



Магдаліна
Ласло-Куцюк

КЛЮЧ
ДО
БЕЛЕТРИСТИКИ

Редактор: Михайло МИХАЙЛЮК
Обкладинка: Василь СОКОЛЮК
Комп'ютерний набір: Доріна ПЕТРАШУК
Техноредагування: Марія ДУМНИЧ

Наклад фінансований Союзом Українців Румунії

I. S. B. N. – 973 – 99400 – 6 – 4

Магдалина Ласло-Куцюк

**КЛЮЧ
ДО БЕЛЕТРИСТИКИ**

**Видавництво МУСТАНГ
Бухарест – 2000**

**Аушрі Аугустиनावічюте,
творцеві соціоніки
присвячується.**

АКТУАЛЬНІСТЬ „ПОЕТИКИ“ АРИСТОТЕЛЯ

Поетика – слово грецьке, означаючи майстерність творення, творчість. У давнину поетику розуміли як науку про словесні твори, призначені для повторного користування, тоді як риторика (від грецького *риторею* – виголошую промову) це наука про творення текстів для одноразового використання у вигляді промов. У літературознавчому словнику-довіднику, виданому у Києві в 1997 р., „Поетику“ Аристотеля названо „Про поетичне мистецтво“, тоді як у російському перекладі твору, виданому у Москві 1957 р., яким ми користуємось, зберігається оригінальний заголовок „Поэтика“.

В нашу добу „переоцінки всіх цінностей“ деякі літературознавці, в тому числі і українські, схильні ставити під сумнів основні принципи цього твору, зокрема аристотелівське поняття *мімезису*. Ми такого негативізму не поділяємо і вважаємо, що „Поетика“ Аристотеля справді основний підручник для літератури, тобто для словесного мистецтва, який нічим не

суперечить сучасній естетиці. Щоб у цьому переко-
натись, досить уважно прочитати цю працю. Тоді
стане видно, що Аристотель розумів „мімезис“ не як
механічне, а як творче відображення реальності і
надавав виключно велику роль вимислу.

Даючи, наприклад, у 10-му розділі визначення
фабули, автор твердить, що повороти сюжету по-
винні виникати з того, що відбулось перед тим по
необхідності або по тому, що здається вірогідним,
згідно очікуваному. Адже існує велика різниця в то-
му чи подія сталась внаслідок чогось, чи після
чогось. Перше враження, яке ми отримуємо від
навколишньої дійсності, це те, що події чергуються
одна за одною, і тому ми схильні пояснювати одну
подію іншою – попередньою. Таке пояснення наз-
ване „пост хой, ерго проптер хой“. Іммануель Кант
довів, що каузальність, висновки щодо справжніх
причин явищ є те, що людський розум вносить у
сприймання дійсності поруч з категорією часу.
Отже, якщо зрозуміти думку Аристотеля правильно,
виходить, що будь-який літературний твір є кон-
струкцією, результатом суб'єктивного судження
автора про причину явищ. Так будується фабула.
Вона є окремим світом, який не збігається з світом
явним.

У розділі 25-му „Поетики“ Аристотель пише, що в
поетичних творах краще показати вірогідне немож-
ливе, аніж невірогідне можливе. Тобто, логіка фак-
тів у художньому творі не завжди відповідає
банальним, буденним істинам, тому що ми вважає-
мо „можливим“, але яке позбавлене глибшого
смыслу. „Неможливе“, фантастичне, диво, це те у
що нам більше хочеться повірити, ніж у хаотичні

життєві випадки, які нас часто обурюють. Сенса мистецтва полягає у створенні такого світу, який видається змістовним, оправданим, незважаючи на часом дивовижні повороти подій. Так вважав Аристотель. Не забуваймо, що „Поетика“ писалась на основі досвіду античної трагедії, де найдивніші конфлікти, безвихідні ситуації знаходили свою розв'язку через появу „деус ея майхіна“ (божества з машини), яке все вирішувало у потрібному напрямку.

Незважаючи на велику повагу Аристотеля до логіки, він готовий допустити для мистецтва і алогічне, якщо воно має смисл. А смисл диктується індивідуальним сприйняттям художником дійсності. Принаймні в такий спосіб можна розуміти його згадку у розділі 25-му про різницю у зображенні персонажів у Софокла та Євріпіда. За словами самого Софокла, він зображував людей такими, якими вони мали би бути; натомість Євріпід змальовував їх такими, якими вони є. З приводу цього Аристотель зазначає: „Судячи про те, чи щось добре сказано або зроблено, слід звернути увагу не тільки на об'єктивну сторону, але і на характер особи, яка діє або говорить, на те кому і коли це було сказано і в ім'я чого; чи то для того, щоб запанувало більше благо, або щоб знищилось більше лихо“. Іншими словами, даючи перевагу меншому лиху перед більшим, допустимим поступкам, які не відповідають абсолютній моральності.

Аристотель ніяк не недооцінював специфічні завдання мистецтва слова. Письменник керується не тільки бажанням учить людей добру, для нього дуже важливим є викликання у реципієнта здивованості. У розділі 24-му Аристотель зазначає, що

автор епопеї або трагедії може зображувати навіть те, що немислиме, бо тільки в такий спосіб він може викликати подив, а це в свою чергу викликає приємність. Цю же думку він сформулював інакше наприкінці 9-го розділу у визначенні трагедії: „Трагедія це наслідування не тільки завершеної дії, але і дії страхітливої і жалісної. А страхітливою і жалісною дія буває тоді, коли вона стається несподівано і одне в результаті іншого, і тоді те, що дивує, одержує більшу силу, а з випадкового найбільш гідним подиву є те, що сталося ніби з наміром“.

Стародавні греки твердо вірили у роль богині Мойри, богині судьби, у вирішенні долі людей. Мойра була сильніша навіть від інших богів. Саме у такому дусі можемо інтерпретувати цю думку філософа. Через випадкове прокладає собі шлях присуд долі. А реципієнт трагедії приголомшений перебігом на перший погляд випадкових подій саме тоді, коли здає собі справу, що в даному разі проявився присуд долі.

Доля приводить до щастя або нещастя людини. Саме їх наявність вирішує, згідно Аристотелю, пріоритети у структурі трагедії. У розділі 6-му „Поетики“ читаємо:

„Кожна трагедія має сценічну обстановку, характери, фабулу, словесні вирази, а також і роздуми. Але найбільш важливим при цьому є склад подій, оскільки трагедія це наслідування не людей, а вчинків та життя, щастя та нещастя, а щастя та нещастя приховані у дії; мета трагедії це зображувати якусь дію, а не якість; люди бувають такими або іншими в залежності від їхнього характеру, а за діями щасливими або навпаки. Отже поети виводять персонажі

для того, щоб зображувати їхні вчинки. Завдяки цим вчинкам, вони охоплюють і характери. Отже дія і фабула складають ціль трагедії, а ціль важливіша за все“.

З погляду Аристотеля, вимислу належить вирішальне місце у творах красного письменства. У розділі 9-му він твердить, що історики зображують події такими, якими вони відбулися в дійсності, а письменники за допомогою фабули або сюжету видумують події, які згідно вірогідності або можливості могли мати місце.

Незважаючи на велику роль, яку він надавав приємності, викликаній через незвичне та дивовижне, Аристотель далеко не належав до тих античних авторів, які наголошували на розважальній ролі мистецтва. Не випадково до центральних понять його „Поетики“, які найбільше обговорювались на протязі століть, належало і поняття про катарсис. Однак, задля справедливості, треба відзначити, що першість у вживанні цього поняття належить не Аристотелю, а його вчителю Платону, який вірив у переселення душ. У зв'язку з цим він вважав, що сутність естетичного переживання полягає в катарсисі, в моральному очищенні через звільнення душі від тіла, від пристрастей та насолод. Це аналогічно тому ефекту очищення, якого у релігійних обрядах Індії сподіваються отримати спаленням тіл мерців. Вогонь нищить тіло, а звільнена від тіла душа піднімається легше до неба назустріч новому переселенню.

Аристотель не поділяв цього погляду Платона. Для нього мета катарсису тісно пов'язана з земним життям, з моральним удосконаленням людини.

У розділі 6-му „Поетики“ він зазначає: „Отже трагедія це наслідування важливої і завершеної дії, що має певний обсяг, це імітація при допомозі розмаїто оздобленого тексту. Цей текст здійснює в кожній з його частин при допомозі дії, а не розповіді, очищення подібних почуттів, оскільки викликає страх та співчуття“.

Не випадково в Аристотеля знаходимо таку високу оцінку моральної ролі мистецтва. Адже, як інформує він читача, трагедія пов'язана безпосередньо через своє походження з релігією, і як відомо з інших джерел, жителі Афін мусили бути присутніми щоп'ятниці на протязі цілого дня на виставах „серіалу“ трагедій. Це належало до їхнього громадянського виховання.

До речі, вимога Аристотеля до авторів, щоб вони не відносились надто вільно до традиційного розвитку певного міфа показує, що він інакше і не уявляв собі трагедію як твір по лінії розвитку міфології, тобто релігії. У грецьких трагедіях, які ґрунтуються здебільшого на міфах, герой гине внаслідок гібрісу, тобто гордості, тому що він кидає виклик богам, вважаючи себе сильнішим від них. Тому його і настигає кара богів.

Таке видовище посилювало у глядачів страх перед богами. Це є той смисл трагедії, який Аристотель мав постійно на увазі. У ньому поєднується відповідальність людини за свої вчинки і покора перед вищими від неї силами.

Рідко хто серед письменників новішої доби піднімався до такого високого розуміння значення мистецтва слова. Серед письменників нової доби, які наблизилися до аристотелівського розуміння катар-

сису, можемо називати Федора Достоєвського. Сучасний український літературознавець Ігор Михайлин пише у своїй розвідці „Достоєвський і Шевченко“, надрукованій у Харкові в 1994 році окремою брошурою: „Романи Достоєвського суть епічні трагедії і як у справжніх трагедіях смерть героя веде до катарсису (очищення) глядачів, здобуття ними для себе нової істини в письменницькій проповіді. Тому Достоєвський і має бути трактований як Ісус Христос російської літератури“.¹

Думка сучасного українського критика є ще одним підтвердженням актуальності „Поетики“ Аристотеля. Відповідники до такої концепції літератури можна знайти на різних етапах її розвитку. А розуміння морального ефекту мистецтва слова як катарсису може бути виведене не тільки з грецької міфології, але також з християнського погляду на світ. Адже і християнство знає про страх божий як основну рушійну силу моралі і про милосердя до впавшої людини.

Аристотель не тільки заявив, що метою трагедії є викликати в глядачів страх і співчуття, але вияснив також які сюжети найбільше відповідають такій цілі. У 14-му розділі „Поетики“ він вказує на те, що страшне і жалісне може бути результатом театральної обстановки, але може виникнути також із самого перебігу подій. Цей спосіб має перевагу і являє собою ознаку кращого поета. Варто було б сучасним режисерам задуматись над словами Аристотеля. Адже використовуючи до максимуму можливості сучасної театральної техніки, вони розраховують здебільшого тільки на емоційний ефект творів, агресуючи психіку глядача. При цьому текст

відступає на задній план. Аристотель, натомість, вважав, що не слід зловживати зовнішніми ефектами. Він вказував на те, що для викликання страху не слід зображувати сутичку між ворогами і навіть між колишніми приятелями – це природно і не потрясає сумління глядача. Страх у нього виникає тоді, коли чиниться насильство над близькою людиною, кровно спорідненою, коли батько убиває сина або син батька, брат брата, мати власних дітей. Аристотель мав на увазі міфи про Едіпа, Ореста і Медею. Він радив авторам не змінювати ці закріплені традицією фабули, а подати лише власну інтерпретацію.

В 15-му розділі Аристотель висуває певні вимоги щодо характеру персонажів. Він твердить, що героями трагедій повинні бути найкращі з людей, люди благородні. У них повинно бути благородне спрямування волі. Це цілком відповідає вимогам катарсису, адже глядача не може зворушити нещастя злочинця. Деякі вимоги виглядають надто простими, як, наприклад, вимога, щоб поведінка героя відповідала його натурі, щоб чоловік був чоловіком, а жінка – жінкою. Наявність такої вимоги пояснюється умовами театру того часу. Адже жіночі ролі в античному театрі виконувались чоловіками, які мали відповідні маски. Але маска не перетворювала б переконливо чоловіка на жінку, якби сам текст не підказував „жіночі“ реакції.

Натомість вимога, щоб поведінка персонажа була переконливою і послідовною, не втратила свою актуальність і в наш час.

Великого значення Аристотель надавав єдності дії, тобто єдності сюжету. Автори наступних поетик

зробили з цього далекосяжні висновки. Вони поєднували цю вимогу з вимогою вірогідності, яку розуміли спрощено, хоча Аристотель відрізняв між собою вірогідне і можливе. Ототожнивши поняття можливого і вірогідного, вони розробили так зване правило трьох єдностей. Це правило було виведено з „Поетики“ Аристотеля його італійськими коментаторами в другій половині XVI-го століття, причому першість належить Л. Кастельветро. У своїй книзі, яка появилася 1570 р., він спробував нібито зробити Аристотеля доступним, хоч насправді сфальсифікував його, бо Аристотель вважав обов'язковою тільки єдність дії, а про єдність часу говорив лишень мимохідь і не вважав її обов'язковою, про єдність місця взагалі не згадуючи. У Франції XVII-го століття, в добу розвитку класицизму, ці правила вважались непорушними, сформульовані П'єром Корнеєм та Нікола Буало. Хоч у XVIII-му столітті ці правила розкритикували Лессінг та Дідро, їх вважали, особливо в трагедії, обов'язковим аж до романтичного перевороту.

В чому полягало правило трьох єдностей? Це: 1) єдність дії, яка вимагала, щоб фабула драматичного твору було єдиною ниткою подій, позбавленою побічних епізодів і прямувала без перепон до свого фіналу. 2) єдність часу, яка містила вимогу, щоб час дії відповідав приблизно триванню театральної вистави або принаймні не перевершував одну добу. 3) правило єдності місця вимагало, щоб фабула твору розгорталась в одному і тому ж місці або принаймні, щоб не було змін такого місця, які було б неможливо покрити при тодішніх засобах пересування за одну добу.

Дотримання цих правил, виправданих згаданими теоретиками вимогою правдоподібності, привело до надзвичайної штучності і умовності даного театру. Видатні представники французького класицизму Корней та Расін зуміли, завдяки глибокому знанню людської психології, створити шедеври навіть при наявності таких трудних вимог. Їх неприродність помітна скоріше в їх епігонів у XVIII-му столітті як у Франції, так і в Росії.

Ігнорував ці вимоги англійський театр Єлизаветанської доби, зокрема Шекспір, у якого дія сплітається вільно з сумних та веселих епізодів. Деякі з них не мають навіть прямого зв'язку з головною дією. Свобода, з якою Шекспір оперує місцем, проявляється хоча б і в тому, що йому досить було поставити на сцену іншу табличку, і вже місце дії змінювалося.

