Овсяннико-Куликовський, А. Горнфельд, В. Харцієв, Т. Райнов, Б. Лезин, М. Григор'єв, І. Ланшин, П. Енгельмейер, Е. Шульц, які розвивали ідеї В. Вундта, В. Веца, І. Фолькельта, Е. Бертрама, Е. Гроссе, Е. Еннекена – фундаторів психологічної школи в літературознавстві. Серед проблем, які знайшли висвітлення у працях харківської школи (в основному вони публікувалися в неперіодичному виданні “Питання теорії та психології творчості” (1907–1923)), виділяємо такі, що пов'язані зі специфікою наукової та художньої творчості, обґрунтуванням особливостей психологічних типів митців, механізмів, методів творчості, тлумачення художнього тексту. Окремий аспект – психологія національності, а також вивчення творчості як самопородження духу у відмінній від психологічної площини – з точки зору феноменології.

Розглянемо докладніше, як ці вчені осмислювали сутність творчого акту. Саме це поняття тлумачилося широко: від органогенезу як еволюційної гармонізації матерії та духу (Е. Шульц) [2], через обґрунтування відсутності принципової різниці між технічною та мистецькою творчістю, сумою яких є загальна теорія творчості – еврологія (П. Енгельмейєр) [3], до сублімації назовні внутрішнього “я” митця – наслідку душевної роботи одиниці (В. Лезин, І. Ланшпін, А. Горнфельд, О. Погодін, С. Франк). Останнє і буде предметом нашої статті.

Творчий акт у новітньому літературознавстві визначається як результат діалектичної взаємодії всіх рівнів і компонентів вищої нервової діяльності людини, як динамічна реальність, її структура, змістова й функціональна основа [4].

У працях учених харківської школи творчий акт – це наслідок душевної потреби, яка синтезує почуття, природне та ліричне (останнє тотожне особливому психічному стану – натхненню) [5], це акт пізнання, самопізнання, результатом якого є здійснена словом об’єктивація душі поета [6].

Використавши ці поняття, Д. Овсянико-Куликовський вивів формулу творчості: $SP = SN + SL$, де SN (*sentimentum naturale*) – почуття, які кожен переживає в дійсності, SP (*sentimentum poeticum*) – почуття, які з’являються під впливом мистецтва, вони аналогічні SN , але позбавлені *ego*-фактору, розмиті в абстракції загального почуттєвого фону, SL (*sentimentum lyricum*) – перетворюючий елемент SP , що обертає страждання на насолоду. Ліричне почуття тут урівноважує свідому та безсвідому сфери, оскільки є відбиттям у свідомості митця остаточного результату операцій, які виконуються в сфері безсвідомого автоматично, під впливом образно-емоційної пам’яті [7].

Ліричне почуття також є обов’язковим компонентом і психології мовлення – інструменту вираження самосвідомості як творчості думки [8]. Тобто Д. Овсянико-Куликовський, спеціально не акцентуючи фізіологію безсвідомого, визначив механізм переходу буденної емоції сприйняття в духовну область, підкресливши, що текст не є завершенням творчого акту митця, оскільки стає основою безкінечної кількості творчих актів реципієнтів (у тому числі й самого автора).

Значна частина досліджень харківської школи була пов’язана з вивченням механізмів звільнення митця від переживань у художній твір. Фактично йшлося про взаємодію безсвідомого, підсвідомого й свідомості [9]. Зокрема Д. Овсянико-Куликовський стверджував, що первинне значення в діяльності думки належить безсвідомій сфері, що саме тут здійснюється більшість розумових актів, які, в свою чергу, відображаються в свідомості як результат виконаних автоматично складних операцій [10].

Спеціально цією проблемою займався В. Лезин. Визначивши мету мистецтва як самопізнання людства, розвинувши думку Д. Овсянико-Куликовського про індуктивний характер творчості як рух думки від фактів до їх узагальнення в типі [11] тезою про пряму залежність міри індукції й художності творчості, він найповніше інтерпретував положення, що саме внутріш-

ня мотивація відрізняє творчість від мислення. Виходячи з відомого положення про ступеневу будову внутрішньої сутності "я", автор конкретизує принцип їх взаємодії, вводячи поняття біологічного нуля як початкового етапу шляху від безсвідомої сфери до свідомості через ряд наростаючих градацій. Автор наголошує, що мистецтво – це продукт ідеального, концентрація краплин думок і почуттів творця, його функція – та ж функція еруптивності – вражаючи, збуджувати асоціації, піднімати їх на верхню свідомість реципієнта. Для В. Лезина засоби впливу – художні образи-типи вже не наслідок спостереження чи експерименту, як для Д. Овсянико-Куликовського, а інтуїтивно відгадані зв'язки реальності матеріальної (буття) та ідеальної (натхнення). Акумулюючи естетичні емоції до творчості, художник звільняє їх у процесі творчого акту, даючи насолоду і собі, й тим, хто сприймає творчий результат – ідеальні субстанції, в яких акумулюється пізнання людського духу. Наводячи думку О. Потебні, що "світ являється нам лише як ряд змін, що відбуваються в нас самих", Б. Лезин своєрідно потрактовує її в контексті власних спостережень над динамікою безсвідомого, підсвідомого й свідомого як ієрархії матеріального й духовного, в якій "дійсність – це нижчий шар нашої думки, з якого виходять усі перетворення мислення, починаючи з елементарних відчуттів і закінчуючи науково-філософськими й художньою творчістю". СENS творчого акту В. Лезин вбачав у возведенні запозиченого в дійсності матеріалу до загального, родового, типового значення за допомогою особливого інструменту – психіки митця, який із хаосу безкінечних сполучень вражень, відчуттів, емоцій, рефлексій будувє цілість. У цьому контексті кінцева мета творчості – "дати найбільше при мінімальній витраті думки" [12].

