

ХУДОЖНІСТЬ І "ШУХЛЯДИ ІЗМІВ"

Свого часу один із відомих дослідників стилю стверджував: попри те, що визначень ключового поняття стільки, скільки його дослідників, значення слова стиль «таке ж зрозуміле і для всіх однакове, як значення найпростіших слів: вікно або двері. А визначати по-різному можна що завгодно...» [14, 5]. Але визначати таки потрібно. І бажано, аби хоч дві-три позиції з тих різних визначень збігалися. За всієї постструктуралістської зневаги до логоцентризму чи есенціалізму. Або ж хоча б окреслювати функціонально. Двері – щоб увиходити й виходити, вікно – щоб було світло. Хоча іноді й вікном користуються як дверима, та й двері можуть бути комбіновані. Отут і починаються нюанси, уточнення, суб'єктивні прочитання.

Щось подібне і з плинним у часі, різновимірним, смаковим поняттям художності. На перший погляд, що тут неясного? Теоретично. Але спробуйте практично, зі своїми старшими й молодшими колегами, а надто ж зі студентами, назвати один якийсь твір, що відповідає, на думку кожного, критеріям художності. Хтось назве тексти більш риторичні, хтось – метафоричні, хтось удасться до раціональних обґрунтувань, хтось шукатиме в пам'яті найсильніше естетичне чи психологічне враження...

Дозволю й собі один спогад. Посеред листопада 1967-го підписано до друку «Балади буднів» І. Драча, тож вийшли вони у світ наприкінці того, або на початку наступного року. Я був тоді другокурсником-філологом і мав котурнувати уявлення про художність, прищеплені ще в школі та відповідною лектурою, радіовиставами тощо. І вони зблякли, мов позлітка, під шквалом таких мовби й буденних речей, як-от «Городня балада» чи «Балада золотої цибулі», а водночас – і «Балада про гени», і «Балада про кібернетичний собор» (прототип – реальний собор у «митрополічних палатах / У Чернівцях», із розміщеною в ньому кібермашиною «Минск-4», повз який ми бігали на лекції), і «Бабусенція», і «Балада про скромність», і низка дивовижних «Балад із криниці фольклору» з якісно модернізованим фольклоризмом, і рольовий «Лист конозистої дівчини», і гірко-сардонічні «Ідея фікс» та «Саркастичне», і сповідальний «Березневий чад»... А ще... – і треба переписувати увесь зміст книжки (а не збірки віршів), бо пересічних творів (такі ж не текстів) там не було. І тепер нема – хай яким деконструкціям, деструкціям і обструкціям піддають – це одна з найхудожніших книжок нашої літератури, і не тільки ХХ століття.

Були там і «Філософеми», зокрема на вітменівські мотиви. Одну з них – «Що таке трава» – процитую чималими уривками, бо її майже не залучають до наступних збірок, а там є й дещо покаже для нашої розмови:

Запитав мене син, запитав мене син-білочубчик,
Запитав мене, аж зітхнув, запитав:
«Трава – що воно таке? – запитав мене син.
І приніс мені з луку – штанці взеленив –
Оберемочок цілий, і кинув його на долівку,
На пахку лепеху з корінцями рожевоколінними,
І на скатерку кинув, і сів біля мене на лавку,
«Трава – що воно таке?» – запитав мене син очима
І підсунувся, ще підсунувся і плічком своїм
ще запитав.
Що ж мені відповісти? Менше від сина я знаю
І більше від сина не знаю, що ж то таке трава...
Може, це прапор мій з шовку зеленого,
Прапор надії на штурмі вітрів,
Що між буття, між ниття цілоденного
Прапор – єдиний ще не згорів
Може, від Бога зелена хустинка
Що вбереглася від сопел ракет,



За велінням земного годинника
Сповідує смерть, загусає в брикет.

<...>

Цвинтарне зілля містичне, побрижене,
Стріла хлорофілу на зграю чортів,
А потім як є під нулівку підстрижене
Тупою косою між чорних хрестів...

<...>

Кругообігу, сивий диваче,
Мчиш собі по тунелях трави.

З голови аж історія плаче –
До амеби, не до голови

<...>

Насмілюся стверджувати, що цей текст – художній. Функціонально художність – щоб захоплювало, дивувало, вражало, спантеличувало, щоб хотілося перечитати і збагнути. Це не зовсім те, що зрозуміти. Основна проблема герменевтики – проблема розуміння. Ну й хай собі намагається зрозуміти. А це інше – збагнути, осягнути, відчуті. І хоча згодом з'явилося в укріт чимало різнотравних епігонських наслідувань, і хоч постало розуміння, що й це не цілком оригінальний прорив (зрештою, ще від Шекспірових сентенцій про хробака, який може ласувати королем), та й інше джерело мотиву – Вітменове «Листя трави» – автор сам назвав, та й Антоничеву незнищенність матерії можна додати, але що піймало того другокурсника? Може, неназвана асоціація із Зеленими святами – пахка лепеха, евшан-зілля дитинства, оте простеньке, за що не гладили по голівці, – «штанці взеленив»; може, невтоленна спрага осягнень у «пасинків війни», тривога за долю світу; може, кілька разів повторене онтологічно найістотніше «дитяче» запитання, звідки виростає «доросле» захоплення дивовижною універсальністю метаморфоз; може, анапестодійний довільний трискладовик, що подекуди переходить у верлібр, а то й у врегульований анапест, – але й ці вільні переходи і навіть не зайва тоді риторика, – художньо виправдані. А радше – все разом, цілісно, як і загалом вітаїстично повнокровне буяння «Балад буднів». А в корінні – глибинно інтелігентна ментальність українська, яку раніше, вчувши на нюх, цькували націоналізмом, перекручено тлумаченим, а тепер для більшого страховидла додають ще й інші зміни, аж до фашизму, натомість усіляко розесенціалюючи поняття народності. Але навряд чи вдасться остаточно викоренити й Франкове порівняння митця з деревом, що корінням своїм углибає в життя свого народу, а кроною розкошує в атмосфері інтернаціональних змагань і тем. І я це не так зрозумів, як збагнув, одчув, і хоч скільки б тепер спантеличували різні резонні негації, – ефект першопрочитання не зникає. Бо диво художності ще й має здатність психологічного «повернення до лона». Це – як багатоголоса пісня, що її співають, чуючи одне одного, як пахощі весняного пробудження, що не набридають, а щороку сильніше стискають серце...