Проте це не означає, що в театрі Шекспіра не враховані спостереження та вимоги Аристотеля. Однак вони стосуються не трьох едностей, яких насправді у Аристотеля немає, а прийому взаємного пізнавання персонажів, який в Аристотеля користується особливою увагою. На жаль, саме цей аспект „Поетики“ Аристотеля найменше врахований дослідниками його естетичної спадщини. Зауважимо, до речі, що ця техніка у самого Шекспіра є не результатом вивчення „Поетики“ Аристотеля, а запозиченням майстерності від його попередників та сучасників, зокрема у жанрі пасторалі. Про це переконливо писав український критик Агапій Шамрай у своїй статті з 1946 року „До питання про естетику комедій Шекспіра“.

Але перед тим як розглянути мотив розпізнаван-

ня персонажів в „Поетиці“ Аристотеля, слід сказати кілька слів про проаналізовані ним драматичні жанри. Як свідчить 13-ий розділ „Поетики“, справа в тому, що античність знала не тільки трагедії і комедії, але і трагікомедії, тобто твори з елементами як трагізму, так і комічного. Автор зазначає: „ А другий вид трагедії, названий деякими першим, є той, який має подвійний склад, подібно „Одіссеї“, і закінчується протилежно для кращих і гірших людей. Він видається першим внаслідок слабості театральної публіки: адже поети пристосовуються до глядачів і роблять їм на догоду. Але отримувана при цьому приємність, властива не трагедії, а комедії: справді тут ті, які за фабулою були найбільшими ворогами як, наприклад, Орест та Егісф, виступають як друзі і жоден з них не вмирає від руки іншого“.

Аристотель мав по-своєму рацію. Наявність щасливого кінця, гепі-енду, який до сьогодні характеризує більшість літературних творів, пов'язана не стільки з тенденцією самих художників, які завжди тяжіють до загострення конфліктів, а скоріше з публікою, втомленої від нещастя, яка воліє хоча б у мистецтві отримувати задоволення від щасливих розв'язок.

Так, вже в добу античності зародився середній жанр між трагедією, де фінал обов'язково пов'язаний з великим нещастям, часто смертю героя, і комедією, де після вияснення непорозумінь, усунення нещасливої випадковості настає щаслива для позитивних персонажів розв'язка. У розділі 14-му Аристотель називає подібні щасливі закінчення єдиним вибором автора, який хоче уникнути катастрофи. Вихід полягає у розпізнанні іншого, у вза-

ємному розпізнаванні або узнаванню персонажів, з яких один перед тим погрожував іншому, не знаючи хто він є. Аристотель посилається на два конкретні приклади: на „Одіссею“ Гомера і на „Іфігенію в Тавриді“ Евріпіда. Пенелопа впізнала Одіссея по шраму на тілі і сприяла його врятуванню від її залицяльників. Іфігенія впізнала свого брата Ореста і змінила рішення принести його в жертву богині Артеміді, чиєю жрицею вона була. Звичайно, як підкреслює Аристотель, розпізнавання – двосічний меч. Інші персонажі хочуть втішити Едіпа у трагедії „Едіп-цар“ Софокла, розкривши йому правду про його рід, але досягають протилежного: Едіп упізнає в своїй дружині Йокасті власну матір, і його тривога та жах ще більше посилюються.

Це трагічна іронія долі. Але найчастіше взаємне пізнавання персонажів приводить до щасливого кінця. Це стосується, наприклад, твору Евріпіда „Кресфонт“, який дійшов до нас тільки у фрагментах. У цьому творі Меропа, не впізнавши сина, вирішує вбити його в момент, коли Телефонт, який між тим виріс, задумує помститись за смерть батька. Але впізнавши його, вона відмовляється від свого наміру, і вони в двох убивають її другого чоловіка, вбивцю першого.

Аристотель вважав пізнавання важливим моментом перипетії і уважно розглядав його. На його думку, найкращий спосіб розпізнавання це той, який впливає з самого ходу сюжету.

Англійські пасторальні романи доби Ренесансу, які мають в основі середньовічні лицарські романи, часто використовували прийом травестії персонажів. Це ще один із засобів створення любовного

лабіринту внаслідок непорозумінь і невпізнання статі переодягнутого персонажа. Щаслива розв'язка настає в момент, коли введений в блуд персонаж впізнає обранця або обранку свого серця. Цей прийом потім залюбки використовував Шекспір. Так, наприклад, в його п'єсі „Як вам те подобається“ донька вигнаного князя, Розалінда, довго грається з почуттями Орlando тому, що той вважає її за пастуха, а вона в цьому травесті все більше підкорює його серце.

Цікавий приклад переодягання як рушійної сили перепетій можемо назвати і в українській драматургії. Ідеться про п'єсу Сильвестра Яричевського „Княгиня Любов“, дія якої перенесена у добу завоювання татарами Київської Русі. Героїні, переодягнутій на хлопця, молодого кобзаря, вдається чаруючим словом пом'якшити серце кримського хана, який визволяє на її прохання з полону її мужа князя. Але князь довго не впізнає у подобі кобзаря свою дружину і готовий навіть засудити її на страту за те, що нічого не зробила для викупу свого чоловіка, аж поки не розкривається її справжня ідентичність. Чомусь ніхто не звернув увагу на цю п'єсу, а при відповідній режисурі її можна врятувати від забуття.

Не слід вважати, що такі форми розпізнання щось віджило, анахронічне в мистецтві. При уважному вивченні сучасних фільмів та детективних романів, але в рівній мірі і в творах класики, можна зустріти прийом розпізнання. У романі Гюго „Знедоленні“ комісар Жавер впізнає в цілком поважній особі мера містечка каторжника втікача Жана Валжана, який змінив своє прізвище на пана Мадлена і це стає рушійною силою інтриги. А в детективних

романах, коли вбивця ховається, найважливіший момент настає тоді, коли його по чомусь впізнають, незважаючи на вміле маскування і заметення всіх слідів.

Все це показує, до якої міри актуальна „Поетика“ Аристотеля. Безсмертя цієї праці завдячується тому, що її автор розкрив специфіку літератури і переважно трагедії (принаймні та частина збереглась), не залишаючись на рівні узагальнень, а входячи водночас і в саму лабораторію творчості, враховуючи як психіку творця, так і смаки публіки. Отже не тільки творення літератури, але і її рецепцію. Цей всебічний аналіз зробив цю працю стимулом для численних подальших розвідок поетичного мистецтва.

Серед представників української естетичної думки найближче до Аристотеля стоїть Феофан Прокопович (1681-1736). Він був спочатку професором поетики, а далі риторики і богослов'я Києво-Могилянської Академії, доки не покликав його до себе цар Петро Перший у 1716 році для здійснення церковних реформ. Але прибічником Петра він став не відразу. Спочатку Феофан Прокопович покладав великі надії на Івана Мазепу, якого вважав захисником православ'я проти наступу католицизму. Саме в його честь він написав в 1705 році трагікомедію „Владимир“ за античними зразками. Її композиція повторює частини грецької трагедії. Він намагався у дусі „Поетики“ протидіяти бароковому замилюванню пишністю і декоративністю, будучи прибічником мімезису. Найважливіші жанри з погляду Прокоповича – героїчна поема і трагедія. На його думку, якщо в поемі йдеться про видумані

особи, письменник має право користуватись вимислом. Якщо описує реальні події, він повинен дотримуватись якнайближче істини, виражаючи при цьому власні почуття. Зразком останнього може послужити поема, написана під враженням битви над Прутом у містечку Станілешт, поблизу міста Хушь. Прокопович супроводжував Петра, на сторону якого перейшов із своїм військом володар Молдавії Дімітріє Кантемір. Об'єднане російсько-українське та молдавське військо зазнало тяжкої поразки від турецького війська.

Автор описує події, співчуваючи, звичайно, переможеним. Ось текст поеми:

За могилою Рябою
над рікою Прутовою
було військо в страшнім бою.

В день недільний ополудні
стался нам час вельми трудний
пришол турчин многолюдний.

Пішли навстріч козацькія,
пошли полки волоськія
пошли загони донськія.

Легкій воїн ділав много,
да что був числа малого
не отняв міста лихого.

Поял – то був город близький,
врагом добрий, бо був низький,
дал би на вас постріл різкий.

Пришли на Прут каламутний
тут же то був бой окрутний
тут же то був нам час смутний.

Стали рядом уступати
іншого міста іскати
а не всує пропадати.

Скоро померк день недільний,
ажно російські сили
на отворот заgrimіли.

Страшно grimять і облаки,
да страшний там Марс жестокий
grimіл на весь пляц широкій.

Зоря з моря виходила,
ажно поганская сила
в тил обозу зашуміла.

Всю ноч стуки, всю ноч крики,
всю ноч огонь превеликий
бо всю ноч там Марс шел дикий.

А скоро ноч уступила,
большая злость наступила
вся армата заgrimіла.

Немалий час там стріляло,
аж нескоро заказано
„На мир, на мир! – закричано

Не судил бог християнства
освободить от поганства
еще не дал збить поганства.

Магомете, Христов враже,
да что дальший час покаже
кто от чийх рук поляже.

Вірш силабічний (8+8+8) з цезурою між ними, рими жіночі, по три однакові. Отже можна трактувати рядок як строфу, терцину. Вірш був популярний в ту добу був і покладений на музику.

Феофан Прокопович писав, що „крім тайних щедрот Господа, якщо придивлятись до природи, саме людські почуття кохання були першими творцями поезії“. Він визначав поезію як зображення людських дій, викладених віршем з повчальною метою. Підкреслюючи значення віршованої форми, він у своїй „Поетиці“ повторює думку Аристотеля про те, що історичні та філософські твори Емпедокля та Геродота, хоч вони і викладені віршем, не стануть поезією, тому що поезія основана на наявності вимислу та наслідування. Наслідування дійсності робиться, на його думку, згідно з вірогідністю. Прокопович відрізняє вимисел події і вимисел способу дії.

Трагікомедія „Владимир“ є зразком вимислу подій в драматичному творі. Реальною є тут мета героя – хрещення Русі. Натомість поганські жреці, які хочуть цьому перешкодити, цілком видумані, як засвідчують навіть їхні імена – Курояд, Піяр, Жеривол. Вони є уособленням ненаситності, ненажерливості, підкупності. Прокопович подумав і про те як вводити до твору, за порадою Аристотеля, надпри-

родний елемент, представлений в трагікомедії бісами „пира“, „плоті“ та „хули“ – постаті алегоричні.

Прокопович висунув теорію трьох штилей, або трьох стилів. У лекціях „Про риторичне мистецтво“ (1706) він писав: „Для повнішого пізнання стилю запам'ятай: Уся різниця обробки і значення особливо залежить від тієї справи, про яку ідеться, і від особи, до якої пишуть; бо якщо пишеш до товариша, рівного за положенням або нижчого, про справу малого значення, то стиль має бути найнижчим і найпростішим; якщо пишеш до пристойнішого, то надай листові більш блискучого стилю. Якщо ж пишеш про щось дуже важливе, то значення справи вимагає більш високого стилю висловлювання“. Пізніше на цій основі була розроблена Ломоносовим теорія „трьох штилів“ – високий, середній і низький, і до кожного з них приділялись певні жанри. Проте вихідним пунктом до цієї класифікації послужила знову таки „Поетика“ Аристотеля.

Для розуміння розвитку української літератури знайомство з цією теорією має неабияке значення. Адже, як це довів Михайло Трохимович Яценко у своїй книзі „На рубежі літературних епох“ (1977), „Енеїда“ Котляревського це ніяк не твір предромантичний, а зразок нижчого жанру класицизму, герої – комічної поеми. Високі жанри класицизму не могли розвиватись на Україні через її бездержавний статус. Тому згідно з культурною традицією України повного розвитку досягла тут карнавальна література, амбівалентна тенденція у зображенні життя.

II

ГЕРМЕНЕВТИКА

Назва цього напрямку в літературному аналізі походить від імені грецького божества Гермеса, посланця богів, який здійснював тлумачення їхньої мови, незрозумілої смертним. Отже назва грецька і саме в давній Греції слід шукати її витоки.

Спочатку греки були здивовані талантом легендарного Гомера, автора „Іліади“ та „Одіссеї“. Філософ V-го століття до н. е. Демокріт вважав навіть, що Гомер мав „божественну природу“. У праці Цицерона „Про промовця“ (Де ораторе) сказано: „Я часто чув, – це відмічають, як кажуть, і Демокріт, і Платон у своїх працях, – що ніхто не може бути поетом без запалу душі і без того, щоб його не торкався вітер божевілля“. А божевілля, як свідчить і український народний погляд на юридичного, вважалось чимось таємничим (про це свідчить етимологія слова „божевілля“).

У попередньому розділі вже йшлося про різні погляди на природу поезії, висловлені Платоном і Аристотелем. Софісти також пильно цікавились

літературою, приділяючи велике значення освіті, спроможній підготувати гідних громадян. Для її вивчення була потрібна, на думку Протагораса та Горгіаса, граматики, оскільки поетичні твори являють собою мовні структури. Один з софістів, Стасімбратус із Тассіуса, вважав, що можна розкрити сенс твору шляхом уважного аналізу тексту, або по-грецьки *діаної*, а його метод називається *ката діаноїн*. Це один з шляхів літературної екзегези. Другим шляхом, розробленим вже софістами і продовженим елленістичною школою, було алегоричне пояснення літературних творів, в тому числі і творів Гомера. Мета алегоричного пояснення це захист поезії від обвинувачення в легковажності. Мовляв, в образах, зокрема в метафорах, закладений глибокий сенс, який вимагає філософського декодування. Початки грецької герменевтики слід шукати саме в спробах розкрити прихований сенс творів Гомера. Такі спроби знаходимо у схоліях до творів Гомера. Одна така схолія це схолія Б до 57 рядка XX-ої пісні „Іліади“. Вона свідчить про те, що на час виникнення цього коментару існувала спроба матеріалістичного пояснення міфів. Ось ця схолія: „Вчення про богів займається неправильними твердженнями і непристойними висловленнями щодо них у міфах. Дехто захищає від цих обвинувачень Гомера, спираючись на його твори, твердячи, що в них все сказано алегорично. Мовляв, Гомер мав на увазі стихії природи, як, наприклад, в епізодах сутички між богами. Вони твердять, що сухе бореться з вологим, тепле з холодним, а легке з важким. Також, що вода спроможна гасити вогонь, а вогонь може випаровувати

воду. Між елементами, з яких складається ціле, існує протидія, внаслідок якої деякі щезають, але разом вони вічні. В такий спосіб поет зображує битву між богами, називаючи вогонь Апполон, Гелій або Гефест, воду Посейдон або Скамандр, місяць Артеміда, повітря Гера і так далі. Він надає також імена богів індивідуальним якостям мудрості – ім'я Афіни, дурості – Ареса, бажанню – Афродіти, розуму – Гермеса тощо. Такий спосіб захисту дуже давній, починаючи від Теагенеса з Регіона, який був першим хто писав про Гомера, і він ґрунтується на тексті“.