У дещо іншій площині розглядає проблему взаємодії безсвідомого, підсвідомого й свідомості в творчому акті І. Ланшин, коли ставить питання про перевтілюваність у мистецтві. На його думку, існуючі теорії перевтілення, за якими митець або інтелектуально обробляє наслідки даних спостережень, конструюючи чуже життя науковим методом (теорія експериментального роману Е. Золя), або через власний емоційний, рефлекторний досвід інтуїтивно осягає чужі душі посередництвом вродженого духовного макрокосмосу – своєрідного акумулятора містичних одкровень (Шеллінг, Шопенгауер, Гете, Гейне, Блек, Вагнер) – є однобічними, оскільки абсолютизують об'єктивне й суб'єктивне в процесі творчого акту. І. Ланшин наголошує, що схильність до перевтілювання формує комплекс генетичних, психофізіологічних та набутих психоемоційних рис і пропонує третій шлях, який знімає антиномію інтелектуалізму й містицизму. Оскільки матеріал для художніх перевтілень митець черпає з досвіду, а не з надрозумового одкровення, а чуже "я" – не вроджена ідея, але побудова уяви й почуттів, то таким третім шляхом є внутрішня здатність митця сприймати не лише алгебраїчну сукупність зорових і моторних відчуттів, а комбінацію цих елементів з первісним почуттям, тобто закладених генетично символів усіх проявів людського "я". Це почуття забезпечує цілісне враження через колишні досвіди й мимо-

вільно асоціюється з настроями, подібними до душевних станів особи, яку спостерігає митець. Тобто утворюється третє враження, яке не буде об'єктивним через суб'єктивність сприйняття: ми не бачимо в чужому тілі або образі фантазії безпосередній стан, але ми створюємо цілісне враження, породжене зовнішнім сприйняттям, й інстинктивно приєднуємо до нього відповідні "фіктивні" почуття в самому собі [13].

Кінцевий результат творчого акту – текст став предметом дослідження А. Горнфельда, який висловив припущення, що "будь-який художній текст є символічним", закодованим, а значить не прочитаним до кінця, остаточно не інтерпретованим. У кожен момент свого існування текст одночасно і той самий, і ні, оскільки реципієнтам (у тому числі й авторові) щоразу відкривається новими смислами. У своїх роздумах автор посилається на О. Потебню: "Нема об'єктивного змісту, раз і назавжди даного, є лише форма для всього цього, нерухомий образ, що народжує зміст у читачеві", – і формулює власне поняття "відкритого" тексту, передбачаючи тим самим основні відкриття феноменологічної критики [14].

Як бачимо, історія психоаналізу в Східній Україні мала свою специфіку, оскільки ще в першій половині XIX ст. в Харкові велися дослідження з психології, психіатрії [15], а проблема психології художньої творчості як одного з позалітературних аспектів вивчення мистецтва слова на теоретичному рівні до З. Фрейда була поставлена одним із перших представників психологічної школи у вітчизняному літературознавстві О. Потебнею в роботах "Думка і мова" (1862), "Із лекцій з теорії словесності" (1894). У Російській імперії, до складу якої тоді входила Україна, ідеї психологічної школи популяризував журнал "Питання філософії та психології" (1889–1918), а в 1875 р. вийшла перша систематизована з точки зору психоаналізу поетика П. Аландського "Поезія як предмет науки". Натомість теорія психоаналізу З. Фрейда, під впливом якої перебувала Західна Європа (особливо після тріумфальної поїздки З. Фрейда та К. Юнга до США (1909) з викладом власних ідей), не була сприйнята академічною психологією та психіатрією – петербурзькою школою В. Бехтерева, московською школою С. Корсакова, "Психологічним семінаром" Г. Челпанова [16]. Теорією З. Фрейда зацікавилися лікарі-практики, які почали застосовувати психоаналіз як терапевтичну концепцію [17]. Перші переклади книг З. Фрейда з'явилися в Російській імперії в 1904 р., у тому числі вперше на Україні, в Одесі, його літературознавче дослідження "Марення та сні в "Градіві" В. Ієнсена (1912). А 1914 р. сам З. Фрейд писав: "В Росії психоаналіз відомий і розповсюджений, майже всі мої книги, як і інших прихильників психоаналізу, перекладені російською мовою" [18].

Суто естетичних досліджень серед праць З. Фрейда небагато, вони, вважаємо, є лише ілюстрацією його психоаналітичної теорії, бо їх аналіз переконує, що, залишаючись передусім лікарем, він досліджував виключно підсвідомі комплекси переведення назовні афективних переживань, найчастіше пов'язаних із дитячою сексуальністю (комплекси Едіпа, Електри), а результат творчого акту – художній твір – це прояв безсвідомого, який потрібно

усвідомити. Найповніше ці думки представлені в роботах “Цар Едіп і Гамлет” (1900), “Дотепність і її відношення до безсвідомого” (1905), “Марення та сни в “Градіві” В. Ієнсена” (1907), “Згадки Леонардо да Вінчі про раннє дитинство” (1910), “Мотив вибору ларця” (1913), “Мойсей Мікеланджело” (1914) [19].

Об’єднує Д. Овсянико-Куликовського, Б. Лезина, І. Ланшина, А. Горнфельда і З. Фрейда дослідження механізмів взаємодії безсвідомого, підсвідомого й свідомості в психіці людини. Але навіть якщо провести віддалену паралель між поняттями “ліричний настрій” (еквівалент психологічного поняття “естетична емоція”), що його вживав Д. Овсянико-Куликовський, і “естетичним задоволенням”, що ним послуговувався З. Фрейд (насолота, яку отримує сприймаючий суб’єкт у момент зняття напруження через проєкцію твору на власний досвід), то помічаємо, що їх різнять джерела, які переводять безсвідоме в свідомість: для першого це психічне життя взагалі, для другого – “заповідник, що забезпечує заміну задоволення потягів, від яких людина змушена відмовитися в реальному житті” [20]. На нашу думку, обидві точки зору співвідносяться як інстинктивне й свідоме – перше завжди є основою другого.