«Будь-яке порівняння кульгає», – стверджував класик марксизму-ленінізму. А художні порівняння можуть і підстрибувати, пурхати, літати, їздити на велосипеді, обминаючи хмари в небі... Чого не скажеш про визначення, надто ж у гуманітарній сфері, де вони що докладніші, то вразливіші, бо вимагають обґрунтування кожної тези.

От і поняття художності. Попри те, що йому присвячено ґрунтовну, хоч і трохи застарілу вже монографію [18], статті в енциклопедіях та словниках.

Скажімо, стаття І.Роднянської в ЛЭС [7, 489-492] слово в слово повторена в ЛЭТИП [6, 1178-1180], за винятком знятого в списку літератури посилання на збірник висловлювань К.Маркса і Ф.Енгельса про мистецтво, загалом виходить із гегелівської естетики єдності форми і змісту, розв'язання суперечності між концептуальністю й «видимістю випадковості» завдяки залученню досвіду бодай одного або кількох сильних вражень, пережитих автором (за Ф.Достоевським), довірі до образної (а не детермінуючої) природи «прокресленого плану» (а тепер це можемо замінити модними термінами «проект», чи «модельовання», хоч усе одно ріжки розумовості, сконструйованості з них стирчать), а також із концепції художньої правди (за посередністю – що дивно – канону). Ці положення підкріплено цитатами з А.Чехова, Л.Толстого, В.Маяковського, О.Блока, В.Белінського, Й.Гете, О.Пушкіна, М.Пришвіна, І.Гончарова. Серед них є й далеко не безперечні,



як, наприклад, твердження В.Белінського про те, що справді художні твори не мають ні красот, ні вад; для кого доступна їх цілість, тому вбачається лише краса. Що ж до початкового визначення, то воно вельми розпливчате; втім це компенсується бодай тим, що тут немає спроби дати якийсь універсальний рецепт: «ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ, сложное сочетание качеств, определяющее принадлежность плодов творческого труда к области искусства. Для Х. существенен признак завершенности и адекватной воплощенности творч. замысла, того “артистизма”, к-рый является залогом воздействия произв. на читателя, зрителя, слушателя» [7, 489; 6, 1178].

Стаття в двотомній «Літературознавчій енциклопедії» (автор-укладач Ю.Ковалів) досить стисла: «Художність – (нім. Kunstwertigkeit, Künstlerische, англ. artistry, франц. art, польс. artyzm, рос. художественность) – складний комплекс структурних властивостей творів мистецтва, яскрава образність, що відрізняє письменство від науки, котра оперує категоріями логіки. Термін запроваджений у ХІХ ст., вживається в українському, російському, білоруському, болгарському мистецтвознавстві (літературознавстві) як синонім понять “артизм” чи “артистизм”, поширених у мистецтвознавстві інших європейських країн, але не тотожний поняттю “естетичне”. У вужчому розумінні йдеться про оцінювання завершеності, досконалості, чуттєвої викінченості (Г.-В.-Ф.Гегель), адекватного втілення творчого задуму. Художнє явище відрізняється від наукового чи побутового естетичним смисловим наповненням. Передумовою Х. твору вважається творчий потенціал митця, охопленого оригінальною ідеєю, що спонукає до одивнення вживаних образів. Тут першорядну роль відіграє тонкий естетичний смак автора, тип його світобачення, ідіостилю, що відповідають певному мистецькому канону або суперечать йому, потребують нагального оновлення усталених еталонів і топосів. Х. може бути строго впорядкованою, замкнутою, як у класицистів чи реалістів, або відкритою, як у творах бароко, романтизму, модернізму, де ще зберігаються доцентрові тенденції, а також у текстах постмодернізму з його апологетизацією децентризму» [8, 566].