Отже герменевтика виникла з спроби вивчити смисл давніх текстів, які вже стали важкими для розуміння. Окрім поеми Гомера, таким був Старий Завіт, текст якого був завершений року 400 до н. е. і перекладений на грецьку мову у III-му столітті до н. е. Такі спроби зробили вже єврейські вчені, оскільки ця книга стояла в основі законодавства і ритуалу, кожний стих вимагаючи докладного розбору, щоб запобігти неясності або суперечності. Це завдання мали равинські коментарі і диспути, викладені в численних книгах, які складають Талмуд. Основне завдання цих книг вивчити значення темних місць при допомозі прозоріших, розкриваючи значення П'ятикнижжя Мойсея.

Великого значення набула герменевтика в добу Реформації. Найвидатнішим її представником був Матвій Флацій Ілірик (1520-1575). Родом з Істрії, він після завершених теологічних студій мріяв стати католицьким монахом. Але поїздка до Німеччини цілком змінила його наміри. В центрах Реформації він ознайомився з ідеями Лютера і Меланхтона, ставши

їх палким прибічником. Реформатори забезпечили йому кафедру старовірської мови, а практика, здобута на цій посаді, дала можливість йому написати згодом книгу „Ключ до святого Письма“ (1567). Пізніше, на доктринарній основі, оскільки заперечував участь людини в одержанні нею Божої ласки (доктрина синергії) і вважав первородний гріх притаманним самій природі людини, він зазнав переслідування з боку тих же лютеранів, які тривали до його смерті у Франкфурті.

Новизна Реформації полягала в тому, що вона відкинула догматичний підхід до Святого Письма і вважала, що кожна людина може розуміти Святе Письмо через безпосереднє його вивчення. Саме тому герменевтика набула особливої актуальності, внаслідок розроблення нею принципів розбору Священних Писань.

Реформація проникла і в Польщу, до якої належала територія України. Так пояснюється інтелектуальний профіль одного з найцікавіших українських культурних діячів доби – Кирила Транквіліона Ставровецького. Він заснував у 1619 році в селі Рахманів на Волині у маєтку Боговитинів-Корчаків друкарню і випустив у світ „Учительню Євангелію“, тобто тлумачення Нового Завіту. Вона разом з іншими працями Ставровецького потрапила до Москви, де всі ці твори були спалені як єретичні за наказом першого царя з династії Романових, Михайла Федоровича, у 1627 р.

Ставровецький був і автором поетичної збірки „Перло Многоцінне“ (1646). Збірка має дуже цікаву передмову, в якій можна впізнати ідеї протестантської герменевтики. Ось уривок з неї:

„Ласкавий чительнику, подобает вам напрудо вѣдати для чого автор важилься подыймовати так великую и тяжкую працу около тои презацной книги, реченой Перло многоцѣнное, або вѣм правдиве годна такого титулу славного, гдыж перла родятся в глубынѣ морской от блискавици и с трудностью на свѣт виносятся. Так и в тий книзе слова на честь и славу и хвалу имени бозкому сут яко перла многоцѣнныи, рожденыи от молныи небесной, от свѣтлости духа святого в глубынѣ небесной премудрости, а вынесены нынѣ в мѣр сей долный видимый, высокопарным и многозрительным умом моим на вѣчную радость и ненасытимую сладость душам христорлюбивим: Христос ест истинное веселіе любящим єго. Прето таковую працу мою трудную з любовѣю прїими, правдиве многими трудами тая книга святая взяла свое съвершенство, а з влаща в поетицком художествѣ богословская реч; и правда, латвѣйша просто писати, але под метрами бозкіи речи трудно, и барзо трудно, тилко той тоє знает, кто того ремесла заживает. То мя до тои трудной працы побудило в старости лѣт моих, абы человек охотнѣйшій был до читаня речій бозких и таємниц збавенных /спасенных/ которыи сут почасті описаны складучи мовою под метри“.

Отже мета автора – герменевтика Святого Письма, а художня форма робить зміст цього письма ще привабливішим. Найбільше про це сказано у передмові. Автора цікавить смисл імен Божих, за якими ховається багато таємниць. Головний спосіб такої герменевтики це зведення до суті, бо ж як сказано у тій же передмові: „тая книга презацная (благородна) хотяй ся видит мала в очах людских, але великіи

съдержит в собѣ тайны, збавенію (спасінню) твоему служачіи: такого сут високого разума бого-словского же из єдиного вѣршика двох або трох слов може добрый казнодѣя казаня повѣсти и кротко звязаную реч роспространити і душѣ люд-скіи утѣшити словом божіим“.

В той же час автор користується і вербалізацією, деталізацією, як це засвідчує найвідоміший вірш цієї збірки „Лїкарство роскошником“, де сказано, що смерть однаково перетворює на смердячий труп огидний і бідного, і багатого. Це доведено на протязі півтора ста віршованих рядків. Ставровецький ішов в певній мірі осібно у свій час, як це видно з „Епіграми“, де він доводить, що інші поети „зла-мали свої ноги“, поставивши в ямби, трохеї і спондеї розповідь про язичеських богів. Їх гріх полягав ніби-то в тому, що вони „утікали перед світлістю бого-слов'я“. Проте уникаючи античної тематики, Ставро-вецький був справжнім барокковим поетом своїм кончеттизмом, тенденцією писати загадково, знахо-дити таємниці, щоб потім їх самому розв'язати, доводячи, що те, що здається складним, є по суті простим. З поданих концептів, до яких він звер-тається для розкриття багатозначності тексту Біблії, розвинулось зрештою явище, яке хронологічно завершує українську бароккову біблійну герменев-тику, а саме вчення Григорія Сковороди про „символічний тайнообразний мір Біблії“.

Питання про те чи були якісь впливи Реформації на Сковороду ще фактично не вивчене. Але нам здається, що певні впливи були, хоча б у вільності, з якою Сковорода трактує теологічні теми. Не випад-ково і Сковороду, і Флація обвинувачували у тому ж

самому виді єресі – в маніхеїзмі. Крім того, у своїх філологічних виписках Сковорода цитує Августа Бухнера, латиномовного німецького поета і літератора, який жив між 1591-1661 рр. і був професором Віттемберзькому університету, головного ідеологічного центру Реформації. Саме з Бухнера випишує Сковорода думку про тісний зв'язок між літературою і теологією: „Чим більше успіхів досягнеш у вивченні літератури, тим кращі успіхи будеш потім здобувати в теології та іншій науці“. З цієї ж концепції герменевтики походить і улюблена настанова Сковороди про „пережовування“ прочитаного, викладена слідом за випискою з Бухнера: „Читати і перечитувати слід небагатьох авторів, але найкращих. Слід також додержуватись порядку і вибору: варто читати не так багато щодо кількості, як багато щодо якості. Якщо не пережуєш їжі зубами, то буде спожита лише невелика частина її, бо вона перейде у непереробленому вигляді; таким же чином, якщо не будеш брати від авторів того, чого тобі потрібно, і не будеш старанно і пильно їх вивчати, то ніколи не перетвориш у сік і кров“.

„Пережовування“ тексту це по суті його анатомізування, про яке говорив Флацій і яке вперше застосував, вживаючи навіть це слово, Ставровецький, розбираючи всі можливі значення молитви „Отченаш“. Сковороду характеризує захоплення семантикою слів, він жадібно ловить їх значення у різних доступних йому мовах. Сковорода не був єдиним у своєму інтересі до герменевтики Священного Письма. Ціле українське барокко характеризується пильною увагою до прихованого сенсу біблійних текстів. Про це пише переконливо

харківський сковородознавець Леонід Ушкалов у книзі „Світ українського барокко“ (1992). У розділі „Біблійна герменевтика“ він докладно аналізує месіанізм бароккових авторів, тобто їхню спробу тлумачити численні місця з Старого Завіту як предвіщення про прихід Христа Спасителя.

Герменевтика зберігає до сьогоднішнього дня своє значення як наука про інтерпретацію давніх текстів, маючи цілий ряд допоміжних галузей. Головне завдання цієї галузі герменевтики є відтворення з численних фрагментів і редакцій якнайповнішого і перевіреного тексту творів стародавніх письменників.

У XIX-му столітті герменевтика зазнала значного розвитку і щодо інтерпретації новітніх і тогочасних письменників. Основи її методології заклав німецький філософ, сучасник і однокласник учителя О. О. Потєбні та Вільгельма Гумбольдта, Фрідріх Данієль Шлеєрмахер (1768–1834). Він був теологом-протестантом, виступав за відокремлення церкви від держави, за свободу вищої освіти, основаної на демократичних началах. Саме за це були згодом заборонені його лекції в Берлінському університеті. Як теолог і перекладач творів Платона на німецьку мову, він поєднував у собі дві традиції: грецьку та біблійну протестантську. Збагачений великим досвідом, він приступив до їх оновлення.

Посмертно у 1838 році були видані лекції Шлеєрмахера, в яких він заклав основи загальної герменевтики. Основні положення цієї науки такі:

Мова тісно пов'язана з мисленням. Кожна людина є місцем, в якому певна національна мова офор-

млюється у своєрідний спосіб, і цю індивідуальну мову можна зрозуміти лише на тлі цілісності даної мови.

Певна структура розбудовується як щось обмежене і визначене на тлі необмеженого і невизначеного. Промови і художні твори це тексти призначені для розуміння іншими, але водночас вони відображають психіку того, хто їх складає. Для розуміння текстів треба брати до уваги, з якою ціллю вони були складені, а це пов'язано з поглядами їхнього автора. Оскільки погляди окремої особи є безчисленими і кількість факторів, які на них впливають, переходять у безмежжя, не можна звести до кількох елементів структуру текстів і не можна аналізувати їх за допомогою обмеженого числа правил. Критикові потрібний талант для встановлення подібності і відмінності, зіставлення і асоціації з іншими текстами. Тому що тексти складені з мовного матеріалу, дослідник повинен мати перед мисленням зором цілу національну мову, якою користувався автор, а також володіти знанням людей. Словом, літературознавець повинен бути водночас мовознавцем і психологом.

Враховуючи ці два аспекти, можна визначити об'єктивну вартість текстів як художніх витворів, починаючи від текстів, складених тільки з метою спілкування і тільки на це придатних, далі піднімаючись до текстів, які відображують певну об'єктивну реальність, отже які мають документальну вартість, аж до текстів артистичних. Особливість останніх полягає в тому, що критик повинен тримати пильне око на деталі і водночас охоплювати цілість. Це вимагає демонтажії і нового складання тексту.

Герменевт повинен краще розуміти твір ніж сам автор як з погляду мовної компетенції автора, так і його внутрішнього життя.

Не тяжко помітити, що концепція загальної герменевтики, розроблена Шлеєрмахером, спрямована в першу чергу проти догматизму, який панував в західній Європі на протязі XVII-XVIII століть. Догматизм нав'язував як авторам, так і критикам, певні моделі мислення, так звані правила. Прикладом такої раціоналістичної поетики можна назвати француза Ле Босю, який писав у „Трактаті про епічну поему“: „Мистецтво подібне до науки тим, що воно засноване на розумі“.

Шлеєрмахер співвідносить літературу не з раціональним началом, а з душевним; також не з загальними законами розуму, а з суб'єктивними поглядами автора. Все це не може керуватись ніякими загальними правилами, будучи пов'язане з безмежним числом внутрішніх і зовнішніх факторів. Не знання канонів і норм потрібне критикові, а знання душі автора і мовного матеріалу, який він опрацьовує.

Відповідно до цієї концепції, Шлеєрмахер розробив основні методологічні принципи герменевтики: критик повинен почати з розбору цілісності твору. Виняток можуть становити лише ті твори, в яких автор з метою їх оберігання від деспотичної влади, або з інших причин, висловив свої найважливіші думки у відступах від головної лінії сюжету. До літературного твору треба підходити як до диспуту, під час якого партнери намагаються переконати один одного, і кожний використовує вигідні йому аргументи і прийоми.

У підсумку, герменевтика це певна методологія аналізу літературного твору, яка допомагає зрозуміти задум автора, ідейний зміст твору і водночас ту структуру, що служить для передачі ідеї. На нашу думку, таку методологію використовують часом і талановиті критики, які не декларують себе герменевтами, але на практиці, завдяки проникливості, вони об'єктивно є герменевтами.

Після Шлеєрмахера новітню герменевтику розвивали Вільгельм Ділтей (1833-1911), який був біографом Шлеєрмахера, і намагався розробити самостійну методологію духовних наук. Його цікавило, між іншим, співвідношення між поетом і його творчістю. Австрійський філолог Лео Шпіцер (1870-1960) нехтував цим аспектом, концентруючи всю увагу на іманентному аналізі літературного твору, незалежно від біографії творця. Він розробив методи розкриття т. зв. духовного етимону твору, його лейтмотиву, шляхом поступу по герменевтивному колі, розкриття зв'язків між різними формальними і значеневими колами. Сучасним послідовником методології Лео Шпіцера є женецький літературознавець Жан Старобінські (нар. 1920 р.) автор дослідження „Лео Шпіцер і стилістичне читання“. Старобінські є прибічником т. зв. „близького читання“ літературних творів (цей спосіб відомий і в американській стилістиці як „йлософе реадінг“). Старобінські розробляє техніку читання, яку сам коментатор повинен відкрити для кожного твору, щоб розкрити круг кругів, знайти взаємопов'язані ансамблі, розширюючи все більше значеневі обрії твору.

Як вже сказано, герменевтика Шлеєрмахера це принцип читання твору від цілого до його

частин і навпаки, так зване читання „згори“. Однак Старобінські звертає увагу і на пастки такої системи, тому що можна легко впасти в суб'єктивізм, приписуючи творові такі значення, яких у ньому немає. (1, стор. 28-44)

„Герменевтичний круг“ розширюється до такої міри, що надмірно зосереджуючись на загальниках, критик втрачає специфічність самого предмета, підданого аналізу.

Щоб зберегти потрібну для дослідника відстань, не ідентифікуючись з твором, але і не занадто віддаляючись від нього, потрібно, на думку Старобінського, повторно повертатись до самого тексту і провіряти систему відповідностей, які в ньому панують. Старобінські вважає, що літературний твір це окремий світ, який функціонує у більшому світі і має свої власні закономірності. Тезис Шлеєрмахера про те, що завдання критика вгадувати головну думку автора, розвивається Старобінським у тому смислі, що окинути поглядом обрії твору можна тільки відштовхуючись від його ядра. Швейцарський літературознавець використовує метафору „живе око“, щоб підкреслити саме потребу такої постійної мобільності уваги критика. Він повинен знати, що немає незначущих деталей, але що губитись у них також не слід, бо їх аналіз повинен вести до реконструкції цілісної ідеї твору.

Приклад такої стратегії подамо з праці Бориса Навроцького „Мова та поезія. Нарис з теорії поезики“ (1925), яка є зразком саме того типу мобільного аналізу літературного твору, що враховує як деталі, так і структуру цілого. Ідеться про роман Панаса Мирного „Хіба ревуть воли як ясла повні?“.