У дослідженнях харківської психологічної школи виділяємо принципово інші підходи до розуміння природи творчого акту. Найповніше вони представлені в роботі І. Ланшина, який, до речі, першим з-поміж харківських дослідників згадав З. Фрейда і його послідовників – О. Ранка, В. Штекеля, Ш. Ковача, Ш. Ференці, погодившись із висновками О. Ранка про те, що невроз, художня творчість, мрія є наслідком неповного задоволення статевих прагнень, думкою В. Штекеля, що поет “трактує чужі образи перед собою, як дзеркало своєї душі”, і рішуче відкинувши твердження Ш. Ковача, що художник – це параноїк.

Проте він не обмежився лише сферою статевого підсвідомого, патологією психіки, а висунув тезу, що основою свідомості художника є “об’єктиований типовий образ фантазії, зафарблений почуттям реальності” [21].

Про паритет суб’єктивного і об’єктивного в творчому акті говорив і Д. Овсянико-Куликовський, зазначаючи, що “завдання художника зводиться до очищення повсякденних образів від випадкового й непотрібного й до посилення в них типових рис” [22].

У цьому контексті навіть тезисне зіставлення деяких положень вчених харківської психологічної школи про механізми творчого акту з висловлюванням про нього З. Фрейда дозволяє зробити висновок, що літературознавча теоретична думка на Україні початку ХХ ст., продовжуючи дослідження Г. Штейнтала, В. фон Гумбольдта, Ф. Боппа, А. Шлейхера, М. Мюллера, Я. Грімма та ін. про мистецтво як сублімації переживань художника назовні, в образи, рухалася у напрямку вироблення універсальної концепції психології творчості у всій сукупності її складових – рефлексу, інтуїції, фантазії, психопатології. Дослідники не обмежилися вивченням механізму взаємодії позасвідомої, підсвідомої сфер і свідомості в творчому акті, пов’язуючи його

виключно зі "старим враженням" (за З. Фройдом), сексуальністю, а досліджували механізм дії часової totoжності психічного враження й реакції на нього, розширювали сферу здійснення творчого акту (неврологія, органогенез). Але, на жаль, праці згаданих учених залишилися в наші дні незапитаними.

Література

1. Берглер С. Психологія. Суть та значіння науки проф. З. Фрейда // Червоний шлях. 1923. №6-7; Перлін Є. Фрейдизм і марксизм // Життя й революція. 1926. №4, 6; Гаєвський С. Фрейдизм у літературознавстві // Життя й революція. 1926. №10; Перлін Є. Знов про фрейдизм та мистецтво // Життя й революція. 1927. №9; Підмогильний В. Іван Левицький (Нечуй) (Спроба психоаналізу творчості) // Життя й революція. 1927. №9.
2. Шульц Е. Организм как творчество. Х.: Тип. "Мирный труд", 1915. 82 с.
3. Энгельмейер П. Эволюция, или Всеобщая теория творчества // Вопросы теории и психологии творчества / Под ред. Б. Лезина. Х.: Тип. «Мирный труд», 1914. Т.5. С. 131-161.
4. Піхманець Р. Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти). К., 1991. С. 11-12.
5. Овсянко-Куликовский Д. Из лекций об «Основах художественного творчества» // Вопросы теории и психологии творчества / Ред.-изд. Б. Лезин. - Х.: Тип. «Мирный труд», 1911. Т.1. С. 8.
6. Лезин Б. Художественное творчество как особый вид экономии мысли // Там само. С. 232.
7. Овсянко-Куликовский Д. Из лекций «Об основах художественного творчества». С. 1-20.
8. Овсянко-Куликовский Д. Лингвистическая теория происхождения искусства и эволюция поэзии // Вопросы теории и психологии творчества / Под ред. Б. Лезина. - Х.: Тип. «Мирный труд», 1911. Т.1. С. 20-33; Погодин А. Язык как творчество / Психологические и социальные основы творческой речи // Вопросы теории и психологии творчества / Под ред. Б. Лезина. Х.: Тип. «Мирный труд», 1913. Т.4. С. 1-20.
9. Цією проблемою – у різних формі й з неоднаковою глибиною осмислення – цікавилися й інші вітчизняні дослідники ХІХ ст., висловлюючи думку, що саме "в сфері найтемніших глибин людської душі лежить безсмертна вартість письменника" (Франко І. Принципи і безпринципність // Збір. тв.: У 50 т. К., 1981. Т.34). Загальні механізми творчого акту виділив О. Маковей, зазначивши в статті "Андрій Чайковський", що "душа письменника є спеціальною фотографічною плитою", в якій акумулюються враження і, накопичившись, переходять у якісно нові форми – художні образи // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія: У 3 кн. К., 1998. Кн. 2. С. 290-300.
10. Специфіка творчого акту стала предметом безпосереднього дослідження І. Франка в роботах, пов'язаних із літературною дискусією 1901-1903 рр., оцінками творів письменників молодшої генерації – В. Стефаника, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, В. Винниченка ("Принципи і безпринципність", "Старе й нове в сучасній українській літературі"). Найповніше ця проблема висвітлена у трактаті "Із секретів поетичної творчості" (1898) через вивчення механізмів взаємодії "нижньої" та "верхньої" свідомості у процесі художнього пізнання.
11. Овсянко-Куликовский Д. Введение в ненаписанную книгу по психологии умственного творчества (научно-философского и художественного) // Собр. соч. Пб.: Изд. тов. «Обществ. польза», 1909. №6. С. 11-12.
12. Овсянко-Куликовский Д. Идея бесконечного в положительной науке и в реальном искусстве // Собр. соч. Пб.: Изд. тов. «Обществ. польза», 1909. Т.6. С. 138-139.
13. Лезин Б. Художественное творчество как особый вид экономии мысли // Вопросы теории и психологии творчества / Ред.-изд. Б. Лезин. Х.: Тип. «Мирный труд», 1911. Т.1. С. 202-244.
14. Ланин И. О перевоплощаемости в художественном творчестве // Вопросы теории и психологии творчества. Х.: Тип. «Мирный труд», 1914. Т.5. С. 161-263.
15. Горнфельд А. О толковании художественного произведения // Вопросы теории и психологии творчества / Под ред. Б. Лезина. Х.: Тип. «Мирный труд», 1916. Т.7. С. 1-31.
16. У 1834 р. професор хірургії та душевних хвороб Харківського університету П. Бутковський випустив перший у Росії підручник з психіатрії "Душевні хвороби, викладені відповідно до початків теперішнього вчення