Статтю процитовано цілком, оскільки тут, з одного боку, розвинуто певні положення попередників, а з другого – унаочнено парадоксальну тезу: що розлогіше визначення, то воно вразливіше, бо треба обґрунтовувати кожне твердження. Тож мусимо повільно його перечитати. У Роднянської художність – «сложное сочетание качеств». На перший погляд, «складний комплекс структурних властивостей» звучить ґрунтовніше, проте з’явилася певна тавтологічність (хіба є «простий комплекс?»), тим часом як сама художність може бути втілена й вельми «просто», бодай зовні (так званий мінус-прийом). Далі. Чому лише «структурних властивостей», а не якостей загалом, адже структура – затісна клітка для жар-птиці художності [16], та й суперечить це як постструктуралізму, так і постмодернізму, на який було намагання поширити поняття художності (до речі, в словниках термінів постмодернізму цієї позиції нема). Чому тільки «яскрава образність», адже те ж таки явище «мінус-прийому» (перегукується з апофазією) вимагає якраз ледь не демонстративної відмови від метафоризму (В.Герасим’юк, «Я написав стільки віршів...», І.Драч, «Чом соромлюсь пишноти прикрас...»), та й не лише «яскрава образність» «відрізняє письменство від науки», та й не лише «категоріями логіки» оперує наука. Далі. Цілком слушно, що художність не тотожна поняттю естетичне. Проте вже через речення: «Художнє явище відрізняється від наукового чи побутового естетичним смисловим наповненням». Підкреслена словосполучка виказує тлумачення естетичного як такого собі механістичного, до того ж лише «смислового» наповнювача. Одразу ж твердження з іншої площини: «Передумовою Х. твору вважається творчий потенціал митця», далі – ще один поворот – «охопленого оригінальною ідеєю», іще один – «що спонукає до одивнення вживаних образів». Усі твердження дискусійні. Можна мати величезний творчий потенціал і не втілити його в «структурні властивості» твору; так само й з оригінальною ідеєю: за Платоном, є ідея творяща й ідея творена, а в художньому акті, як зазначив Б.-І.Антоніч, є ідея ex ante (початкова, на вході) і ex post (на виході). І не обов’язково творяща ідея «спонукає до одивнення вживаних образів», та й не «вживають» їх (знову прагматика) окремо від ідеї, вони разом народжуються в слові, тільки так постає новий формозміст (чи хай буде ідееструктура). Одивнення – лише один із засобів.

Далі: «Тут першорядну роль відіграє тонкий естетичний смак автора, тип його світобачення, ідіостилю...». Певне, малося на увазі «відіграють», бо названо три складники одивнення. Але що ж тоді першорядне – естетичний смак (я зняв би манірне слово «тонкий», не підходить воно до розмаїття справді художніх текстів), тип світобачення чи ідіостиль?



Пам'ятаємо, що художнє нетотожне з естетичним, але в чому ж полягає їх взаємопроникнення – не розкрито. У кожної людини – своє світобачення, їх, звичайно, можна зводити й до певних типів, але як це пов'язано з художністю тексту? А от щодо ідіостилю вже тепліше, оскільки саме у вимірах поетики/стилю можна вести мову про параметри, критерії, парадигму, вияви художності в конкретних текстах як у синхронному, так і в діахронному аспектах. Тут мушу самоповторюватися: «Попри історичну плинність уявлень про її [художності. – А.Т.] критерії, рухома в часі згармонізована єдність формозмісту лишається однією з найтривкіших підвалин, що вирізняють мистецькі здобутки на тлі минутих фактів літпроцесу» [14, 435].

Поетика і стиль, на мій погляд, становлять бінарну опозицію, що дає змогу розглядати основні компоненти формозмісту водночас і як елементи поетики (аналіз, пасивний стан), і як чинники стилю (синтез, активний стан), не шукаючи їх лише на змістовому рівні чи поза текстом [докладніше див.: 13]. Адже якщо перед нами справді художній твір, то компоненти як + що в ньому зливаються. Ця знахідка, підказана самою мовою, і то лише нашою, допомагає ще раз підкреслити умовність суто дослідницького поділу на форму і зміст. Їх взаємопроникнення теж можна закріпити у термінологічних словосполучах:

- 1) змістові прояви художньої форми;
- 2) формальні проявники художнього змісту.

Усі компоненти формозмісту виступають не розокремлено, а сукупно, в найрізноманітніших поєднаннях, що й визначає художні особливості тексту. Найзагальнішу модель формозмісту (змістоформи) можна уявити у вигляді концентричних сфер: у центрі – художня ідея, тема, проблематика та інші змістові прояви художньої форми; проміжна сфера – літературна генерика в усьому її розмаїтті; найширша – композиція (в тому числі композиція сюжету, предметна деталізація, – загалом структурування тексту) та художня мова – теж у всіх її сферах – формальні проявники художнього змісту.

Саме вони є найактивнішими чинниками стилю, саме тут і ховається жар-птиця художності, «субстанції незримої вогонь». Їх аналіз розкриває поглиблений «молекулярний», «атомарний» і т. д. складники майстерності (це також не цілковитий синонім художності, а все ж один із ключових її вимірів) – від загального цілого і до окремого звуку. Їх синтез розгортає та реалізує функціональні, структурні, семантичні зв'язки в межах цілого. Отут і слід шукати критерії художності. Інакше говоритимемо про неї або загалом, не маючи конкретних вимірів, або лише з погляду змісту, не враховуючи ледь не важливішого в цій діалектичній єдності – руху форми. А зміст, коли його «оголити» у найзагальнішому вигляді силогістично вилущеної «ідеї», тисячоліттями повертає на кола свої, на ключові проблеми буття людини і світу: добро і зло, правда і кривда, любов і ненависть, народження і смерть, батьки і діти, красиве і потворне... Досить часто для письменника його твір саме так і починається – із задуму, з ідеї *ex ante*. Своєрідним виявом цього можна вважати й ледь не машинальне записування підсвідомих емоційних вибухів, про що говорив І.Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості», не відкидаючи й наступного холодного обмірковування на стадії шліфування форми. Тоді як для читача, інтерпретатора, спочатку постає зовнішня форма, за якою шукаємо квінтесенцію змісту. До речі, Франкові положення аж ніяк не застаріли: то їх ігнорували зліва, тепер справа, а вони – у центрі, там горнило переплавляння і світовідчуття, і сновидінь, і «змислів» у «вогонь в одежі слова».