„Так, щоб з'ясувати чудні, незрозумілі риси Чіпчиної вдачі, автор психологічно виводить їх із спадковості – з походження від батька двождона та безталанної наймички Мотрі; задля цього автор розповідає всю історію Чіпчиних батьків. Щоб показати те середовище, де Чіпка опинився, справлений туди потворністю кріпосного ладу і з'ясувати глибоке історично-психологічне коріння його утворення – автор знов розповідає історію старого січовика Мирона, і тільки після цього береться цілком виявити характер зв'язків поміж Чіпкою та Галею, дочкою Максимовою, з одного боку, і Чіпкою та Максимом з другого. Коли з погляду затримування дії та ускладнення основного сюжету ці оповідання – явище негативне, то з погляду суто психологічного це зрозуміло. Мирний хоче сказати, як психологія вояка-запорожця виродилась під впливом тиску з боку середовища в психологію більш чи менш елементарного розбою“.

Враховуючи, що підзаголовком твору Мирного служить вислів „Пропаша сила“, дійдемо висновку, що даний критик йшов від центру твору до його окраїн, слідує за герменевтичними колами.

За визначенням відомого історика релігій Мірча Еліаде, герменевтика це ніщо інше як намагання зрозуміти значення твору.

На перший погляд, це визначення просте, елементарне. Але часто те, що вважається очевидним, виявляється дуже складним. Два приклади можуть бути переконливими.

Перший приклад з Шекспіра, з його п'єси „Буря“, лебединої пісні драматурга. В ній ідеться про ідеал досконалого суспільства, запозичений Шекспіром

з „Есеїв“ Мішеля Монтеня. Сюжет такий: Земляки чародійника Просперо, колишнього герцога миланського, блукають по острові, куди попали внаслідок аварії корабля. Нещастя було спровоковане самим Просперо, який підняв велику бурю на морі. Блукання в лісі приводить їх до морального очищення, бо сили добра, уособлені Арієлом, перемагають сили зла, уособлені Калібаном. Аріель приводить у стан сну той чи інший персонаж, а ті, що zostались тверезими, намагаються їх вбити, та Аріель будить вчасно сплячих, щоб злочин не стався. Отже, чергуються сон і ява, сновидіння стаючи такими ж важливими як і денна свідомість. Саме в цій п'єсі зустрічається знаменитий вислів Шекспіра: „Ми сплетені з сновидінь, і наше коротке життя оточене сном“, вислів вкладений в уста Просперо, який живе пустельником у лісі. Відомий літературознавець Норсроп Фрай дійшов висновку, на основі такої структури п'єси, що в ній показано конфлікт між низькими інстинктами і вищими прагненнями людини. Але це перший, очевидний символічний рівень твору. Бо як бути з протиріччям між правдою і видимістю, між реальністю і позірністю, з яким пов'язані часті посилання в творі на ремесло артиста, на ілюзорний світ театральної вистави?

Хоч про Шекспіра написана ціла бібліотека, першим по суті розшифрували цю п'єсу тільки в наш час. Зробив це не англієць.

Ідеться про Мація Сломчинського, який переклав її заново на польську мову, прочитавши твір уважно кілька разів. Спочатку перекладач не спостеріг нічого, та коли довелось слово за словом перекладати твір, він раптом зостався приголомшений. У

п'єсі говориться настирливо про носіння дров. Навіщо вони потрібні? На острові тепло, отже ні потреба погрітися, ні потреба готувати їжу не виправдовують тяжку роботу, яку беруть на себе Калібан та Фердінанд. Зостається єдине пояснення: у творі зображене пекло, де справді потрібно багато палива для нагрівання казанів, в яких карають грішників. Пояснення дивне, але перечитавши п'єсу, ми самі переконались, що польський перекладач мав рацію, бо ж посилення на пекло зустрічається ніби ненароком і в інших місцях твору. Ось, Фердінанд тільки-но врятований, вигукує: „це пусте пекло і всі чорти тут!“. Гонзало згадує про те, що тут, на острові, він мав покинути всі свої надії – це явне посилення на дантівське „Пекло“; пригадаймо вигук Калібана (про якого знаємо, що він чортівський син), коли побачив Стефано: „Що з тобою, чи ти часом не впав з неба?“

Сломчинський твердить, що у творі йдеться не про живих людей, а про душі померлих, які караються у пеклі. Отже, з корабля ніхто не врятувався, усі загинули і попали до пекла. Це можна проілюструвати прикладами. Так, донька Просперо, Міранда, висловлює своє співчуття нещасним душам з корабля, затопленого її батьком. Перед нею з'являється Фердінанд, якого вона вважає духом, а він каже про неї, що вона є та пані, яка будить мертвих. Щоправда, можна знайти докази і щодо протилежної думки, адже Просперо зустрічає прибулих, запевняючи їх, що він герцог, який втратив владу, а не дух.

Двозначність підтримана автором, мабуть, для того, щоб навіяти глядачам думку про те, що живе-

мо постійно у двох планах: реальності і духовності, таємничого світу, який нас оточує; тому, можливо, смертю не все закінчується, поза нею нас чекає позачасовість, до якої попадемо, звільнившись від гріхів.

Така інтерпретація твору глибша від попередніх, бо посилає до найглибшого шару мистецтва, а саме до його витоків з релігії, на рівні сакрального.

В той же час вона дуже повчальна, бо посилає до принципів герменевтики, сформульованих Шлегел-ермахером, будучи прикладом того, що головна думка твору розкривається часом в епізодах, у випадкових репліках.

Інший приклад – протилежного характеру, коли символічний рівень заважає уважному вивченню художньої побудови твору. Ідеться про інтерпретацію 29-ої пісні з „Саду божественних песней“ Сковороди. Ось текст цього твору:

Чолнок мой бури вихр шатает,
Се в бездну, се выспь вергает!

Ах, несть мне днесь мира

И несть мне вахлира.

Се мя море пожирает!

Гора до небес восходит,

Другая до бездн нисходит,

Надежда мне тает,

Душа исчезает.

Ждах – и се несть помогаяй.

О пристанище безбедно,

Тихо, сладко, безнаветно!

О Марин сыне!

Ты буди едине

Кораблю моему брегом.
Ты в корабле моем спиши,
Возстани! Мой плач услыши!
 Ах, запрети морю,
 Дажь допомошь мне скору!
Ах, востани, моя славо!

Избави мя от напасти,
Смири душе тленны страсти,
 Се дух мой терзают,
 Жизнь огорчевают.
Спаси мя, Петра, молюся!

Як і всі пісні збірки, і ця має „зерно“ в Біблії. Однак Леонід Ушкалов, один з найкращих дослідників Сковороди, вважав його настільки очевидним, що у своїй докторській дисертації „Григорій Сковорода й антична культура“ прямо переходить до зіставлення твору з античною спадщиною і навіть із творами Отців церкви, що для праці, написаної в 1989 році, гідне уваги. Справді, досліджуючи алегорію „житейського моря“, він знаходить її в Горація і в Григорія Націанського. Ушкалов посилається на порівняння держави з морем у „Республіці“ Платона. Григорій Націанський твердить, що ми плаваємо у темряві і Христос заснув. Для Івана Златоуста гавань – смерть. Образ міститься у цілій тканині старозавітньої книги пророка Йони. В різні епохи ці символи розшифровуються по-різному. Для античних філософів берег це заспокоєння, яке дає філософія, а у християнських авторів це життя, згідно з божими заповідями. На думку Ушкалова, погляд Сковороди скоріше близький до античного. Він зна-

ходить навіть аналогію до цього вірша, написаного у 1785 році, у листі самого Сковороди з 1778 року до Івана Григоровича Диського. Він вважає його найтрагічнішим з листів Сковороди. Тут читаємо: „І будьто мореходець пльву, виглядывая не видать ли сладчайшого от всех бед пристанища – смерти... Надежда моя – господь мой, внутрь мне есть“.

Здавалось би все, що належиться критикам, зроблено, і все ж таки... Знову треба іти до джерела, до новозавітного тексту, від якого відштовхується у згаданому вірші Сковорода і який підказаний самим Ушкаловим: Євангелія від Матвія глава 14: 22-27, від Марка 6: 18-51, Івана 6: 16-21. Саме в Матвія (і тільки в нього) є справжній вихідний пункт, для розуміння твору, і то в наступних віршах 28-33. Бо тут розкриті саме відносини між апостолом Петром і Ісусом: „Петро ж відповів і сказав: Коли, Господи, Ти це, то звели, щоб прийшов я до Тебе по воді. А Він відказав йому: Іди. І вилізши з човна, Петро став іти по воді, і пішов до Ісуса. Але бачачи велику бурю, злякався і зачав потопати, і скричав: Рятуй мене, Господи!.. І зараз Ісус простяг руку й схопив його, і каже до нього: Маловірний, чого усумнився? Як до човна підійшли, буря вщухнула. А приявні в човні вклонилися йому та сказали: Ти справді Син Божий!“

У 1994 році, з нагоди 200 роковин від смерті Сковороди, з'явилась в Канаді збірка критичних статей про нього. Між іншим, тут є стаття Карен Блек, присвячена поетичній творчості Сковороди. Обговорюючи цю статтю у 22 томі (число 1-2) журналу „Жоурнал оф Україніан Студіес“, Наталія Пилипюк вказує на помилку авторки, яка вважає, що в 29

пісні мала місце зміна особи, до якої звертається поет. Відома канадська дослідниця, доцент Едмонтонського університету Н. Пилипюк, пише, що ніякої зміни тут немає, бо ж треба зважати на те, що слово *Петра* це не клична форма, а знахідний відмінок іменника, власного імені Петр. Отже вірш написаний ніби від першої особи, але це не є перша особа автора, а перша особа Петра. Це апостол Петро, який в євангельському тексті усумнився, похитнувся у своїй вірі в Христа і благає його о спасінні. Причому, як підкреслює Н. Пилипюк, причина неспокою в душі Петра це тілесні при-страсті, про які говориться у вірші („Смири души тленни страсти“) (9, стор. 137-138).

Якщо прийняти до уваги справедливі зауваження Н. Пилипюк, можемо розкрити досі непомічений психологічний рівень вірша. Отже, знову ідучи за принципами герменевтики Шлеєрмахера, не досить зважати на ідейні принципи автора. Треба розуміти і його психіку, яка розкривається у творі. Сковорода прожив самотнє і аскетичне життя, і ніколи про жодні свої тілесні бажання не висловлювався. Однак у цьому вірші, ховаючись за маскою апостола Петра, признається у своїх пристрастях, з якими боровся, спираючись на вимоги християнської релігії. Це тим дивніше, бо в євангельському тексті про ходіння Христа по морю про такі тілесні пристрасті мови немає.

Нам здається, що це новий ключ не тільки до цього вірша, але і до особистості Сковороди. Але в той же час цей приклад підготовляє нас до наступних пошуків у розкритті відношення між автором і твором, тобто до питання відношення психології до літературознавства.

III

АВТОР І ТВІР

Співвідношення між автором і твором належить до найбільш контроверсійних питань теорії літератури.

Для зручності поділимо підходи до цього питання на дві групи: теорії, що ставлять головний наголос на твір і теорії, що ставлять головний наголос на автора.

До першої групи належать погляди, згідно з якими певний літературний твір є прямим результатом божого натхнення. Так думали греки про твори приписані Гомеру, такий погляд існує щодо Святого Письма. До цієї теорії належить античний погляд, за яким натхнення поетові приходить від музи. Стоять близько до неї і твердження сучасного окультизму, що думка, в тому числі і поетична, надходить до людини, головню до творчої людини, з якогось таємничого метафізичного джерела. Такий погляд підтверджується визнанням ряду поетів. Так, наприклад, Богдан Ігор Антонич, видатний український поет нашого століття, висловлювався в цьому дусі,

коли твердив, що вірші йому „хтось шепче на вухо“. Подібні визнання маємо і від екстрасенсів.

До першої групи поглядів, які ставлять головний наголос на твір, належать також лінгвістичні теорії про літературу. Визначний німецький мовознавець Вільгельм фон Гумбольдт, який мав вирішальний вплив на розвиток концепції О. О. Потебні, вважав мову не продуктом (-оргоном), а діяльністю, енергією. Це вічна, постійно підхоплювана праця духу для того, щоб уможливити членованим звукам виражати думку. Мова не зародилась з потреб спілкування, а з внутрішньої потреби пізнати й осягти інтуїцією предметний світ. Слова вибухають спонтанно з грудей, без примусу і без наміру. Те саме стосується й літератури; в пустелі немає жодного кочового племені, яке не мало б своїх пісень. „Людська істота як зоологічний вид це співуче єство, яке об'єднує звуки і мислі“ писав він у праці „Про різноманітність побудови людської мови“ (1836). Гумбольдт висунув вперше теорію про існування внутрішньої форми мовлення, яка не збігається ні з фізичним звуком, ані з логічним поняттям, а є суб'єктивним уявленням, виробленим людиною про речі, продуктом уяви і почуття, індивідуалізацією поняття. Образи закладені у внутрішній формі слова, отже справжнім художником є народ – творець мови, тоді як поети (в рідкісні моменти натхнення) є лишень удосконалювачами мови. Натомість проза виявляє в дійсності ті корені, які її прив'язують до існування, тому вона складає факти до фактів і концепти до концептів, намагаючись об'єднати їх об'єктивно в думку.

Сучасний структуралізм, вважаючи літературний

твір самодостатньою системою, яку можна розуміти і естетично оцінювати, нехтуючи особою творця, є по суті продовженням ідей Гумбольдта. Цей розвиток стався не на батьківщині мислителя, у Німеччині, а в Росії, оскільки російська естетична думка була на початку ХХ-го століття справою вчених з ОПОЯЗ-у вихованих на працях Потебні. Серед українських продовжувачів Потебні можна назвати Бориса Навроцького. Переслідувана в Росії після революції формальна школа знайшла притулок у Празі. А далі на ідеях швейцарського мовознавця Фердинанда де Сосюра розвинувся французький структуралізм, що поширив методологію об'єктивного аналізу на найрізноманітніші галузі знання.

Друга теорія ставить наголос на особу творця. Цю групу можна поділити на дві підгрупи: детерміністичну і психологічну.

Відомим представником детермінізму був французький вчений Іпполіт Тен. В другій половині ХІХ-го століття, в добу великих успіхів точних наук, він вважав, що авторів літературних творів можна схарактеризувати дуже чітко, беручи до уваги три фактори: расу, тобто національне середовище, оточення, особливості довкілля й історичний момент та суспільно-політичне життя епохи. Найтрудніше пояснити, виходячи з цієї теорії, чому люди, які живуть в однакових умовах, здебільшого не є талантами. Щоб цьому запобігти, Тен, котрий вважав мистецтво імітацією, мета якої є виділення суті речей, шукав секрет таланту в мірі уміння творця дійти до вищих узагальнень, у висоті моральної позиції автора і в ступені гармонії між формою та ідеєю, в силі експресивності.