психіатрії". Професор психіатрії П. Ковалевський почав видавати журнал "Архів психіатрії, неврології та судової психопатології" // *История психоанализа в Украине / Сост. И. Кутько, Л. Бондаренко, П. Петрюк. Х., 1996. С. 16. 17. 3* 80-х років XIX ст. в Російській імперії починають виникати психологічні товариства: у 1884 р. при Московському університеті з ініціативи професора М. Троїцького; на початку 1890-х рр. у Санкт-Петербурзі – "Російське товариство експериментальної психології", у 1890 р. в Одесі була відкрита перша психологічна лабораторія. 18. *Овчаренко В. Психоаналитический глоссарий. Минск., 1994; Психологический словарь / Под ред. В. Зинченко, В. Мещерякова. М., 1996; Белкин А. Полвека после Фрейда // Психологический журнал. 1990. Т.11. №4; История психоанализа в Украине / Сост. И. Кутько, Л. Бондаренко, П. Петрюк. Х., 1996; Пружинина А., Пружинин В. Из истории отечественного психоанализа (историко-методологический очерк) // Вопросы философии. 1991. №7. 19. Фрейд З. Очерк истории психоанализа // Собр. соч. СПб., 1998. Т.7. С. 48. 20. Усі названі роботи вміщені в книзі: Фрейд З. Художник и фантазирование / Под ред. Р. Додельцева, К. Долгова. М., 1995. 400 с. 21. Фрейд. З. Автобиография // Фрейд З. Художник и фантазирование. – С. 357. 22. Ланин И. О перевоплощаемости в художественном творчестве // Вопросы теории и психологии творчества / Ред. Б. Лезин. – Х.: Тип. «Мирный труд», 1914. Т.5. С. 236. 23. Овсяннико-Куликовский Д. Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве (К теории и к психологии художественного творчества) // Собр. соч. Пб.: Изд. тов. «Обществ. польза», 1909. .6. С. 81.*

О.М. Мікуліна

Український роман у критиці 20-х рр.

Література, яка увійшла в історію під назвою радянської, народжувалася у виру революції та громадянської війни. Вона була представлена переважно малими жанрами (новели, оповідання, нариси, шкідли тощо), що для доби економічної руїни можна вважати цілком природним. Навіть письменники старшого покоління, які самовизначилися ще до революції, у цей час також здебільшого обмежуються малими формами, особливо в прозі. Інтерес до складніших форм епічного жанру (повість, роман) з'являється, коли українська література вступила в нову фазу свого розвитку, коли від відтворення поодиноких, розрізнених фактів і ситуацій з'явилася нагальна потреба масштабного художньо-філософського осмислення складних суперечливих процесів доби революції та громадянської війни. Проте одно-стайної думки щодо правомірності жанру роману в українській літературі 20-х років не було. Поряд з тими, хто визнавав доцільність і необхідність цього жанру [1, 2, 3], були й такі літератори, які вважали роман архаїкою, що віджила свій вік [4].

Більше того, на той час (1924-25 рр.) у критиці панувала думка про кризову ситуацію в українській прозі, яка, відповідно, унеможлилювала існування великих жанрових форм. Цьому питанню, наприклад, були присвячені статті М. Зерова "З сучасної української прози" [5] та В. Дорошкевича "Літературний рух на Україні в 1924 р." [1]. Так, М. Зеров, характеризуючи становище тогочасної української прози, писав: "Що більше думаєш про нинішню українську прозу, то все більше видається вона широким полем невикористаних можливостей" [5:32].

Про внутрішню кризу в літературі говорить і В. Дорошкевич, проте він переконаний: "Ми напередодні великого літературного оживлення" [1, С. 68].

Отож 1925 рік стає роком вичікування, протягом якого в літературознавстві формуються різноманітні концепції щодо шляхів розвитку української прози.

Одну з таких концепцій репрезентує стаття О. Білецького "Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 р." [2]. Говорячи про жанрово-стильові проблеми "малої" прози, О. Білецький відзначає "тяжіння молоді української прози до великих повістярських форм" [2:142]. Він переконаний, що "проза 1925 року – це симптом гарного й великого майбутнього" [2:162], яке виявиться у жанрі "нового революційного роману", започаткованого такими літературними здобутками, як "Американці" О. Досвітнього та "Реванш" П. Панча.

І дійсно, вже з середини 1926 року, за словами С. Пилипенка, настає доба "романоманії", виразно визначається "потяг до монументального прозового жанру". Це, в свою чергу, стає поштовхом до осмислення жанрової своєрідності роману, визначення найсуттєвіших його родових рис і ознак.

Отож можна сказати, що в середині 20-х рр. поява українського роману була на часі. І справді, починаючи з 1925 року, творів цього жанру (і квазіроманів) на Україні з'являється більше півсотні [6].

Критика того часу, зрозуміло, активно відгукнулася на появу новітніх романів, що засвідчують рецензії, оглядові та проблемні статті в тодішній періодиці. Як відомо, тоді майже кожне літературне угруповання мало свій журнал, однак матеріали, які друкувалися там, були здебільшого співзвучні програмі та ідейно-мистецьким уподобанням даної групи.