Як уже зазначалося, словники та енциклопедії термінів постмодернізму взагалі не мають такої позиції – художність. Англійське *artistry*, французьке *art* – також не зовсім те. Тут усе-таки більше техніки, майстерності (у «Парадоксі про актора» Дідро стверджує, що найбільшій майстерності актор досягає тоді, коли найменше переймається тим, що він грає). Тим-то сучасні англо- та франкомовні критики більше намагаються з'ясувати специфіку літератури, літературності саме в тому аспекті, що в ній спільного, а що відмінного з іншими видами комунікації.

Знову ж таки мушу повторюватись. З'ясовуючи відмінність літератури від інших текстів, Ц.Тодоров знаходить її, зокрема, у невмотивованості порівнянь. Ілюструє досить простим, як натепер, прикладом із Бодлера „море чування, наче груди Амелії” А далі ще й пояснює: але ж ми нічого не знаємо про груди Амелії, тож ніколи не дізнаємося, яке ж воно, море чування. [17, 65]. Оце, зрештою, і все, що може запропонувати «чистий розум». Далі Тодоров розмірковує, яку функцію має література – продуктивну чи репродуктивну, з'ясовує, «чи не існує такої



форми письма, де присутня презентація, а не репрезентація» [17, 69]. Але ж ні те, ні те не є найголовнішим для неї, натомість цими розумуваннями відтісняється нібито на периферію оте чи не найважливіше, про що казав ще Лев Толстой – заражати почуттями. Бо це мистецтво. Чому ми танець, музику не вимірюємо світоглядом, презентацією-репрезентацією, продуктивно-репродуктивною функціями та іншою розумовою сальєристикою?

Інший французький дослідник, А.Компаньон, розмірковуючи на двадцятьох сторінках, що таке література, насамкінець доходить висновку: «Література – це література, те, що авторитети (професори, видавці) включають у літературу». Відчувши, що це – не надто переконливо, оправдується посиланням на авторитет: «І все-таки не кажімо, що даремно тупцювалися на місці: адже, як нагадував Монтень, задоволення від полювання – не у здобичі». Певна річ, задоволення – у самому процесі полювання, зокрема й на монстрів-автор-итетів, едіпо-комплексно загнаних у дужки (професори, видавці). Але відповіді на поставлене питання – немає.

Наведу міркування, зокрема полемічні, висловлені в неофіційному відгуку на автореферат кандидатської дисертації Л.Б.Бабій «Проблема визначення художньої літератури в англо-американському літературознавстві 70-х – 90-х років ХХ століття. Перекоаний, що ця праця дає цілком заслужені підстави для присудження авторці наукового ступеня кандидата філології. А залучаю такі фрагменти до своїх статей, бо вважаю, що абсолютно потрібно, аби відгуки офіційних і неофіційних опонентів, як і відповіді їм, також уводилися в електронну базу даних, тоді буде значно більше інформації для наступників. А тут ще й тема нашої розмови про художність. Це перша в українському літературознавстві спроба комплексного введення в науковий обіг поглядів англо-американських науковців на феномен художньої літератури. Дисертантка показала динаміку розростання й осмислення проблеми від 70-х до кінця 90-х років ХХ століття, узагальнила основні тенденції трактування понять «цінності» та «літературності» як компонентів художнього тексту, проаналізувала теоретико-естетичне підґрунтя ізоляціоністських підходів до визначення художньої літератури, як і сучасних інтегральних теорій мистецтва та літератури тощо. Продуктивним є висновок: «...вибір теоретичної перспективи змінює спосіб прочитання твору і, навпаки, інші способи прочитання відкривають нові теоретичні горизонти».

Полемічні роздуми та зауваги.

1. Як на мене, то подекуди (напевне, внаслідок прагнення якомога повніше репрезентувати різноманітні концепції) дисертантка лише реферує їх, ніби не зважаючи на висловлення власної думки, бодай у тих випадках, коли англо-американські дослідники рухаються по колу, відкриваючи давно відомі в нас велосипеди чи ламаючи поламані списи й відчинені двері.

Наприклад, так і лишається без відповіді одне із заявлених завдань дисертації – «з'ясувати доцільність пошуку сутнісних ознак літературних творів». Переказ різних думок із цього приводу, зокрема й ковзання по «краях» і маргінесах, підсумовано так: «З огляду на те, що в різні історичні періоди в центрі дослідження були різні аспекти та підходи до літератури, її завдань, функцій, намагаємося показати, що література залежить від теоретичної позиції її дослідників, історичної епохи, традиції, періоду». Справді, певною мірою залежить. Але «не вся». Згадаймо «маргінальне» маяковське: «Поэзия – пресволочнейшая штукавина: существует – и ни в зуб ногой». Є таки в літератури іманентні властивості, як і, наприклад, у музики, в архітектури, в малярства. Попри все, вона – мистецтво. Це її есенція. А в мистецтва є таки свій центр: як + що – гармонійна єдність форми і змісту (певна річ, за їх історичної плинності, але якщо перед нами художній твір, то він витримує випробування часом). А коли хтось із теоретиків не бачить чи не хоче бачити найголовнішого, а кружляє довкола двох-трьох справді-таки узбічних понять, як-от інтенція чи цінність (не так аксіологічна, як переважно прагматична), то ні Платон з Аристотелем, ні Кант із Гегелем від того аж ніяк не маргінальнішають. Тож зміна естетичних парадигм навряд чи потрібна знову «до основанья, а затем...».

2. Варто було б наголосити, що саме поняття, означене словом «літературність», має у вітчизняному літературознавстві більш влучне, центровіше означення – художність (Б.-І.Антонич уживав ще термін артистичний), і це – не один із компонентів, а якраз квінтесенція мистецького твору.