Типово детерміністським є і вчення марксизму про літературу, яке зазнало в радянську добу різних тенденцій аж до спрощення, ототожнення позиції письменника з інтересами суспільного прошарку, з якого він вийшов. Щоб все ж таки не відкидати всю спадщину минулого, оскільки більшість письменників виходили з рядів панівних у суспільстві прошарків, довелось внести ряд коректив, які відкрили широкий простір суб'єктивізму, на зразок твердження, що письменник був вихідцем з аристократії, але об'єктивно виражав позиції трудящих мас і т. д. Суб'єктивізм дійшов так далеко, що вартість творчості визначалася мірою симпатії до соціал-демократії у минулому або до Радянського Союзу у сучасності. Противників було автоматично викреслено з списку письменників і віддано анафемі або замовчуванню.

Крайнощі можна спостерігати і в другій підгрупі, в таборі тих, хто керувався поглядами психологів. Як це не дивно, психологія як галузь науки посправжньому почала розвиватись тільки в другій половині XIX-го століття. Спочатку психологи були емпіристами, вважаючи, що фізіологія органів чуття має вирішальний вплив на сприйняття людиною зовнішнього світу. Цих поглядів дотримувались зокрема позитивісти. Серед них найбільш відомий Герберт Спенсер, який вважав естетичне враження прямим наслідком дії творів мистецтва на органи чуття і критикував сучасне йому мистецтво за надто велику грубість у зображенні картин життя. Відома праця Івана Франка „Із секретів поетичної творчості“ (1898) є у великій мірі продуктом цієї концепції. Проте Франко намагався пристосувати до літе-

ратури і новіші на той час ідеї, як, наприклад, результати експериментальної психології Фехнера і Вундта. Ця наука була тоді на перших початках і твердження психологів були досить суперечливими. Проте Франко зумів знайти у цьому хаосі те, чому судилось найбільш блискуче майбутнє, психологію підсвідомості, основи якої були закладені Едуардом Гартманом.

По-справжньому підсвідомість була досліджена вже після смерті Франка у працях Зігмунда Фрейда та його учнів Адлера і Юнга, і цим самим відкрилась можливість глибшого вивчення відношення між індивідуальною психологію творця і твором мистецтва. Одночасно відкрилась можливість систематично досліджувати не тільки людську психологію взагалі, але й індивідуальні відмінності між людьми, різні типи сприйняття ними навколишньої дійсності.

Це відкриття надзвичайно важливе для літературознавства. Справді, ще з часів античності було відоме існування чотирьох темпераментів: меланхолік, флегматик, холерик і сангвінік. Але це вчення дає дуже мало для розуміння відношення між автором і твором. Якою б не була людина, більш чи менш темпераментною, більше чи менше повільною у своїх реакціях, в своєму творі вона віддзеркалюватиме не власну індивідуальну особливість, а природу і життя суспільства. Наскільки не була б у творі сильна деформація дійсності, яке суб'єктивне не було б її сприйняття, люди живуть на цій планеті і твори фантазії можуть комбінуватись тільки з вражень від цього життя. Адже навіть і сновидіння, які б вони не були химерні, є також комбінацією цих елементів. Люди відрізняються між собою в першій

мірі тим, як вони сприймають дійсність; вони доповнюють одне одного в міру того як у них розвинуті ті фільтри, через які проходять враження від об'єктивного світу й інших людей.

Заслуга відкриття цих основних координат, що визначають відмінності між людьми, належить Карлу Густаву Юнгу. У праці „Психологічні типи“ (1922) він поділяв людей на дві категорії – екстраверти та інтроверти. Екстраверти з жадобою сприймають зовнішні враження, без них вони просто не можуть жити. Їхнє душевне життя живиться цими постійно напливаючими враженнями, в яких вони намагаються орієнтуватись, щоб не бути поглинуті їх численністю. Інтроверт воліє заглиблюватись у собі, спостерігати ніби збоку людей, їх взаємини. Він діє на основі тих висновків, які зробив для себе на основі зібраних таким чином інформацій. Люди відрізняються між собою тим, які з чотирьох психічних функцій у них переважають: більш розвинена сенсорика чи інтуїція, логіка чи етика (уміння відгадати те, що відбувається у душі іншої людини). В залежності від екстравертності, інтровертності і дихотомії чотирьох функцій та їх рівня, також від раціональності або ірраціональності їх життєвої поведінки, розрізняються 16 типів людей, що поділяються на чотири квадри, кожна маючи по 4 типи (про квадри дивись розділ XI). Саме цю термінологію використовує засновник соціоніки, литовська дослідниця Аушра Аугустинавічюте, (крім цих опозицій, соціоніст з Санкт-Петербурга Г. Рейнин увів ще і дихотомію статичний – динамічний). Саме Аушра Аугустинавічюте ввела і термін соціоніка, оскільки вона розширила типологію Юнга на

вивчення міжтипних відносин у соціумі, зробивши її придатними для практичного використання у школах та в людських колективах.

Та у цій книзі нас цікавить скоріше придатність типології Юнга для праці літературознавця. Ось, для прикладу, як характеризує Юнг відмінність між інтровертом Шіллером і екстравертом Гете на основі їх листів:

„Гете твердив категорично про себе самого: „Я, як споглядальний індивідуум, втілений реаліст, тому у зв'язку з усіма предметами, які лежать переді мною, я не можу бажати собі з них більше або менше і я не встановлюю між ними іншої різниці, ніж тієї, що деякі з них мене цікавлять, а інші ні“. Щодо впливу на нього самого Шіллера, він твердив у тому ж листуванні: „Якщо я став у Ваших очах представником певних речей, то Ви відвернули мою увагу від надмірно уважного спостереження зовнішніх речей і відношення між ними до мене самого. Ви правильно дивитесь на багатогранність внутрішньої людини“. Шіллер відкрив в особі Гете доповнення або удосконалення власного єства. Він відчув різницю між собою та Гете, яку схарактеризував так: „Не чекайте від мене надмірного матеріального багатства ідей. Це те, що я знаходжу у Вас. Моє прагнення і моя потреба полягають в тому, щоб робити багато з невеликого числа. Якщо Ви пізнаєте мою убогість стосовно того, що можна назвати набуті знання, тоді будете згідні зі мною, що це мені вдалося. Оскільки коло моїх думок менше, я обійду його швидше, і тому можу краще використати своє добро і створити засобами форми ту різноманітність, яка не достає змісту“ (2, стор. 104).

Соціоніка визначає ще точніше опозицію між Шіллером та Гете. Шіллер був логічно-інтуїтивним інтровертом, статиком і раціоналістом. Такі типи дуже уважно аналізують явища при допомозі розуму, розчленовуючи структури; інтуїція натомість бачить явища у розвитку. У логіко-інтуїтивних типів слабше розвинута сенсорика (органи чуття) і етика (відчуття душевного стану людей); вони бачать скоріше суть, аніж деталі, звідки тенденція до теоретизування, проблематизація людських відносин. Гете натомість був етико-інтуїтивним екстравертом, прекрасно розуміючи відносини між людьми і структуру явищ зовнішнього світу. Він бачив дуже докладно процеси, які розгортаються у зовнішній дійсності. Драматизував він скоріше перебіг подій і долю людини, ніж їхні відносини, і бачив дуже твёрезо реалії життя. Це і створило основу для їхньої дружби і відмінність в їхній творчості, бо Гете після бурхливої молодості став урівноваженим олімпійцем, а Шіллер так і залишився до смерті максималістом і революціонером.

Щодо української літератури, нас цікавить насамперед постать Шевченка. Вивчаючи твори Шевченка маляра, соціоніки дійшли висновку, що він був не динаміком, а статиком, бачив предмети переважно у нерухомому стані. Твори Шевченка змушують нас вважати його не екстравертом, а інтровертом, заглибленим у собі. Про це свідчить вся його творчість, в якій знаходимо мало описів зовнішнього світу; існує постійний діалог із самим собою і дуже категоричні судження про стосунки між людьми, зокрема в оцінці їх моральності. Перевага статичного підходу до явищ, на противагу

динамічному, помітна і в його прозі, де дуже мало дії і дуже багато рефлексії. В історичних поемах, де ідеться про бої, саме ці батальні сцени відсутні (див. „Іван Підкова“, „Гамалія“). На цю особливість звернув увагу вже Іван Франко. Про це пише і сучасна дослідниця Тетяна Мейзерська, зазначаючи, що для імагінативної поезики Шевченка характерна система своєрідних метафоричних провалів, очевидно пов'язана з певною рефлексією вислову слова, яке нездатне логічно передати подію. Слово переходить в іншу смислову модальність, завдяки якій метафора виступає як засіб вирішення суперечностей. Це ми читаємо в її авторефераті до докторської дисертації, захищеної у травні 1997 року в Києві. На думку авторки, посилена метафоризація у поезіях Шевченка пов'язана з кризою слова, яке постійно перекривається уявою. Звідси і систематичне уникнення конфліктів, помічене Франком, явище яке авторка дисертації пояснює кризовою екзистенційною природою міфомислення і метафороутворення поета, подвоєнням реального і метафоричного планів (3, стор. 12).

Мабуть, найкраще визначити Шевченка як етико-сензорного інтроверта, раціонального статика. До цього типу належав і американський письменник Теодор Дрейзер. Цей тип характеризується надмірно гострим відчуттям життєвих конфліктів, яке доходить до страху перед реальністю, і тенденцією до моралізаторства. Не випадково ж Дрейзер зостався в пам'яті поколінь як автор роману „Американська трагедія“. Трагічний аспект боротьби за існування він помітив в американському суспільстві офіційного оптимізму і міщанського добробуту.

Трагічно бачив і Шевченко ситуацію кріпосних селян в Україні. Критики припускали колись, що Шевченко залюбки зображував покриток тому, що така була доля подруги його дитинства Оксани Коваленко. Потім виявилось, що це була доля звичайної селянки. Шевченко просто волів писати про покриток, тому що це була найстрашніша доля для дівчини, яку він міг собі уявити.

В українському літературознавстві довгий час панував іконописний образ Шевченка – апостола чи революціонера. Це закривало дорогу до розкриття складності й суперечливості його психіки. Але навіть у межах образу Шевченка як ідеального поета існували дуже різні трактування. Так, наприклад, Микола Євшан, критик журн, пропагуючи водночас індивідуалізм і націоналізм, писав про нього: „І тепер поет, коли не зрозумів ясно, то бодай відчув це, що ідеал, як такий – це власність не загальнолюдська, а вищих одиниць. Відчув, що він мусить бути дуже самотній у житті, коли не в житті щоденному, то в своїх поривах, у своїх злетах, йому хотілось думкою сягати неба, підвестись понад грубу дійсність, віддатися леліянню своїх мрій, хотілося такого льоту, який би на землю приніс об'єднання, красу“. А в іншому місці Євшан зазначає: „Його бог, це його ціла індивідуальність, його я, його єство, його душа, його почування та ідеали, його геній“ (4, стор. 133-134).

Соломія Павличко в книзі „Дискурс модернізму в українській літературі“ (Київ, 1997) наводить ці цитати і робить такий висновок: „В концепції Шевченка отже підкреслені його самотність (самотність генія, вищої особи, надлюдини), його світова скор-

бота, його порив до краси, його конфлікт з юрбою. Євшан акцентує не раціональну, інтелектуальну основу творчості Шевченка, а чуттєву, інстинктивну, містичну, що добре узгоджується з антиінтелектуалістичною тенденцією в Ніцше“ (3, стор. 134).

Авторка монографії вважає, що критик модерністського журналу схарактеризував Шевченка в певний спосіб під впливом індивідуалізму Фрідріха Ніцше. Нам здається однак, що Євшан має частково рацію. Існують як у висловлюваннях Шевченка, так і в його творах певні підстави для такої характеристики.

Щоправда, Шевченка не можна характеризувати як індивідуаліста, який ставиться з презирством до юрби; але в нього завжди був якийсь екстремізм, надмірна суворість в моральній оцінці людей, особливо представників пануючих верств, помічена вже Драгомановим, який звернув увагу на те, що поміщики у Шевченка дуже часто виродки. Вони падають у гріх кровозмішання, мають іноді навіть сексуальні стосунки з власними дочками. Така різкість помічається і в частих погрозах помсти з боку народу, в апокаліпсичних картинах кровопролиття в „Гайдамаках“, у „Заповіті“, в поемі „І мертвим і живим і ненародженим“. Шевченко у певній мірі переглянув ці погляди на заслання. В листі до А. І. Толстої від 9 січня 1857 р. він змалював цей період як „десятилітнє чистилище“ і зазначав, що „Воно очистило,вилічило моє бідне, хворе серце. Воно відсунуло призму від моїх очей, скрізь яку я дивився на людей і на самого себе. Воно навчило мене як любити ворогів, які нас ненавидять“ (5, стор. 33).

У цьому листі він твердить, що заслання зробило

з нього справжнього християнина. Але він помилився. Справді, у творчості після заслання є більше акцентів християнської любові до ближнього. Але, на відміну від Достоевського, для якого мотив каяння став після заслання панівним, у Шевченка ще зустрічаються багато віршів, де він говорить про відплату, про помсту. Досить навести вірш 1860 р. „О люди, люди небораки“ з його заключними рядками:

Чи буде правда між людьми?
Повинна быть, бо сонце стане
І осквернену землю спалить.

Отже, точніше буде говорити не про індивідуалізм поета, а про радикалізм суджень і страх перед життям, якого навіть постійне читання на засланні Біблії не могло вилічити, бо це було закладене в його вдачі. Не тільки Шевченкова творчість як художника, але і літературна творчість підтверджує його належність до типу раціонального інтроверта, етико-сензорного і статичного. Вияснивши психологічний тип, до якого належить письменник, ми не відповіли ще на дуже важливе питання, а саме, що спонукало його взятись за перо? Адже належність до певного типу інформаційного метаболізму, тобто до певного типу особистості, ще не викликає спонукати стати письменником. Для цього потрібна особлива, чисто індивідуальна, особистісна мотивація.

Зигмунд Фрейд спробував знайти таку мотивацію у конфлікті між особою та дійсністю. Він писав:
„Художник це в основі людина, яка відвертається від дійсності тому, що вона не може погоджуватись з її вимогою відмовитись від задоволення

інстинктивних потреб, як вони вперше появляються і які в житті уяви дозволяють на вільну гру її еротичних і честолюбивих бажань. Однак вона знаходить дорогу до повернення з цього світу фантазії до реальності, користуючись своїм даром моделювати (оформляти) свої фантазії в новий тип дійсності, а люди визнають ці витвори за цінне відображення справжнього життя. Таким чином, через подібний шлях людина справді стає тим героєм, царем, творцем, ким вона бажала бути, не потребуючи пройти обхідною стежкою здійснення реальних змін у зовнішньому світі”.