Тому, а також зважаючи на нормативний обсяг даної статті, спробуємо охарактеризувати лише публікації 1925-31 рр. в позагрупових журналах "Червоний шлях" і "Життя й революція".

За цей час у "Червоному шляху" було опубліковано 27 рецензій та 12 статей, присвячених аналізу українських романів. У "Житті й революції" натомість з'явилося 15 рецензій та 20 проблемних і оглядових статей. Як бачимо, за цей період надруковано чимало рецензій, присвячених творам О. Досвітнього ("Американці"), А. Головка ("Бур'ян"), Ю. Смолича ("Останній Ейджевуд", "Фальшива Мельпомена"), В. Підмогильного ("Місто"), С. Плужника ("Недуга"), В. Домонтовича ("Дівчина з ведмедиком"), О. Слісаренка ("Чорний ангел"), Ю. Яновського ("Чотири шаблі") та ін. Рецензенти відзначають такі позитивні риси аналізованих романів, як актуальність або новизна тематики (Д. Гордієнко "Тинда", М. Лесянко "На-гора"), динамічний сюжет (О. Слісаренко "Чорний ангел"), композиційна довершеність (О. Кундзіч "De facto") тощо. При цьому вказують і на певні недоліки, як-от сюжетна багатоплановість (Г. Шкурупій "Двері в день"), застарілість тематики (С. Плужник "Недуга"), схематичність та "однобокість" персонажів (Ю. Шпол "Золоті лисенята"), В. Гжицький "Чорне озеро"), композиційна деструктивність (Г. Шкурупій "Двері в день"), недостатня увага до проблем соціального порядку (Ю. Яновський "Чотири шаблі") та ін. Як бачимо, до роз-

ряду недоліків потрапляють і ті ознаки, які свідчать про мистецьку самобутність письменника, характеризують творчий метод та стиль письма художника. Цей факт, безперечно, пов'язується з утвердженням принципу партійності в літературі нової доби.

Разом з цим слід відзначити, що дехто з авторів критичних відзвітів все ще користується звичнішим терміном "повість", а не "роман". Наприклад, К. Довгань відносить до жанру "реалістично-психологічної повісті" твір А. Головка "Бур'ян", Л. Підгайний вважає, що твір Ю. Смолича "Останній Ейджевуд" – це "розгорнута авантюрно-пригодницька повість", а роман "Півтори людини" того ж автора в іншій рецензії відзначається як "повість авантюрного напрямку".

Таким чином, можна сказати, що рецензенти здебільшого тенденційні в своїх оцінках, що відповідно позначилося на подальшому формуванні загальної критичної думки.

За цей час у названих журналах були опубліковані такі безперечно вагомні праці для розуміння історії української радянської романістики, як "Повсталий Схід" М. Доленга [7], "Сонячна машина" як літературний твір" М. Зерова [8], "Про "Місто" В. Підмогильного" А. Ніковського [9].

Так, першою публікацією, присвяченою художній специфіці роману О. Досвітнього "Американці", є стаття М. Доленга "Повсталий Схід" [7]. Особливо вагомими здаються нам авторські міркування щодо композиції роману "Американці". На думку дослідника, "на конструкцію роману вплинула сучасна кінематографічна техніка, бо структура роману уривчаста, епізодична, з відповідними перепусками" [7:212]. Проте, відзначаючи експериментальні композиційні засоби, критик водночас підкреслює: "Це не кінороман, бо стилізації під кіносценарії, кінофільми тут немає" [7:212]. Взагалі саме ця публікація започаткувала обговорення літераторами жанрових та художніх особливостей творів романної форми. Проте найбільш вагомні праці, зокрема з питань жанрової специфіки роману, з'являються у 1928 році, ознаменованому появою таких творів "монументального" жанру, як "Сонячна машина" В. Винниченка, "Місто" В. Підмогильного, "Недуга" Є. Плужника та ін.

З появою даних творів у критиці на той час актуалізується питання про жанрове новаторство в українській романістиці, про що свідчить, наприклад, стаття М. Зерова "Сонячна машина" як літературний твір" [8]. Характеризуючи жанрову природу роману, М. Зеров сприймає твір як синтетичну форму, де "поряд з рисами утопічного виступають риси авантюрного та детективного жанру" [8:120]. При цьому дослідник відзначає жанрове новаторство письменника, проголошуючи разом з О. Білецьким появу нового жанрового різновиду в українській літературі: "У нас ніколи ще не було великого роману з елементами авантюри і соціальної фантастики" [8:116].

Жанр "Сонячної машини" намагається визначити І. Лакиза у своїй статті "Про новий роман В. Винниченка "Сонячна машина" [10]. Цікавою, на наш погляд, є його думка про те, що "Сонячна машина" – це "соціальний фантастичний роман на зразок сучасного західноєвропейського роману Вельсівсь-

кого гатунку з його динамічністю, кінематографічністю, з безмежною фантастикою та ухилом до авантюризму" [10:101].

Таким чином, можна сказати, що період 1925-28 рр. у критиці відзначений появою ґрунтовних літературознавчих досліджень, в яких питання української романістики осмислюються з позицій художньо-естетичних. Однак, вже починаючи з 1929 року (процес СВУ), все помітніше виявляються елементи вульгарного соціологізму, збільшується кількість статей ідеологічно правильного характеру. Наприклад, Ф. Якубовський у статті "На шляху до великої теми" [11] відзначає той факт, що "роман став способом вислову і пролетарської, і буржуазної ідеології" [11:94]. Це, безперечно, і стає основою розподілу романів на "проблемні" романи, де наявна злободенна пролетарська проблематика ("Чад" Я. Качури), і романи "на споживача", тобто твори "без серйозної соціальної проблематики, які завжди приходять до обслуговування міщанського споживача" ("Дівчина з ведмедиком" В. Домонтовича, "Донна Анна" Г. Брасюка, "Чайка" Д. Бузька) [11:94].