То що ж таке художність? Певна річ, виходячи з наведених міркувань, навряд чи вдасться будь-коли дати її універсальне визначення. Не берусь і я цього робити («Назвати – це убити,



так чи ні?» – І. Драч, «Соловей»). Однак усвідомлюю, що ніхто з серйозних теоретиків, моїх колег, у душі погоджуючись, публічно не піддається на провокацію з образом жар-птиці чи «вогню в одежі слова», хоч то були б чи не найліпші «фішки». Тож мушу запропонувати й свою логізовану версію, не відкидаючи на узбіччя те, що пройшло перевірку часом і не претендуючи на універсальність.

Напевне, художність – це органічна внутрішня якість літературного твору, зумовлена гармонійною єдністю формозмісту (змістоформи), історично рухомої, однак такої, що засвідчує майстерність автора, його глибоку закоріненість у традицію і здатність її розвивати. Очевидно, сюди може цілковито вписуватись і поетика/стилістика фрагменту, абсурду, маргінесу, бо в тому – також своя єдність формозмісту.

А тепер – про прагматику, власне, про те, з чим її, художність, «їдять».

Ще у шумерській цивілізації зустрічаємо перший відомий в історії людства диспут «Літо і Зима, або Енліль обирає бога – покровителя землеробів». У ньому йдеться про те, що володар повітря бог-батько Енліль, прагнучи створити на Землі достаток, створив двох братів – Емеша (Літо) і Ентеа (Зиму). Між братами виникає суперечка, хто з них кращий. Батько віддає перевагу Зимі: вона приносить плоди.

Згодом у Сократа ця ж дилема постає в загострено-парадоксальній формі: кошик із гноєм красивий, бо корисний.

У буддистському світосприйнятті (Шанкара, IX ст.) прекрасне досягається в нирвані, для якої характерними є відчуття єдності з абсолютним, стан спокою, відсутність бажань незацікавленість і позаєгоїстичність [3, 36-37].

І. Кант стверджував, що при естетичному сприйнятті маємо підходити до предмета насамперед безкорисливо, незацікавлено: це дає задоволення «без поняття» і «без мети» [3, 29].

Біблійна фраза «Не хлібом єдиним живе людина...» знаходить найрізноманітніші витлумачення, зокрема й художні. Досить показовим із цього погляду може бути мистецьке досягнення краси світу через образ-символ волошки – «некорисної», проте красивої: «Я волошка, споконвік волошка, / Я земну енергію несучи <...> Краще вибухати синім цвітом, / Аніж чорним атомним грибом» (натурфілософізм А. Малишка); «Во поле хлеба – чуточку неба: / Небом єдиним жив человек!» (максималістський гіперболізм А. Вознесенського); «Істинно так, коли маємо хліб на столі...» (Б. Олійник; марксистська теза про базис/надбудову помножена тут на хліборобську свідомість, а може, і введена в генетично-голодоморний рівень підсвідомості). У хрестоматійному вірші «Троянди й виноград» М. Рильський прагнув розв'язати споконвічну антиномію на основі сковородинської ідеї спорідненої праці, однак відома завершальна риторична сентенція художньо не вмотивується трьома попередніми фабулами і не є їх ідейним синтезом [докладнішу аргументацію цієї тези див.: 15].

Ще інакше – одивнено, без риторичних вигуків і стверджень, – постає «Блакитного неба синя вдова» у Драчевому вірші «Волошка», де нова мистецька якість досягається завдяки традиційному прийому пресоніфікації (нове полягає в тому, що персоніфікуються об'єкти не лише «первинного» світу природи, а й світу «вторинного», утилітарно-корисного – трактор, літак...). Драчева версія видається однією з художньо найпереконливіших – завдяки одивненому нериторичному вслуханням в ті загрози, які несе красі цивілізація.

Художність (як і красу) з'їдає прагматика, поступ цивілізації в найрізноманітніших її виявах. Педальовання соціології перетворюється на вульгарний соціологізм, філософії – на панфілософізм, психоаналітики... гри... постколоніальних, джендерних, гей-лесбійських ліберально-гуманістичних, постколоніальних та інших абсолютизованих підходів... Кожен їсть свій шмат, витлумачує на свій лад, вимагає бути «коліщатком і гвинтиком» того чи того нібито універсальнішого механізму. Розривають навсідч, а не виходять із неї самої. Напевно, саме це дало підстави Іванові Фізєру, ретельному дослідникові психолінгвістичної теорії літератури О. Потебні, стверджувати, що література онтично імпотентна і семантично вагітна [20]. Виходить, вона нібито не має свого онтичного ядра, а чекає, поки прийдуть соціологія, філософія, психоаналітика, семіологія, екокрітика тощо й запліднять її своєю семантикою. А суть учення О. Потебні – якраз у Слові як онтичному ядрі.

Але річ у тім, що постструктуралізм устами Ю. Крістєвої [5] оголошує вже неконкретним і саме поняття Слова, натомість універсалізуючи його величність Текст, що з нього ж таки, слова, виростає. У них пропущена ланка О. Потебні, вони розпливаються в речовині тексту, «не



помічаючи» його першовитоку. А полемізуючи проти логоцентризму, чомусь убачають у логосі лиш античне раціо, тоді як там, у ядрі, в центрі – й емоцію, почуття, серед яких найцентровіше – любов. Тобто, підмінили суть логоцентризму раціоцентризмом, а потім одноставно (тут цілком підходить оте радянське слівце) його осуджують.