В цитаті варто звернути увагу на одну деталь. Всупереч думці багатьох людей, які зводять фрейдизм до проблем сексуальності, Фрейд ставить на той самий рівень у мотивації творчості інстинктивні статеві збудники і чистолюбиві бажання, даючи у конкретних прикладах навіть перевагу останнім. На це дуже важливо звернути увагу. На жаль, багато критиків, які вважають, що вони використовують психаналітичний метод, надмірно наголошують саме на компенсаторній ролі мистецтва у випадку неблагополучності в митця сексуального життя. А Фрейд, і тим більше його учні Адлер та Юнг, дивились на відношення між автором і твором далеко не так однобічно. Адлер, зокрема, ввів у психологію термін комплекс неповноцінності, меншовартості, яка багато чого пояснює у проявах не тільки індивідуума, а і цілих людських колективів. Це стосується зокрема і українців. Ситуація бездержавної нації, стан колоніалізму, який характеризував століттями ситуацію України, відбився безперечно на творчості багатьох її митців, які коливались між поклонниц-

твом перед „престижем“ панівних націй, які гнітили Україну, і якоюсь надмірною ідеалізацією національної своєрідності, проголошуючи Україну другою Елладою, хоч на це, окрім випадково кинуті фрази Гердера, не було жодних реальних підстав. Більше того, деякі критики з ображеного національного достоїнства відразу накинулись на прозові твори одного з найкращих сучасників письменників, Юрія Андруховича, не здаючи собі справу, що перед ними талант, який саме своєю тверезістю і проникливістю може принести те, чого Україна так довго собі бажала, а саме міжнародного визнання її цінностей. По суті, повторювалась перед нашими очима драма Франка: його довели просто до відчаю люди, які не змогли оцінити належно проникливість оцінки ним українського національного характеру. Виходить, що на Україні ще замало знають Фрейда і його школу та її значення для розуміння мотивації художньої творчості. Навіть Соломія Павличко, авторка книги „Дискурс модернізму в українській літературі“, часто-густо зводить модернізм до сміливості у показі статевих зносин, натякаючи на наявність таких проблем там, де їх зовсім не було (наприклад, між Лесею Українкою та Ольгою Кобилянською), замість того, щоб розуміти модернізм, на який так сильно вплинули ідеї Фрейда, в його цілісності.

У зв'язку з висловлюваннями Фрейда про містечтво постає ще одне питання. А що таке талант?

Відповідь на це може почасти дати фізіологія людського мозку. Ідеться, мабуть, про особливу інтенсивність асоціативної діяльності мозку, яка дозволяє встановити зв'язки між явищами, які у прагматичному мисленні, орієнтованого на задоволення

життєвих потреб, між собою не співвідношені, а також про особливо інтенсивну діяльність певних мозкових центрів, які найчастіше загальмовані. Доказом цього може бути випадок людини, в якій лікарі оперували ліву півкулю мозку, загальмувавши деякі центри кори мозку. Тоді, для компенсації, стала більш активно функціонувати права півкуля. Сталося несподіване: людина почала писати вірші. Це пояснюється тим, що на відміну від лівої півкулі, яка є центром логічного мислення, мислення словами, те, що відповідає у Павлова другій сигнальній системі, права півкуля є центром інтуїтивного мислення і мислення сенсорного. Поезія вияскравлюється саме через багатство вражень від органів чуття, їм завдячуються метафори, описи. Про це переконливо писав Франко у своїй розвідці „із секретів поетичної творчості“. Але, як не дивно, згаданий пацієнт писав вірші без рим. Це також пояснюється легко. Бо ж рими це співвідношення не між образами, а між словами. Отже, ними відає саме ліва півкуля.

Співвідношенням двох півкуль мозку пояснюється і координація талантів. Люди, які пишуть поезію, так само мають часто нахил до музики, малярства, скульптури. І якщо один чи інший вид мистецтва переважає в їх творчості, це залежить вже від інших соціальних і психологічних чинників. Яскравий приклад цього Шевченко, який ціле своє дитинство і юність відчував сильний потяг до малярства, але за власним визнанням, потрапивши в чудові умови майстерні Брюллова, віддав перевагу віршам, будучи сповнений „між чужими“ тугою за Україною. Паралельно до цього можна відмітити, що люди з

сильно розвинутою лівою півкулею мозку цікавляться, наприклад, не тільки одною галуззю теоритичних, гуманітарних наук, а більшим числом, не маючи дуже часто жодного хисту до мистецтва або до ремесла.

Однак про те, в якій мірі Франкові вдалось в'яснити співвідношення між розвинутою сенсорикою і зародженням творів мистецтва, доведеться написати детальніше. Про це йтиме мова у наступному розділі.

IV

РОЛЬ ПІДСВІДОМОГО В ЛІТЕРАТУРНІЙ ТВОРЧОСТІ

Про те, що літературні твори породжуються глибинними таємничими джерелами здогадувались вже античні критики, незважаючи на їх переконання, що треба наслідувати „класиків“. В анонімному „Трактаті про прекрасне“, який писався в пізню добу античності, читаємо: „Подібно як мовиться, що Піфія, сидячи на триніжку, там де знаходиться щілина в землі, з якої виходить божественна пара, раптом починає віщувати, великий геній давніх авторів підноситься до душі тих, які їх імітують, наче з священних джерел. Це такі еманациї, завдяки яким, вдихаючи їх, в тобі запалюються від величі інших навіть ті, які звичайно не горять“.

Але пройшло багато століть, поки науці вдалося впритул підійти до пояснення джерела поетичного екстазу. Цим джерелом є, на думку сучасної психології, підсвідоме.

Термін належить німецькому філософу Едуарду Гартману (1842-1906). Він випустив у 1869 році

книгу „Філософія несвідомого“. Його ім'я згадується у розвідці Івана Франка „Із секретів поетичної творчості“ (1898-1899). Франко створює в цій праці, як кальку з німецької, слово „несвідоме“. Термін „підсвідоме“, вживаний в наш час, не такий точний, але більш адекватний щодо українського слововжитку, оскільки термін „несвідоме“ можна розуміти двозначно. Франко виходив в інтерпретації цього терміну не стільки з психології, як з поезики, ототожнюючи його з силою фантазії, сновидінь, галюцинацій, так як вони проявляються в письменників. На його думку, відкривачами „несвідомого“ були поети романтики. Франко цитує Адама Міцкевича, який, пояснюючи як він писав свою поему „Пан Тадеуш“, відзначав: „Я рим не добираю, не складаю літер, усе писав так як тут до вас кажу. Тільки в груди себе вдарю, як відразу вибухає потік слів, а якщо в його течії блисне іскра божа, то вона виникає не з розуму і не з мрії – від Бога прийняв я її на крилах натхнення“.

Франко, який за своїми переконаннями був матеріалістом, точніше кажучи, позитивістом, таким містичним визначенням не вдовольняється. Сновидіння пояснюються у нього фізіологічними причинами, подразниками, що ідуть від невеликих змін в організмі, а поет, творячи свої поезії, чинить у значній мірі те саме, що й природа, викликаючи у людській нервовій системі сонні візії та галюцинації (6, стор. 369).

З погляду Франка поет це окремий тип людини, який характеризується „еруптивністю нижньої свідомості, тобто здібністю час від часу піднімати цілі комплекси давно потрібних вражень і споминів

покомбінованих не раз також несвідомо одні з одними на денне світло верхньої свідомості". На думку Франка, відокремлення таких вражень, які ідуть з підсвідомості, дуже важливе для критика, бо саме в них криється справжнє натхнення, на відміну від холодного, розумового стилю, голої техніки або дилетантизму.

Франко навіть ставить у вину Аристотелю, що він надмірно наголосив на раціональному елементі, виводячи поезію з свідомого перетворення міфів, завівши таким чином в блуд авторів пізніших поетик.

Інтерпретація Франком поняття підсвідомого як джерела поетичного натхнення безперечно суперечливе, як і вся його розвідка, в якій він намагається пояснити вірші Шевченка фізіологічно, через враження або брак вражень від органів чуття. Однак заслуга його полягає в тому, що він вперше в Україні ввів поняття несвідомого (підсвідомого) в науковий обіг. Наведена в попередньому розділі цитата з Фрейда, у працях якого підсвідоме відіграє велику роль, показує, що з погляду психоаналітиків художники не є окремим типом людини з еруптивною підсвідомістю, а звичайними людьми будь-якого типу. Психаналіз розглядає художній текст як сублімоване символічне вираження первісних психічних порухів, що відкидаються реальністю і знаходять компенсоване задоволення на терені фантазії.

Сучасна фізіологія мозку доводить, що в пам'яті, як на магнітній стрічці, записується абсолютно все, що реєструють органи чуття на протязі життя людини у супроводі тих емоціональних станів, які ці враження викликали. Але не все постійно присутнє

в свідомості. Це було б надмірним вантажем. Підсвідоме є тим резервуаром, де зберігаються різного роду враження і ті подразники, які були надто слабкими, щоб свідомість могла їх затримати, і ті які свідомість навмисно відкидає через механізм рефлювання (рефуляції) внаслідок того, що вони неприємні для неї, і ті які туди попадають в результаті розкладення особистості при деяких психічних хворобах, як, наприклад, при шизофренії. Компенсація за визначенням Юнга – це функціональне співвідношення підсвідомого і свідомого, внаслідок чого підсвідоме виштовхує назовні все, що є сублімінальним, тобто входить до її області. Оце і є та еруптивність підсвідомості, про яку згадував Франко, відмічаючи, що вона особливо інтенсивна в поетів.

Німецький критик Арнольд Гаузер писав: „Мистецтво це схованка тих, які не в стані опанувати дійсністю, або не хочуть мати з нею справи; мистецтво це царство „блакитної троянди“, стародавньої романтичної країни людей вразливих і тонких, а якщо не утопія, то схованка збунтованих“.

У порівнянні з Фрейдом, Карл Густав Юнг вніс додаткове поняття, яке незмірно збагатило можливості вивчення психології творчості. Ідеться про поняття „колективна підсвідомість“.

Ось як він визначає поняття „колективне“:

„Я називаю „колективним“ всі ті елементи, які входять в психіку і визначають не окрему особу, а багатьох індивідуумів одночасно, тобто суспільство, народ або ціле людство. Такі елементи, описані Леві Брюлом як колективні містичні уявлення, властиві первісним громадам, як і такі загальні поняття як право, держава, релігія, наука і т. д.“

К. Г. Юнг писав про особисте підсвідоме, що охоплює всі життєві надбання окремої особи, тобто все, що було забуте або рефуване, а також сублімінальні враження, думки і почуття. Окрім цих особистих підсвідомих змістів, на його думку існують інші, які походять не від особистих надбань, а від переданої спадково можливості функціонування психіки взагалі, від унаслідованої структури мозку. Це є міфологічні асоціації, поєднання, що можуть проявитись як мотиви і образи будь-коли і будь-де, незалежно від якоїсь міграції або історичної традиції. Саме це називав Юнг колективною підсвідомістю. Від неї походять сновидіння і фантазії. Вони часом опрацьовуються свідомістю, але джерело їхнє підсвідоме.

У книзі „Психологічні типи“, з якої взято ці визначення, К. Г. Юнг показує, що колективна підсвідомість набагато яскравіша в дикунів, ніж у сучасної цивілізованої людини. Так, наприклад, коли дикун пригадує образ своєї покійної матері, він бачить і чує, так би мовити, її дух. Оскільки у первісної людини образ (психічний відгук враження) до такої міри і так явно забарвлений сенсорно, що відтворений, тобто спонтанно згадуваний, він набирає рис галюцинацій. Ми тільки „думаємо“ про померлих, а дикун їх сприймає смислово. Звідси походить первісна віра в духи. Первісна людина постійно плутає психічне з явним, об'єктивне з суб'єктивним. Сновидіння вона сприймає за явне. Нездатна думати абстрактно, первісна людина вірить у магію, в тому числі і в магічну дію слова.

Романтики, виступивши після періоду раціоналізму, який відкинув навіть віру у Бога, намагались

повернути яскраву образність слова зверненням до фольклору та Біблії. Таким був і образний арсенал Шевченка. Йому вдалось ототожнюватись з первісним значенням біблійних образів, які виникли з віри в предметну присутність духовного. Ось як характеризує Т. Мейзерська Шевченка на відміну від Лесі Українки:

„Тому християнський смисл історії, що є альфою і омегою для Шевченка, для Лесі Українки чужий. На відміну від Шевченка вона орієнтується на міф про вічне повторення.

Там, де у Шевченка спостерігається регресія логіки, падіння в містичне, що робить його інтуїцію геніально пророчою, в Лесі починається процес органічного спалення, що породжує прозріння словом, органічне бачення ним найсокровеннішого смислу людського існування.

Центральні персонажі Лесиних творів – видючі, вони інтуїтивно прозирають товщу феноменів, і їх трагедія не в сліпоті, а в провидді, яке вони бачать, але не вміють назвати“ (З, стор. 391).

Якщо перевести це протиставлення на мову юнгівської психологічної типології, то маємо справу з відмінністю між інтровертним типом, яким був Шевченко, і екстравертним, яким була Леся Українка.

Згідно Юнгу, „інтровертне мислення легко губиться у величезній істині суб'єктивного чинника, що творить теорії ради теорій, позірно, з посиленнями на реальні або принаймні можливі факти, але з тенденцією перейти від ідеального просто до явленого. З'являються в такий спосіб інтуїції незчисленних можливостей, з яких жодна не здійснюється, і нарешті образи, які не виражають

жодної зовнішньої реальності, а просто напросто є символи невпізанного. Подібне мислення стає таким чином містичним“ (2, стор. 413).

Щоб повніше схарактеризувати екстравертне мислення Лесі Українки, цитуємо далі з дисертації Мейзерської:

„Шевченко творить ілюзію, яка знаходиться ніби по ту сторону провалля, Леся знищує всі ілюзії. Її світ по цій стороні, і він завжди однаковий для всіх і для кожного, кожен грає свою роль і не має виходу, є лише трагічний примус бути тут і бути рівним собі – між смертю і життям... Посилена екзистенційна рефлексія Лесі Українки замикає її на міфотворчість, вона завжди над історією, екстрагуючи її глибокий екзистенційний смисл, віднаходячи трансісторичні моделі і архетипи“. (3, стор. 39).

Щось схоже знаходимо і в Юнга: „Подібно тому як в екстравертному ставленні враження тяжіє до найбільшої реальності, тому що тільки так може виникнути образ повноцінного життя, інтуїція (яка в Юнга є підсвідомою функцією) має нахил вловлювати найбільші можливості, тому що через уявлення про можливості передчуття найповніше задовольняється. Інтуїція намагається відкрити можливості, приховані в об'єктивному даному, вона є координованою функцією (коли не панівною), допоміжним засобом, вона діє автоматично, коли жодна інша функція не може знайти виходу з ситуації, закритої з усіх сторін... Для інтуїтивного ставлення будь-яка життєва ситуація стає в скорому часі тюрмою, розтерзуючими кайданами, які штовхають до знайдення розв'язок. Несподівані предмети набувають раптом перебільшеної ваги, зокрема ті,

від яких залежить знайдення нових розв'язок, нового визволення, знайдення нових можливостей. Можливості, що з'являються, є примусовими причинами, які інтуїція не може оминати і для якої вона жертвує всім" (2, стор. 398-399).