Через рік Ф. Якубовський готує статтю під назвою "Криза романтики" [12], яка репрезентує погляд критика на проблему існування романтичної стильової течії в українській літературі. У порівнянні з першою публікацією у цій статті з'являються вже відверто політичні звинувачення цілого напрямку в літературі і, зокрема, Ю. Яновського. Так, роман Ю. Яновського "Чотири шаблі" Ф. Якубовським визначається як "зрив у творчому розвитку письменника", як "перший крок до мертвого естетизму" [12:93].

Крім цього, основними хибами роману визнаються "абстрактність" і "вічність" теми, захоплення "національно-психологічними категоріями" (Україна-Франція) та героїзм, "відірваний від класового коріння".

В аналогічному ракурсі тепер характеризується і роман В. Підмогильного "Місто", зокрема В. Музичкою [13].

Визначаючи, що творчий метод В. Підмогильного базується на психоаналітичній теорії, яку письменник постійно розробляє й вдосконалює у своїх творах, критик водночас доводить: "Стара творча метода В. Підмогильного служить авторові засобом у завуальованій формі поборювати пролетарський діалектично-матеріалістичний світогляд, протиставляючи йому своє проти-соціальне, наскрізь індивідуалістично-скептичне світосприйняття" [13:134].

Початок 30-х рр. в українській критиці здебільшого відзначений статтями політичного спрямування, основною метою яких стає проблема виховання нової людини, а відтак і створення в літературі нового типу героя. У зв'язку з цим в деяких публікаціях починають розроблятися цілі класові галереї художніх образів, з'ясовуються позитивні та негативні ознаки класових типажів. В результаті, починаючи з 1930 року, всі існуючі на той час твори розглядаються в єдиному ракурсі – в плані "ідеологічної витриманості", при цьому особливої гостроти набуває критика "непролетарських" романів. У даному разі літераторами визначаються два критерії, за якими можна було оцінити рівень "ворожості" того чи іншого твору: по-перше, націоналістичні тенденції (=фашизм) ("Робітні сили" М. Івченка, "Вальдшнепи" М. Хвилю-

вого); по-друге, стильова специфіка романів ("Місто" В. Підмогильного, "Визволення" О. Копиленка, "Чотири паблі" Ю. Яновського). Натомість критиками 1930-31 рр. проголошується провідний жанровий різновид – виробничий пролетарський роман.

Ознайомлення з публікаціями журналів "Червоний шлях" та "Життя й революція" засвідчує, що 20-ті роки – час інтенсивного розвитку нового українського роману – були й часом зародження вітчизняної науки про своєрідність цього літературного жанру. Однак репресії, що припадають на кінець зазначеного періоду, призупинили на довгі роки як розвиток справжнього національного роману, так і розвиток українського літературознавства.

Література

1. *Дорошкевич О.* Літературний рух на Україні в 1924 р. // *Життя й революція*. 1925. № 3. С. 61–68.
2. *Білецький О.* Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 р. // *Червоний шлях*. 1926. № 3. С. 133–164.
3. *Доленго М.* Післяжовтнева українська література // *Червоний шлях*. 1927. № 11. С. 154–173.
4. *Якубовський Ф.* До кризи в українській художній прозі // *Життя й революція*. 1926. № 1. С. 40–49.
5. *Зеров М.* З сучасної української прози // *Життя й революція*. 1925. № 5. С. 32–38.
6. *Голубєва З.С.* Український радянський роман 20-х років. Харків, 1967. 216 с.
7. *Доленго М.* Повсталий Схід // *Червоний шлях*. 1925. № 4. С. 210–216.
8. *Зеров М.* "Сонячна машина" як літературний твір // *Життя й революція*. 1928. № 6. С. 115–131.
9. *Ніковський А.* Про "Місто" В. Підмогильного // *Життя й революція*. 1928. № 10. С. 104–114.
10. *Лакиза І.* Про новий роман В. Винниченка "Сонячна машина" // *Життя й революція*. 1928. № 4. С. 99–110.
11. *Якубовський Ф.* На шляху до великої теми // *Життя й революція*. 1929. № 11. С. 94–104.
12. *Якубовський Ф.* Криза романтики // *Життя й революція*. 1930. № 10. С. 90–104.
13. *Музичка А.* Творча метода В. Підмогильного // *Червоний шлях*. 1930. № 9. С. 126–137.

Л.Г. Наріжна

Внутрішнє мовлення як засіб психологічного аналізу у романі Л. Первомайського «Дикий мед»

Давно помічена людиною здатність слова виражати почуття, настрій, думки і вираженим вразити слухача, читача, вплинути на нього. Магія ефекту від промовленого слова виявилася настільки значущим фактом суспільного життя, що була покладена в основу спеціалізованої діяльності осіб, стала особливою галуззю суспільної практики – мистецтвом. «Психологізм, – зазначає М.П. Кодак, – є родовою прикметою мистецтва слова (як літератури, так і фольклору), його іманентною властивістю сповіщати дещо про «душу», про «внутрішній світ» людини» [3:70].

У вітчизняному літературознавстві проблема відтворення психології людини у художньому творі пов'язана з іменами О. Потебні, Д. Овсянико-Куликовського, І. Франка, В. Фашенка, Р. Піхманця, М. Кодака, А. Макарова та ін.

Психологізмом, слідом за В. Фашенком, будемо вважати «своєрідний естетичний принцип зображення людини, вираження індивідуальної і сусп-

ільної психології, а психологічний аналіз як специфічний спосіб розкриття людського характеру, внутрішнього світу людини»[6:48].

Основний об'єкт психологічного аналізу – внутрішній світ особистості. Але ні в якому разі це не означає його незалежності від зовнішнього світу. Глибинне розкриття сутності людини важливе лише за умови органічного поєднання внутрішнього і зовнішнього світів.