Пітер Баррі, прагнучи дохідливо показати різницю між структуралізмом і ліберальним гуманізмом, наводить такий приклад: «Якщо вдається до грубої аналогії з яйцями та курчатами, то в містких структурах (альба, куртуазне кохання, сама поезія як культурна практика) можна побачити курча, а в окремому прикладі (у цьому разі вірш Донна) – яйце. Для структуралізму найважливішим є визначення природи курчат, тоді як для ліберального гуманізму головне – докладний аналіз яєць» [2, 52]. І це ж треба так дохідливо поставити все догори ногами! Невже так важко збагнути, що першим було, звичайно ж, яйце? Тут нема про що сперечатися. Яйце – то ядро, згусток енергії, де єднаються чоловіча й жіноча первини, воно – сонце, земля, центр; воно є в гадюки і в курки, і в усієї парадигми живого, а та парадигма – лише розмаїття форм. Тому ще латиняни знали, що починати треба ab ovo, з яйця, а тоді вже – куртуазні курчата як один із виявів яйця. Так і зі Словом, яке було на початку. Так і з художністю, яка є в основі мистецтва слова, скільки б там хто не виступав проти есенціалізму, із чим би її не намагалися з'їсти, а вона випручується, випурхує, і в ліпшому разі прагматики мають лише по розкішній пір'їні з її хвоста.

Наведу ще один приклад – як художність з'їдають нібито християноцентричні тлумачення, присмачені «ізмами».

Досить довго вітчизняне літературознавство відносило творчість В.Стефаніка лише до реалізму, цитуючи відомі вислови про нього М.Горького та І.Франка. Нині, особливо після появи і в Україні праці Олександрі Черненко «Експресіонізм у творчості В.Стефаніка», деякі дослідники трактують його уже як лиш експресіоніста. Так, на думку В.Пахаренка, найбільше непорозумінь виникає тоді, коли Стефанікову «Новину» починають трактувати у реалістичному ключі. Далі – довга цитата:

«Тоді знавці нашого народного життя XIX ст. з подивом і обуренням заявляють, що трагедії, подібні до описаної в новелі, були не те що нетиповими, а край вимотковими. В українських селах траплялося дуже мало серйозних злочинів, жінки радо допомагали вдівцям з малими дітьми, тим паче покутські села належали до найбільш освічених і заможних у Галичині. Але, з іншого¹ боку, Стефанік прямо-таки побожно любив селян і аж ніяк не міг зводити на них наклеп. У чому ж річ? А в тому, що новела зовсім не реалістична. Подія, описана в ній, і справді – як дехто з дослідників дорікав авторові – невмотивована під кутом зору типовості та традиційного психологізму, справді жодними причинами не можна виправдати Гриця, і автор того й не робить. Попросту йдеться в новелі не про суспільно-побутові, а про суто психологічні, навіть метафізичні проблеми, які знову ж таки розкриті у натяковій формі реалістичними засобами.

Ідея твору в тому, що людина для самооновлення, досягнення вічного життя мусить убити в собі своє егоїстичне «Я», що прив'язує її до примітивного, гріховного земного світу. Пригледьмося: кажучи про вдівцтво та матеріальні нестатки Гриця, автор натякає на убозтво його душі, психічної реальності. Дві доньки, котрих він ніяк не може нагодувати, – уособлення його самоти, яка страждає, гине в його душевному убозтві, психічній примітивності (оте себелюбне «Я» не дає цій особистості „своїм життям до себе дорівнятись”). Холод, голод і пуста у Грицевій хаті – це стан його душі. Єдине, що залишилося живого і світлого в тій хаті, – його доньки. Але Гриць із жахом помічає, що й вони поступово мертвіють. По цьому герой зажурився, що аж почорнів. Але чим? Автор не каже, що їжею. Та й ходячи кілька день по сусідах, Гриць не просить у них допомоги, хліба, не нарікає на голод дітей. Зауважимо: „мертвими” він побачив дітей саме тоді, коли вони „глемедали”, себто жували хліб. Спостерігши мертвіння дітей, батько кинувся не добувати їм харч, а молитися. У такий спосіб Стефанік натякає, що йдеться не про фізичний, а про духовний голод, не про земні проблеми, а про трансцендентні. Аби ще раз підкреслити непричетність голоду до потоплення дітей [що за неокочирна форма, не кажучи вже про зміст! – А.Т.], автор показує, як перед вбивством батько годує їх бараболою. Гриць бачить, що тіла дитячі вже цілком омертвіли („полетіли би з вітром як пір'я”), живі і мають вагу ще тільки очі (дзеркало

¹ Тут і далі зберігаю авторське написання та шрифтові увиразнення.



душі), вони „важили би так, як олово” (це символ духовного життя). Отоді Гриць і вирішує врятувати ті живі ще очі своїх дітей (свою самість, душу) від остаточного змертвіння. Він іде топити дітей. Це відбувається уночі, все довкола залите місячним сяйвом, на долині розстелилася ріка, „як велика струя живого срібла”. Батькові, що „йшов довго лугами та став на горі”, робиться неймовірно страшно і важко, „якийсь довгий огненний пас пече його в серце і голову”. Лише після того, як кинув доньку у воду, йому полегшало, спав камінь з грудей. Про що йдеться у цій сцені? Вона наскрізь натякова, символічна. Страх Гриця – це боязнь втратити оте своє егоїстичне „Я”. „Огненний пас”, „тяжкий камінь на грудях” – голос сумління. Абсолюту, що, попри страх, велить зробити саме так. Звернімо увагу – зовсім нереалістична деталь: не можна, йдучи „довго лугами”, „стати на горі”. Насправді мовиться про подолання гори себелюбства у душі героя, про вершинний Закон буття, який Гриць має виконати. Прикметно, що Гриць чинить усе у місячному світлі – це символ несвідомості. Але що робить герой? Він вкидає „живе олово” у „живе срібло” (срібло символізує Абсолют), тобто сполучає своє духовне життя з абсолютним, вічним, приводить себе до Бога, подолавши у собі страх і гору егоїзму. Тут пригадується, як Ф.Кafka пояснював свій погляд на смерть: „Нашим рятунком є смерть, але не ця”. Бо фізична смерть не є справжньою. Звільняє людину лише смерть нашого фальшивого „Я”. Те ж саме твердить і євангельська ідея про друге народження – не від тіла, але від Духа. Власне, про це йдеться в новелі. Чому ж Гриць відпускає старшу дочку? Очевидно, таким чином автор наголошує, що людина вільна вибирати таке життя, якого сама прагне, – чи духовну, чи матеріальну його площину. По здійсненні чину камінь спадає з грудей Гриця, бо він виконав веління своєї совісти, вічний Закон. По тому він іде віддатися в руки людського правосуддя, аби через терпіння, через спокуту очистити, оживити свою змертвілу, вбогу душу» [10, 244-246].