Це є підсвідома мотивація постійного терзання героїв Лесі Українки, які відчують життя як тюрму. Воля і неволя це домінуюча дихотомія її творчості саме через екстравертну природу її психіки. Там де Шевченко тікав у фантазію, Леся Українка не може прийняти ілюзію, вона не може не врахувати об'єктивні дані дійсності, а вони представляються аналогічними, до якого моменту історії вона б не зверталась. Але процитуймо знову Мейзерську:

„Коли Шевченко став продуктом національно-культурного міфу, Леся стала творцем міфу, не національного, не культурного, що завжди служили її фоном, а глибинного, особистісного. Межі інтуїтивного пізнання вивели Лесю Українку на ті вершини чистого духу, що творить себе, породжуючи нові собі матеріальні плани, фони історії, традиції, звичаю і т. ін.“ (3, стор. 38)

Варто дослідити роль підсвідомого у таких поетів ХХ-го століття як Євген Маланюк і Богдан Ігор Антонич.

Образний світ віршів Маланюка має самим поетом опрацьоване теоретичне обґрунтування. В статті, надрукованій польською мовою у Варшаві у 1933 році, Маланюк звертав увагу на те, що територія України складається з чорноземного степу, незахищеного перед лісистю Північчю і піщано-пустинним Сходом. Позбавлена природних кордонів, Україна була постійною брамою для кочових

народів, які не дозволяли вироблення у народі готовності до державотворення.

Так писав історіософ Маланюк. Але в його поезії ця незахищеність набирає страхітливих розмірів. Україна в нього нещасна дівчина, жертва нападника монгола, Еллада, підкорена варварами. В певній мірі для цього існувало фактичне підтвердження, але надмірна повторюваність мотиву перетворює його на нав'язливу ідею, яка перестає бути переконливою. Така повторюваність пояснюється інтровертною психікою Маланюка. Цей процес характеризується К. Г. Юнгом так: „Інтровертне мислення, доведене до краю, доходить до усвідомлення власного суб'єктивного ества, тоді як екстравертне мислення доходить до усвідомлення власної ідентичності з реальним фактом. Якщо останнє відрікається від себе, будучи повністю абсорбоване предметом, перше опустошується від будь-якого змісту і задовольняється власним існуванням... Бідність інтровертного мислення на об'єктивні факти компенсується багатством підсвідомих явищ.“

Архаїчні мотиви мають у Маланюка саме такий характер. Протилежним є вплив підсвідомого на творчість екстраверта Богдана Ігоря Антонича. Його тенденція ототожнюватись з природою доводить часом до анекдотичних ситуацій, як у рядках: „Антонич був хрущем і жив колись на вишнях, тих що їх оспівував Шевченко“ (вірш „Вишні“); а у вірші „Зерно сочевиці“ пише про те, що він продав свою душу за маленьке зерно рослини і тому зостався навіки бездомним. Однак таке співпереживання з природою таїть у собі певну небезпеку. Людиною опановують ті ж інстинкти, які домінують на нижчих

ступенях розвитку. Не випадково у творах Антонича так сильно відчутний саме страх. Ось, що читаємо у вірші з 1933 року „Зерно сочевиці“:

Ти що живиш і пструга і комаху,
полум'я даєш кометі,
борони від вічності і страху
риб, комах, поетів.

Про те, що страх ночі, так часто присутній у віршах Антонича, є залишком у мозку людини від нижчих етапів розвитку живих істот можна прочитати у книзі американського антрополога Карла Сагана „Драгани Едему. Роздуми про розвиток людського розуму“ (1977). Вчений пов'язує страх з рептильним комплексом головного мозку, який є причиною агресивності і ритуальної поведінки. Піднесення по лінії еволюції аж ніяк не означає зникнення в мозку прошарків, які належали нижчим істотам, бо це означало б смерть мозку. Якщо для рептилій характерний страх взагалі, то страх перед нічю притаманний саме ссавцям, які значно більше сплять від рептилій, будучи під час сну особливо беззахисними.

Антонич не уникав майже автоматичного запису переживань, що йдуть від підсвідомості, головних тих, які з'являються у сні перед ранковим пробудженням, оскільки він стояв близько до сучасної йому течії сюрреалізму (він називає його над-реалізмом). Під впливом вчення Фрейда сюрреалізм надавав великого значення сновидінням, реакціям, що йдуть від підсвідомості. Антонич (1909-1937) творив головню у Львові, куди до

другої світової війни ідейні віяння з Заходу надходили без жодних перепон. Він навіть присвятив окремий вірш під цим же заголовком впливу підсвідомості на літературну творчість.

На Великій Україні, допоки існувала хоч відносна свобода і можливість контактів з Заходом, фрейдизм мав своїх послідовників, зокрема Валер'яна Підмогильного. На жаль, після I-го все-союзного з'їзду письменників і запровадження в примусовому порядку „методу соціалістичного реалізму“, письменників орієнтували виключно на свідому творчість, точніше їх перетворили на пропагандистів партійної програми.

Після смерті Сталіна в 1953 р., в результаті відлиги в епоху Хрущова, цей партійний контроль до певної міри послабився. Але навіть течія шістдесятників по-справжньому не поставила наголос на підсвідоме, навпаки, такі письменники як Ліна Костенко або Борис Олійник творили майже виключно на рівні свідомості, хоч питання, які вони собі ставили, не завжди були на догоду номенклатурі. Їх інтерес, у великій мірі під впливом Василя Симоненка, був сконцентрований здебільшого на потребу зміцнення національної свідомості. Справжній прорив, тобто синхронізація з сучасним рівнем світової літератури, стався тільки на початку 90-х років. В 1992 році, 70 років після появи роману Джеймса Джойса „Улісс“, від якого числиться початок модернізму в європейській прозі, появився і на Україні твір по-справжньому фрейдистський. Ідеться про роман Юрія Андруховича „Рекреації“. Окремим виданням. Через запеклі дебати навколо твору роман міг з'явитись

аж в 1997 році. Вперше саме про цей роман можна сказати словами Вольфганга Крауса, автора статті „Зигмунд Фрейд і література“ („Вопросы философии“ ч. 2, 1995), що в ньому „наявний внутрішній діалог не стриманий інтелектуальною рефлексією як імітація фрейдівської психаналітичної бесіди, спрямований на стирання меж між свідомістю та підсвідомістю“. Це у Крауса сказано про роман „Улісс“ Джойса, але це і є ознака, за якою розпізнається фрейдизм в літературі. Щоправда, і роман Джойса не з'явився на голому місці. З подібним монологом експериментував вже на початку століття Артур Шніцлер, сучасник і земляк Фрейда, який вважав творчість Шніцлера паралельною до власних пошуків. Але широкого розголосу здобув саме Джойс, який і стилістично і структурально пішов значно далше від Шніцлера, заторкнувши не тільки еротичну сферу, але й ціле душевне життя індивідуума. На Україні і досі експеримент Андруховича є ізольованим явищем. Лишень Оксана Забужко в повісті „Полові дослідження на полі українського сексу“ спробувала іти його слідами. Однак Оксана Забужко, один з найкращих українських літературознавців, далеко не володіє спонтанністю Андруховича.

Для розкриття ролі підсвідомості у творах Андруховича ми говоритимемо не про цей його роман, про який вже сказав багато цікавого австралійський критик Марко Павлишин, а про наступний його твір „Московіада“. Він у більшій мірі, ніж „Рекреації“, побудований концентрично, як еманация підсвідомості одного персонажа. Це спостерігається в романі „Улісс“ Джеймса Джойса або в романі Ентоні Берджеса „Механічний апельсин“, переклад

якого з'явився на сторінках ж. „Всесвіт“ в 1990 році і міг послужити моделлю для способу викладу матеріалу у творі „Московіада“, тим більше, що твір Берджеса антиутопічний, отже проєктований на майбутнє і являє собою гіперболу. Це ж саме можна сказати про апокаліптичний твір Андруховича „Московіада“.

Твір Андруховича мав називатись „Останній день Москви“ на зразок „Останнього дня Помпеї“ (картина Карла Брюллова, учителя Шевченка). Але у ж. „Сучасність“ (ч.1-2, 1993 р.) він з'явився під заголовком „Московіада“. Цей заголовок подібний до заголовка героїко-комічної поеми „Циганіада“ Будаї-Деляну або „Енеїди“ Котляревського, тобто творів іронічно-пародійних. Насправді „Московіада“ бурлескна есхатологія. Есхатологічні твори в принципі є породженням підсвідомого, навіть колективної підсвідомості, як вияв страху перед кінцем світу. Крах радянської імперії міг також викликати подібні страхи, і любителі апокаліпсичних пророцтв могли вбачати такі ознаки в Чорнобильській аварії. Не випадково ж свого часу журналісти підшукали відповідне місце в 8-ій главі Одкровення Іоанна Богослова (стих IX). Проте Андрухович відштовхується не від Чорнобиля, а від страшних чуток, які ходили в той час в Москві (відголоски дійшли навіть до Румунії) про те, що в столичному метрополітені з'явилися щури завбільшки доброї вівчарки і вони нападають на людей. Про ці чуток і пише автор. Виходячи з цих чуток про щурів, передвісників кінця світу, автор розширює страхітливе уявлення на весь метрополітен, на його підземні колії і московську

каналізацію, яка проходить буцімто близько. Автор поєднує цей страх з кошмарним страхом перед всюдисущими органами безпеки; мовляв і в метрополітені вони охороняють якісь таємничі урядові колії, недоступні для звичайних громадян. Андрухович уявляє собі, що загони кагебістів, створені з афганців, зосереджені у метро для боротьби проти апокаліпсичних щурів.

Словом, у романі панує атмосфера кошмару. Породженням страхів підсвідомості є навіть любовні походеньки героя, зокрема його роман з Галею, яка має дивну професію ловця і розплодувача отруйних змій, якими вона убиває своїх суперників, в даному разі іншу коханку героя Астрід. Ці страхи помножуються і тим, що герой носить маску алкоголіка. Він з п'янства не вилазить на протязі цілої дії. Породженням пекла виступають у творі не тільки щури, але і партійні діячі, які нібито ще живуть як привиди і продовжують керувати світом, складаючи плани збереження свого панування і в майбутньому. На їх нараду в конференц-залі у метро попадає і герой. Тут продовжується типовий для роману мотив масок. Виступаючий носить маски з капронової панчохи з єдиним розрізом для рота, він заводить мову про те чи бути Великій Державі, чи Великому Хаосу. Серед присутніх герой впізнає Леніна, Джержинського навіть Суворова і Катерину II, але досить йому вистрілити, як всі падають, бо це ж не люди, а символи. Нарешті приходять щури і закінчують справу.

Сумніву нема – ця сцена імітує підсвідому реальність сновидінь. Вся сцена з фантомами минулого має структуру сновидінь з неможливими

наяву метаморфозами, кінчаючи долею „Я“ оповідача, який застрелюється після того як поконав всі привиди. Але він виявляється живісінький під час затоплення Москви від дощів і підземних каналів, і навіть має силу сісти на поїзд, який везе його до Києва.

Твір кінчається останнім зверненням до уявного майбутнього короля України Олелька Другого такими високопоетичними словами:

„Іноді нам сниться Європа. Приходимо вночі на берег Дунаю. Щось таке пригадується: теплі моря, мармурові брами, гарячі камені, виткі рослини півдня, самотні вежі. Але довго це не триває.

Отакий він переважно є, Ваш народ. Іншого, Ваша Милосте, не маємо – ні Ви, ні я. Колись він і Вас і мене любитиме. А поки що їздить у жорстоких московських вагонах. Або спить на вокзалах – тьмяний, сірий, повільний. І що з ним станеться далі, не знаю. Проте дуже хотів би знати.

Бо я сьогодні не втікаю, а повертаюся. Злий, порожній, до того ж із кулею у черепі. На дідька мене комусь треба? Теж не знаю. Знаю лишень що тепер майже всі ми такі. І залишається най-переконливіша з надій, заповідь на славними предками: якось то воно буде. Головне, дожити до завтра. Дотягнути до станції Київ. І не злетіти к бісовій матері з цієї полиці, на якій завершую свою невдалу довколосвітню подорож.“

З кошмару народжений підсвідомістю виклад поволі переходить в міф, а далі в узагальнену реальність доби. Справді прекрасний поворот теми. Залишається побажати авторові, щоб колись його полюбив рідний народ. Він того заслуговує як

піонер правдивого слова в літературі. Без сентиментальності і без лакування дійсності. Так як може бути література, де підсвідомість постійно контролює свідомість, не дозволяючи „я“ витворити фальшивий образ про себе і про світ.

Фінал „Московіади“ дуже подібний до епілогу роману Олександра Солженіцина „Раковий корпус“. Інтертекстуальний зв'язок між цими двома творами безперечно наявний. Однак не тут місце писати про це докладніше, бо у розділі ідеться не про інтертекст, а про підсвідомість письменника і рефлекси від його твору. Андрухович інтуїтивно–етичний, статичний та іраціональний екстраверт, що в соціоніці має літературний псевдонім „Гекслі“. Як екстраверт, він повністю абсорбований предметом, жадібний отримати якнайбільше вражень від зовнішнього світу, опрацьовуючи ці враження постійно. Аналізуючи підсвідомість цієї категорії людей, К. Г. Юнг доходить висновку, що її компенсаторна роль полягає в гіпертрофії „я“ в егоцентричних нахилах, які проявляються у дещо інфантильній поведінці. Ці люди під тиском надмірної влади зовнішнього світу починають поводитися по-дитячому, навіть безтактовно, проявляючи елементарні інстинкти. Це наявно в романах Андруховича. Він щоразу, захищаючи персонажі від небезпек з боку інших, підкреслює надмірно еротику, ірраціональну поведінку, зокрема поведінку алкоголіка і т. д. Це особливо відчутно в „Московіаді“, написаній від першої особи і основаній в значній мірі на враженнях самого автора, який справді в період падіння тоталітаризму був студентом Московського Інституту літератури ім. Горького.

Читачам, які звикли до традиційного, переважно сентиментального українського роману, таке „натуралістичне“ письмо можливо не подобається. Однак треба зважати на те, що автор цілком щирий і природний. Через свою психічну структуру інакше про дані події писати він не міг, не зраджуючи самому собі.

Повною протилежністю особистості Андруховича є український письменник з Румунії Корнелій Регуш. Він інтуїтивно-етичний іраціональний динамічний інтроверт, що в соціоніці має літературний псевдонім „Єсенін“.

К. Г. Юнг характеризує так підсвідомість інтроверта: „Привілейоване становище суб'єктивного чинника в свідомості означає мінімалізацію об'єктивного фактора. Предмет не має такого значення, яке насправді йому належить. В результаті підсвідомість добивається компенсації, і предмет починає сильно впливати на душу. Всі спроби визволитись від тиранії зовнішнього світу, щоб зберегти свободу, виявляються марними, предмет набирає страхітливих розмірів, незважаючи на спроби „я“ претендувати на свою вищість“.

Далі Юнг вказує на те, що фантазія у інтроверта до того розвинута, що вона загрожує цілковито заполонити його душевний світ, він перестає відрізняти реальне від уявного. Коли людина доходить до такої точки, єдиний порятунок це мистецька творчість. Без неї такої людині загрожує божевілля.