Українській літературі ХХ століття характерне тяжіння до заглибленого показу людини. Однією з сильних сторін художньої прози Леоніда Первомайського є її глибокий психологізм. Як зазначає В.П. Агєсва, розмаїтість засобів психологічного аналізу, майстерність їх використання у романі «Дикий мед» вражають» [1:253].

Ми зупинимося на аналізі такого характеротворчого засобу як внутрішнє мовлення.

У романі «усі герої розкриваються не так у подійному плані, як у внутрішньому духовному житті. Звідси – і глибина психологічної мотивації вчинків героїв, і розкриття складності зв'язків людини з дійсністю» [2:21].

«Дикий мед» – багатоплановий твір. Цілий ряд трагічних людських доль розкривається перед нами в романі. Це передусім біографія головної героїні твору, фронтового кореспондента Варвари Княжич. З усієї драматичної панорами війни Л. Первомайський бере кілька локальних епізодів – доручене Варварі фотографування «тигра» на нічний смузі, танкову атаку, яка передається через спірінняття Федяка.

Для Варвари Княжич фотографування танка стало випробуванням її характеру. Вона розуміє, осмислює всю небезпеку і відповідальність отриманого завдання. Варвара переживає гаму психологічних станів, які змінюють один одного. Страх перед обстрілом, подив з приводу того, що перед нею з'явився образ Саші, її чоловіка, який допоміг Варварі перемогти страх і зробити ще один потрібний знімок:

«Варвара одірвала обличчя од землі, розплющила очі – і несподівано побачила Сашу. *«Не треба боятися, – Саша сказав, – не треба. Бачиш, я також тут»* [4:266].

Це діалогізований монолог. Він графічно розбитий на репліки, які передають голоси Варвари і Саші. Авторські вказівки про джерело голосу і форма його персоніфікації зумовлюється конкретним ідейно-психологічним змістом, характерним для даного персонажа. Голос Саші у свідомості Варвари – це голос рідної людини, яка була взірцем для неї у всьому.

Повторення окремих слів і висловів у внутрішньому монологі є немов центром психологічного процесу. У даному монологі повторюються у різних варіаціях вислови: «не треба боятися», «я боюсь», «треба зробити». Ці слова виражають емоційний стан головних героїв. Вони відображають характерну для Саші ясність свідомості, його зібраність, силу, а також страх, невизначеність Варвари.

Однією з психологічно складних ситуацій роману, які розкривають особисту драму Варвари, є її зустріч з майором Сербінін, який заарештував

у 37-у році її чоловіка. Ця зустріч «здіймала в душі таку несамовиту бурю, що Варвара мимоволі одсахнулася» [4:113].

До неї повернулося жорстоке минуле, якого ні змінити, ні забути вона не може. Біль і відчай були такі сильні, що у Варвари виникає бажання не жити: «...Тепер їй було байдуже, чи влучить новий снаряд у бліндаж, чи перелетить через нього і розірветься десь у лісі» [4:114].

Розмова з Сербінін у бліндажі під обстрілом лягала важким тягарем на душу, виводячи на поверхню те, що лежало на самому дні під шаром щоденних справ і турбот. Леонід Первомайський розкриває осмислення Варварою оточуючої дійсності, намагання знайти відповідь на питання, яке не давало їй спокою: як могла трапитись трагедія у 37-у році. Це питання можна виділити як логічний центр логізованого монологу, за допомогою якого автор розкриває душевні переживання героїні.

Така ж буря, як і в душі Варвари, піднялась і в душі майора Сербіна, який переживає свою драму, осмислює свою провину перед Варварою і багатьма іншими за принесене ним горе: «Провина моя занадто важка, – думав у цей час Сербін, – занадто важка моя провина перед цією жінкою та її чоловіком... Що ж сталося, що могла виникнути ця провина і лягти на мою совість?» [4:124].

Цей монолог є монолог-«роздум для себе». Такі монологи є формою внутрішньої роботи думки, в них відображається спроба пізнання свого духовного світу, пояснення для себе різних життєвих питань. Майор переоцінює своє попереднє життя, страждає від своїх помилок. У ролі смислового центру виступає вислів «провина моя занадто важка», який двічі повторюється. Він відтіняє конкретний зміст почуттів героя.

З образом Варвари у романі пов'язана тема кохання і людського щастя. Внутрішні монологи як основний засіб саморозкриття характеру Варвари Княжич свідчать про її сумніви, пошуки, відповіді на нелегкі життєві питання. «Чому я так злякалась там, у лісі, на галявині? – думала Варвара. <...> – Невже я злякалась тільки тому, що не хочу забути минуле?» [4:205].

Ступінь вирішення і ясність розуміння цих питань стилістично підкреслюється особливою будовою монологу – велика кількість запитань.

Риторичні фігури в цьому монолозі-роздумі виражають стан неспокою, невизначеності майбутнього для Варвари. Жінка розуміє, що до неї прийшло те почуття, яке вона і не сподівалася відчути ще раз у своєму житті.

Подібні почуття відчуває і Лажечников, але не паралельно з самою подією, а в ретроспекції: «Думаєш, що вогонь. А тобі не можна помилятися, Відкіля ти знаєш, що в душі у тебе вогонь, а не шматочок трухлого дерева?» [4:333].

Синтаксична незакінченість у монолозі підкреслюється досить помірковано, наскільки це необхідно для того, щоб мовними засобами відтінити емоційну напругу душевного стану та рух думки.

Як зазначає Л. Каніболоцька, «подійовість, пов'язана з темою кохання, у Лажечникова іншого плану, вона порівнюється з воєнним часом, перегукується з тією дійсністю, в якій зараз перебуває герой. Варвара ж бачить

фосфоричні пеньки по-своєму, чарівний колір їх сприймає, як жінка. Таке різне сприйняття навколишньої дійсності ніби два пласти і створює багатоплановість зображення, сприяє індивідуалізації героїв» [2:26].