Я свідомо навів таку довгу цитату, аби не бути звинуваченим у пересмикуванні. Як бачимо, цілком зрозумілий, психологічно переконливий текст за допомогою коментарів науковця затуманюється до неймовірності, а часом навіть анекдотичності. Адже ж є чимало аж ніяк не експресіоністичних творів (М.Черемшини, Т.Бордуляка та ін.), що художньо підтверджують злиденне життя селян, у тому числі й галичан та, вужче, покутян, серед яких жив і В.Стефанік. На відміну від якихось анонімних «знавців нашого народного життя», що «з подивом і обуренням заявляють». Стосовно злочинів, то їм, анонімним знавцям, на жаль, не відома була укладена на основі документів епітимійних справ книжка М.Сулими „Гріхи розмаїтій” [12].

І чи варто звужувати реалізм лише до побутово-соціальних замальовок, адже психологізм – одна з основних його констант (згадаймо бодай І.Нечуя-Левицького, Ф.Достоевського, Т.Драйзера), формулювання тих констант у Д.Наливайка [9]. Стефаніків психологізм – лаконічний, але від того не менш разючий. Це тільки «знавцям народного життя» треба пояснювати, чому Гриць нагодував дітей перед тим, як повести їх до річки. А незнавці відчують психологічну мотивацію в тексті новели. І, напевне, тільки для знавців просте порівняння очей з оловом стає символом, та ще й духовного (!) життя (а далі в дослідницькому коментарі з'являється ще й «живе олово», якого немає в тексті новели, зате є «живе срібло» ріки). Але якби то навіть був символ, то до чого тут експресіонізм? Адже він кричить, безмовно волає, як відома картина Мунка «Крик» (репродукцію з неї наведено в посібнику В.Пахаренка). А символи – то прерогатива насамперед символізму.

Дивним видається й твердження, що Абсолют велить топити дітей. Ще дивовижніший, аби не сказати смішніший, аргумент щодо «нереалістичної деталі»: не можна, нібито, «йдучи „довго лугами”, „стати на горі”». Правий берег у наших річок найчастіше гористий. Німецьке *das Berg* (гора) і наше берег мають спільний корінь. Та й у Русові, рідному селі Стефаніка, де він написав більшість своїх творів, місцевість горбиста. Але навіть якщо цього й не знати, то є ж буквально наступне речення новели: «У місячній світлі розстелилася на долині ріка, як велика струя живого срібла». І ще через два речення: «Спускалися в долину до ріки». Зате наступна гіпербола якраз і є експресіоністичним вкрапленням: «Гриць стреготав зубами, аж гомін лугом розходився».

І далі – психологічно бездоганна сцена:

«Над самою рікою не міг поволі йти, але побіг і лишив Гандзуню. Вона бігла за ним. Гриць борзенько взяв Доцьку і з усієї сили кинув у воду.

Йому стало легше, і він заговорив скоро:



– Скажу панам, що не було ніякої ради: ані їсти що, ані в хаті затопити, ані віпрати, ані голову змити, ані ніц! Я си кари приймаю, бо-м завинив, та й на шибеницу!» [11, 57].

Дослідник якось химерно пояснює, чому ж Гриць не втопив старшу дочку: «Очевидно, таким чином автор наголошує, що людина вільна вибирати таке життя, якого сама прагне, – чи духовну, чи матеріальну його площину». Але доти йшлося, що то взагалі не так діти, як утілення Грицевої нищості й духовного убозтва. А тут уже ніби й людина, що «вільна вибирати». Таж на самому початку новели автор каже: «Він хотів утопити і старшу, але випросилася». Інтерпретатор може заперечити, що то дуже поверхове пояснення. Але ж є і психологічно та художньо переконливе: після щойно наведеної сцени самовиправдання:

«Коло нього стояла Гандзуня і говорила так само скоро:

– Дедику, не топіть мене, не топіть, не топіть!

– Та як си просиш, то не буду, але тобі би ліпше, а мені однаково пацити, ци за одну, ци за дві. Будеш бідити змалку, а потім підеш у мамки жидам та й знов меш бідити. Як собі хочеш.

– Не топіть мене, не топіть!

Ні-ні, не буду, але Доці вже ліпше буде, як тобі. То вертайси до села, а я йду мелдуватиси. Аді, оцев стежечков йди, геть, геть аж угору, а там прийдеш до першої хати, та й увійди, та й кажи, що так і так, дедя хотіли мене утопити, але я си віпросила та й прийшла, аби-сте мене переночували. А завтра, кажи, може би, ви мене де наймили до дитини бавити. Гай, іди, бо то ніч.

І Гандзуня пішла.

І Гандзю, Гандзю, а на тобі бучок, бо як ті пес надibaє, то роздере, а з бучком май безпешніше» [11, 58].

Що тут незрозумілого? Дитина чиста душею, тож батько, щоб позбавити її тілесних мук, бере гріх на себе, відтак її душа потрапить у рай. Такі дитинно прості християнські уявлення. У Ф.Кафки, під цитату з якого підганялося тлумачення цих трагічних і водночас неймовірно гуманістичних сцен, – інший менталітет, ніж у покутського селянина. Чому, відіславши старшу дочку до людей і ладнаючись перейти ріку по дорозі до міста, Гриць вступив «у воду по кістки та й задеревів»? Почав молитися: «“Мнеоца, і Сина, і Світого Духа, Амінь. Очинаш, іжи єс на небесі і на землі...”». А прочитавши молитву, вернувся «і пішов до моста» [11, 58]. Чи не тому, що навіть молитовно каючись, не міг увійти в річку свого гріха?

Камінь з його грудей спадає не тому, що виконав «веління совісти» (кошмар!), а навпаки, що задуманий великий гріх (чи хай буде «чин») уже позаду. І чи здатна бездуховна, егоїстична, психічно примітивна людина задля порятунку невинних дитячих душ загубити власну?

Ось до чого призводить нібито безневинна гра в «ізми». І чи така вже й безневинна – вихолостити Стефаника-гуманіста, перекавши його з шухляди реалізму і протиставивши йому Стефаника-експресіоніста, а вийшло, що символіста? Таж і праця О.Черненко називається „Експресіонізм у творчості В.Стефаника”, а не творчості загалом.

Ще у 30-х роках ХХ ст. видатний поет і естетик-феноменолог Б.-І.Антонич у своїх «еретичних думках» назвав поняття напрямів одним із фетишів мистецької критики. Їх «видумують здебільша критики, щоб таким дешевим способом облегшити собі завдання, повкладати мистців до готових шухляд і мати святий спокій, або другорядні мистці, щоб звернути увагу на себе і на свою нецікаву творчість. <...> Пам’ятаймо, що мистецтво творять мистці (одиниці), а не напрями. Пікассо знаменитий маляр, але має на собі щось аж чотири наліпки. Вийміть його з шухляд ізмів!» [1, 474].

То хто ж такий Стефанік – реаліст, символіст чи експресіоніст? Він – Василь Стефанік, мистець. Вийміть його з шухляд ізмів! А моторошний реалізм його художньої оповіді мимоволі стає експресіоністським криком душі, а цілком реальний камінний хрест стає символом так, як символічним стає буквально все на цілком реальному похороні чи на весіллі, бо ж таки реально живемо і в духовному вимірі, а те відчуття єдності реального та ірреального загострюється за межових обставин.

Тим часом і Антонича шухлядизують.



Література

1. Антонич Б.-І. Національне мистецтво: (Спроба ідеалістичної системи мистецтва) // Антонич Б.-І. Твори / Ред.-упоряд. М.Москаленко – К.: Дніпро, 1998. – С.467-476.
2. Барі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія / Пер. з англ.. О.Погинайко. – К.: Смолоскип, 2008. – 339 с.
3. Боров Ю. Эстетика. – М.: Политиздат, 1969. – 350 с.
4. Компаньон А. Демон теории : Литература и здравый смысл / Пер. с франц. С.Зенкина. – Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 339 с.
5. Кристева Ю. Разрушение поэтики // Вестник Москво. ун-та. – Сер. 9: Филология. – 1994. – № 5. – С. 44-62.
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н.Николюкин. – Москва : Интелвак, 2000. – 1596 с.
7. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М.Кожевникова и П.А.Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
8. Літературознавча енциклопедія : У 2 т. / Автор-укладач Ковалів Ю.І. – Т.1. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т.2. – 624 с.
9. Наливайко Д.С. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХХ ст.. // Інд. стилі. укр. письменників ХІ – поч. ХХ ст.: 36. наук. праць. – К.: Наук. думка, 1987. – С.14-42.
10. Пахаренко В. Українська поезика. – 2-е вид., доп. – Черкаси : Відлуння-плюс, 2002. – 320 с.
11. Стефанік В. Вибр. твори. – Харків : Веста ; Ранок, 2003. – 192 с.
12. Сулима М. М. Гріхи розмаїтій: епітимійні справи ХІІ – ХІІІ ст. – К.: Фенікс, 2005. – 256 с.
13. Ткаченко А. Елементи поезики – чинники стилю // Філол. семінари. – Вип.6. – К.: ВПЦ „Київський університет”, 2003. – С.22-29.
14. Ткаченко А. Мистецтво Слова : Вступ до літературознавства : Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. – 2-е вид., випр. і доповн. – К.: ВПЦ „Київський університет”, 2003. – 448 с.
15. Ткаченко А. Поетика: на спіралі свої? // Поетика / Відповід. ред. В.С.Брюховецький. – К.: Наук. думка, 1992.
16. Ткаченко А. «Шухляди», жар-птиця й хепі-енд : До джерел новітньої української поезики // Літ. Україна. – 1993. – 15 лип.
17. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Переклад з франц. Є. Марічева. – К.: Видавн. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 162 с.
18. Тюпа В.Художественность литературного произведения. – Красноярск, 1987.
19. Чичерин А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. – Москва, 1977.
20. Фізер І. Редуктивна модель “Історії української літератури Дмитра Чижевського // Літературознавство : Матеріали ІІІ конгресу Міжнарод. асоціації українців (Харків, 26 – 29 серпня 1996 р.) / Упоряд. і відповід. ред. О.Мишанич. – К.: Обереги, 1996. – С.3 – 6.