Перебуваючи у постійному самоаналізі, Варвара намагається збагнути, що з нею відбувається. Аналізуючи свої почуття, вона з радістю усвідомлює, що її спустошена душа ще здатна і почувати, і бути щасливою. *«А тепер чудо знову живе в мені й володіє мною, і я вдячна людині, про яку ще вчора нічого не знала, вдячна за те, що вона створила зо мною це чудо. Чудо щастя»* [4:335]. За зовнішньою формою такі монологи схожі з логічно побудованими роздумами – вони складаються з думок, що змінюють одна одну. Але в них немає виведення одних думок з інших. Яскравим прикладом такого роздуму є даний монолог-самопояснення. Але війна править людськими долями на свій розсуд. У той час, коли страждають мільйони людей, не можна відчувати повноту особистого щастя. Варвара вирішує зректись кохання. Психологічно тонко і правдиво відтворена Л. Первомайським боротьба між почуттями і цим рішенням. Уже попрощавшись із Лажечниковим, Варвара все одно не може заспокоїтися. Вона розмовляє з командиром танкової бригади, а в цей час у ній вели свою окрему, не чутну ні для кого розмову *«два внутрішні голоси, до яких вона прислухається з надією і страхом:*

«Чому ж вона повинна залишитися, – дивувався перший голос, – чому вона повинна залишитися тут, коли їй треба бути там? Їй же важко!»

«А ти думаєш, що найлегше це і є найкраще? – іронічним запитанням руйнував здивування першого другий голос. – Помиляєшся» [4:520].

Форма діалогізованого монологу найяскравіше виражає внутрішню боротьбу героїні. Ця боротьба викликана особливими обставинами в житті Варвари, ситуацією, в якій необхідно прийняти важливе рішення, зробити конкретний вибір, перемогти свою нерішучість. Формою «характеристики такого стану свідомості є поділ внутрішньої мови на два голоси, які протистоять один одному» [5:46]. Один голос – заспокоїливий і готовий з усім погодитися, а другий – іронічний голос, який заборонив їй погоджуватися з тим, що легше легшого. Такі внутрішні діалоги характеризують складність стану свідомості персонажів, внутрішню роздвоєність і багатоплановість душі.

Війна у «Дикому меді» побачена не лише очима Варвари, а й очима іншого кореспондента – Павла Берестовського. Якщо спомини Варвари йдуть від третьої особи, то у Берестовського – від першої, це нотатки кореспондента, котрий фіксує все, що бачить. У записках Павла можна знайти оцінку героїв не з точки зору автора, а з точки зору самого героя, безпосередньо присутнього при різних життєвих ситуаціях. У цьому випадку значення внутрішніх монологів далеко виходить за рамки зображення самого характеру, вони сприяють розкриттю характерів інших персонажів. Таким шляхом Леонід Первомайський сягає психологічної глибини у відображенні персонажів. У цих записках можна зустріти монологи-характеристики Міні та Пасєкова, Люди, Аниськи та інших. Дуже добре Берестовський передає свої спостереження за Варварою:

«...Головне в цій випадковій хаті, що на кілька діб стала притулком кільком фронтовим кореспондентам, була Варвара.

<...> Я дивився на обличчя Варвари, на білий високий лоб її, на сірі, повні світла очі, слухав її голос і вже твердо знав, що вона щаслива, й одверто заздрихав тому, хто дав їй те велике щастя, що робило її красунею в наших очах» [4:413].

У хвилини найбільшого душевного напруження пам'ять Берестовського починала підказувати його улюблені вірші. Їхній ритм вводив його в рівновагу, вірші рятували його від необдуманих вчинків.

«Это было. Было в Одессе. Треба піти геть, не слухати цього п'яного базікання. <...> Даремно я стояв у темних сінях і слухав. Приду в четыре, – сказала Мария. Восемь. Девять. Десять.» [4:470].

Далі Берестовський згадує свою дружину Аню, ця згадка переплітається ще з однією – про зустрічі з якимось поетом у Камергерському провулку. Цей поет сказав йому колись: «Лайте геніїв, не зачіпайте нездар», «геній здатний прощати, нездара ніколи» [4:471]. Берестовський намагається зрозуміти, чому саме ці слова згадалися йому в цей момент.

Хід думки Берестовського ускладнюється включеннями – рядками віршів. Два ряди думок змінюють і переривають один одного, але логічної взаємодії між ними немає, помічається лише емоційний відтінок. Такий стан свідомості та стилістичні форми, що використовує письменник для його характеристики знаходять художні виправдання у складності ситуації, яку переживає герой. Монолог в цілому чітко характеризує душевний стан Берестовського, його страх, хвилювання перед невідомим, невідворотнім. У даному випадку монолог-роздум переходить у монолог-спогад.

Відображення свідомості людини через внутрішні монологи є одна з головних форм психологічного аналізу роману «Дикий мед» Л. Первомайського. Немає сумніву, що стиль внутрішніх монологів відображає психологічну своєрідність особистості самого письменника, і що в ньому уособлюються індивідуальні особливості його душі.

Література

1. Агеєва В.П. Пам'ять подвигу (Українська воєнна проза 60–80-х років). К., 1989. 272 с.
2. Каніболоцька Л.С. Динаміка внутрішнього життя (Із спостережень над прозою Л. Первомайського) // Рад. літературознавство. 1975. № 2. С. 21–27.
3. Кодак М.П. Поетика як система. Літературно-критичний нарис. К, 1988. 159 с.
4. Первомайський Л.С. Дикий мед // Первомайський Л.С. Твори: В 7-ми т. К., 1969. Т.4. 638 с.
5. Страхов И.В. Толстой как психолог // Ученые записки Саратовского пед. института. 1947. Вып. 10. 316 с.
6. Фащенко В.В. У глубинах людського буття. К., 1981. 279 с.