Регуш пише взагалі приємні твори, найчастіше про смішні випадки з життя дітей, виявляючи при цьому незвичайний дар проникнення в їхню душу. Але є в нього і твори дуже поважні, навіть такі, що читаються трудно. Це твори написані під впливом

несприятливих умов останніх десятиліть, які являють собою його протест проти тоталітарного режиму. До них належить оповідання „ідеальний хрест“, що вперше появилось в 1991 році у газеті „Наш голос“, а потім у 1997 році в окремій збірці під цим заголовком. Тут сконцентровано дуже багато подій, знаходимо сатиричні портрети цілого ряду діячів, у тому числі і самого поводиря Ніколає Чаушеску. Вірогідно він згаданий в новелі „Великий Кодифікатор“. Але не досить того, що в новелі зустрічаємо орвеллівську манеру алегоричних імен. Події показані ще й через оптику божевільного. Під впливом цього подвійного закодування дуже тяжко угадати їх реальну підвалину каскаду фантастичних подій. Все ж в одному випадку нам це вдалось зробити. ідеться про п'єдестал, який донині стоїть перед будинком Вільної Преси в Бухаресті, де колись стояв пам'ятник Сталіну, який раптом під впливом критики „культу особи“ було перелицьовано на пам'ятник Леніну, а далі, коли волею юрби під час революційних подій у грудні 1989 року цю фігуру було знято, на її місце нічого не поставлено. Ось як виглядають у відзеркаленні фантастичному ці справді дивні метаморфози:

„Отже, коли міняли на фасаді будинку вивіску з написом „Дім для божевільних“ я в той час знаходився, видно, в каплиці й проповідував з ласки присутніх теорію ідеального хреста. Годиться відмітити, що каплиця була в ніші, а погруддя з ніші лежало в трупарні. Теж там лежав один з найпопулярніших наших пенсіонерів на прізвище Протигаз – нехай йому вертикаль пером! Трагедія сталася тоді, коли очолювана покійним Протигазом

ініціативна група щойно створеного товариства „Наша церква“ заповзялася звільнити нішу від гіпсу, а бригада волонтерів напосілася опиратися тому. Одні випихали п'єдестал, а другі його швидко впихали назад. Гралися ось так доти, доки Косоокий звалив мимоволі гіпсову масу на Проти-газа, Погруддя звалилося на нього вертикально саме тоді, коли той лазив по горизонталі, шукаючи свою загублену в колотнечі сандалету“.

Гіпсове погруддя „мабуть славозвісної людини“ може означати багато чого. В ілюстрації до газетної публікації новели стоїть погруддя Леніна, але з тим же успіхом могло бути і погруддя Сталіна, адже його останки були вивезені свого часу з мавзолею і поховані. А може бути й інше, бо ж погруддя „було дуже подзьобане і важко було розгадати“ чиє воно. Такі тексти завжди багатозначні. Щодо того, що особистість автора належить саме до динамічного типу свідчить надзвичайна жвавність його стилю, велике число вживаних у цьому уривку дієслів.

V

КОЛЕКТИВНА ТА ІНДИВІДУАЛЬНА МІФОТВОРЧІСТЬ

Поняття про колективну та індивідуальну міфотворчість тісно споріднені з поняттями індивідуальної та колективної підсвідомості. Колективний міф це фантастична розповідь, яка представляє собою інтерес для великої або меншої людської громади, в реальність якої ця спільнота вірить. Індивідуальний міф це такий значимий переказ, видуманий окремим автором, який намагається нав'язувати його цілій спільності. Якщо ця людина геній і вона з'явилась внаслідок Провидіння в поворотний момент історії певного народу, індивідуальний міф стає надбанням загалу.

Григорій Грабович цілком справедливо назвав свою книгу „Шевченко – міфотворець“. Це справді слушне уявлення про характер його творчості і про її вплив. Для доказу наведемо приклад. Коли сьогодні на батьківщині Кобзаря стало таким популярним гасло „Слава Україні“, люди навіть не здають собі справу, що це словосполучення („Слава“ та

„Україна“) набуло високого пафосу саме завдяки силі Шевченка—міфотворця. Це властиво перифраза його рядків з вірша „Мені однаково“: „На нашій славній Україні, на нашій не своїй землі“. Та це не значить, що назва Україна не була до того відома, або що її сини не відзначились подвигами. Але все це видавалось звичним, буденним; Україна була географічною назвою, яка в різні періоди стосувалась різних територій, іменник „Слава“ це поетизація козаків, які представляли собою воєнну організацію для захисту кордонів. З поєднання обох Шевченко створив міф.

Коллективні та індивідуальні міфи співіснують з найдавніших часів. Багато біблійних переказів і легенд були, вірогідно, спочатку індивідуальними міфами. На жаль, імена їх авторів не збереглись, проте випадково збереглося ім'я одного з творців вавилонського міфу про потоп. Ідеться про Нур-Ая, писаря царя Аммі Садука, який правив наприкінці XVII ст. до н. е. Мабуть, не він перший склав цей міф, в основі якого лежать реальні події, а саме повінь у Месопотамії приблизно року 3700 до н. е. Але саме він надав переказу цілком індивідуального повороту. Жалісний бог Єнкі, побачивши, що потоп, спровокований гнівом головного божества Еллїла, загрожує знищити людство, радить дорогому йому Атрахасісу рятуватись разом з жінкою, збудувавши корабель і помістивши на ньому по одній парі живих істот. Побачивши, що після потопу зосталась живою пара людей, Еллїл скликає нараду богів. На цій нараді Єнкі виступає на захист людей. Він каже, що нехай люди живуть і множаться, але щоб знову не сталось перенаселення землі, цей ріст

треба обмежити до раціонального рівня, періодично нищачи частину людей. А до тих, що зостануться живими, богам слід виявити милосердя.

Минуло три з половиною тисячолття, відколи Нур-Ая створив цей індивідуальний варіант міфа про потоп. Але мудріше слово, мабуть, ніхто від того часу не написав про сенс людської історії.

Міф про потоп був перейнятий від вавілонців давніми євреями, які використали його в Книзі Буття, першій книзі Старого Завіту, вивівши від синів людини, яка пережила потоп, Ноя, чи не ціле відоме на той час людство. Таким чином, міф став знову колективним. Однак під пером талановитого письменника міф може бути використаний, набираючи індивідуальної форми. Одним з досить персональних опрацювань цього міфа є сатирична поема „Потопа світа“, написана в 1912 році українським письменником Сильвестром Яричевським у місті Серет на південній Буковині. Вихідним пунктом для автора послужила „Книга Буття“, а моделлю віршування, як і настрою твору, популярний твір Степана Руданського „Початок світу“ („Лірникові думи“). Про це можна переконатись з самого початку:

Господь сотворив людей
На свою подобу
І гадав: „От матиму
світові оздобу!“

Але люди стали злі,
повнії огиди,
Господеві раз у раз
правили обиди.

І не мав від них ніде
Творець супокою,
не давали відохнуть
по творіння знову.

Скрізь товклися, навісні
де й не було треба,
роззухвалившись, давай
дертися до неба!

Але творець геть провчив
те насіння дике:
вежу Вавель повалив,
їм скрутив язика.

Та замало їм було
ще отої кари,
тож почали заводять
братовбивчі свари.

Далі розповідається про те (це вже чисто індивідуальний вимисел автора), що на світі було з самого початку два типи людей: одноголові і двоголові. Саме один такий двоголовий, отже людина з двома мозками, порадив Богові винищити людський рід. Мета такого відступу від первісної моделі міфа про потоп, звичайно, сатирична, бо двоголові – це зазнайки і недобрі люди. Самолюбивий двоголовий радить Богові знищити світ і створити кращий новий, але його таки зберегти. Тоді, коли від потопу заги-нуло людство, Бог врятував саме його:

Ні не ввесь, бо врятувавсь
цар дволюб, удалець –

потопав він був, та Бог
подав йому палець.

Врятувався, задрімав
в небі коло печі.
Як прокинувся, схопився:
„А то що за речі“?

Справа в тому, що скеля, яка впала, мабуть, з
Арарату, розтрощила йому одну голову. На його
скаргу Бог відповідає:

„Ти мовчи!
Кара невелика!

Хто бо радить на братів
горе наводити,
хто ненавидить свій люд,
той не варт і жити!

Не варт жити, ні вмирати
спільно із братами,
лиш самотньо дотлівать
з чорними думками!“

Ціле життя Яричевський не міг забути горе, яке
пережив у дитинстві, коли брат його батька, виграв-
ши неправдою процес, вигнав цілу його сім'ю з
хати. Звідти і появилась тема братовбивства, яка
стала наскрізною в його творчості; то в прямому
розумінні, як злочин проти рідного брата, то у
переносному, як зло, вчинене одним народом проти
іншого братнього народу (відносини між Росією та

Україною), то, як у цьому випадку, злочин проти людства, адже всі люди є братами. Саме ця нав'язлива думка спричиняється у поемі до зміни акцентів у міфі про потоп. В Яричевського виходить, що найнещаснішими були не ті люди, які загинули внаслідок потопу, а цей самотній, який ненавидів людей і тому був негідний умирати разом з іншими, зостався жити, щоб каратись душевно за свій злочин. Це справді дуже оригінальний поворот теми, цілком відмінний від первісної моделі міфа, де Ной був не покараний, а нагороджений життям. Та він не був моральним винуватцем потопу, а лише улюбленим у Бога, який сам задумав цю кару проти людей за їх гріхи. У первісному шумерському варіанті цієї вини навіть не було. Головному божеству Еллілу просто остогидло надмірне множення людства.

Таким способом міф завдяки тому, що він синтезує головні повторні ситуації в історії людства, завжди відкритий для нових адаптацій.

Міф це символ, до якого додається присудок, тобто дія, яка приводить його в рух. Тому аналіз міфа повинен завжди враховувати вихідні символи. Таких символів у Старому Завіті безліч. Вони є основою ритуалу як у євреїв, так і в християн. Пізніше вони зазнали різних інтерпретацій у Талмуді, Кабалі, а також в Патристиці. Сковорода також належав до авторів, що приділяли велику увагу інтерпретації символів у Біблії і міфах античності.

Інтерес до міфів, який помічається в останні десятиліття, зумовив появу різних спроб систематизації міфів та символів в традиціях народів світу та в індивідуальній творчості письменників.

В книзі „Шукання форми“ нам вже доводилось

обговорювати книгу Жілбера Дюрана „Антропологічні структури уявного“. Дюран поділяє, між іншим, символи на: символи дня, символи ночі і циклічні символи повороту часу на протязі пір року. В книзі „Шукання форми“ ми обговорювали головним чином символи ночі, аналізуючи їх в розділі „Метаморфози місяця“. Щоб не повторюватись, спробуємо тут зосередитись на символах дня, зокрема сонця.

Починаючи з найдавніших пам'яток східного слов'янства, сонцю належало дуже важливе місце. Пантеон східного слов'янства де в чому подібний до індоєвропейського. Бог неба Сварог мав двох синів Сварожичів – Сонце і Вогонь. Але хто був Богом сонця? Точно відомо, що одним з них був Хорс, запозичений в іншого індоєвропейського народу, а саме в персів. Тюрські народи знали його також як Хурсу. Від його імені походить таке розповсюджене слово як *хороше*, російське *харашо* (*хорошо*). Щодо іншого божества, Даждьбога, якого також довго вважали богом сонця, останнім часом існують суперечки. Туркологі вважають, що це Ташбаш або альп (дух) Киян, який сотворив київські гори. Якщо у „Слові про Ігорів похід“ військо Ігоря назване внуки Даждьбога, обидві інтерпретації можливі. Слов'яни могли легко інтерпретувати слово Ташбаш як Даждьбог, асимілюючи його для власної релігії. У жодних іноземних свідченнях про релігію східних слов'ян, окрім хроніки візантійського історика Малали, Даждьбог не згадується, а там він виступає як історичний персонаж, перетворений на божество. Від Малали міг це ім'я запозичити й автор „Початкового літопису“. Так що обидві

гіпотези цілком імовірні.

Сильні міфологічні підвалини має бароккова українська література, причому асоціації є часто історичними.

В 1636 році, з нагоди приїзду до Києва білоруського шляхтича підкоморія мстиславського Богдана Стеткевича, у Києво–Могилянській колегії вийшла книжечка польською мовою, де містяться панегіричні вірші, написані ніби від імені сина цього шляхтича. Епіграфом до першого вірша є вислів грецького поета Філострата Старшого: „Коли сонце своїм променем торкнеться бездушного мрамора статуї Мемнона, той починає говорити, дивитися, усміхатися“. В іншому вірші читаємо: „Матута (богиня світанку, золотоволоса скоро в червонясті) почне вбиратися в шати Аполлон (бога сонця) же кучері ясні /Розчісує встаючи з океану, і квадригою (колісницею) в зеніт вступає. (Пташки летять йому віддати шану) І зірвані квітки в дзьобах підносять“.

Міфологічне мислення поетів було в добу барокко таке інтенсивне, що найпростіші явища природи одягались ними в міфологічні шати античності. По суті, цей вірш є поясненням гравюри, включеної до згаданого видання. Але реальні події у житті суспільства виражені алегоріями, взятими з того же кола:

„Коли неначе сонце сходиш ти в київським
північним краї
І променем своїм влучаєш в моє серце“.

В 1641 р. митрополит Петро Могила відвідав курс риторики Київської колегії. З цієї нагоди студент

Іоанн Калимон склав латинською мовою вірш під заголовком „Сонце, яке після заходу народжується“, ілюстрований гравюрою з чотирьох медальйонів. На першому зображений схід сонця, а на інших сонце підноситься все вище, освітлюючи квіти, які тягнуться до променів будівлі з вежею, та астрономічний прилад. Отож наука, яка викладалась у колегії, зображена за допомогою міфологічних ремінісценцій. Якщо в російських творах даної доби сонце служить емблемою царя, у київських творах воно служить емблемою Петра Могили. Натомість промені сонця є алегорією науки, освіти.

Коли в цих прикладах сонце є фактично алегорією, то в філософських творах маємо справу з справжньою індивідуальною міфотворчістю як у прикладі, взятому з „Поетики“ М. Довгалевського:

Хмари з грозою, туман непроглядний,
і мряка і темінь.
Більше не буде вже ніч протилежною
ясному світлу.
Фебові блискавки саявом вогненним
освітять всі ночі.
Осіню стане весна, а з зимою змішається літо.
Все, що живе, заберуть смерть і атропос,
Стікс і Люціна.
Стане тим самим воно, що й місячний полюс
від сонця.

Всі асоціації взято тут з античної міфології. Але сама картина це вже індивідуальна міфотворчість, бо з сонця (Феба), що світить серед ночі, тоді коли все перетворюється у смерть і забуття, повстає

якийсь фантастичний світ, подібний до якого зустрічається хіба в поезії нашого століття. Тому, на нашу думку, Валерій Шевчук помилився, коли встановив наслідковий зв'язок між українським барокко, народною поезією та романтизмом. Ця поезія не могла проникнути в народ хоча б і тому, що писалась латинською або польською мовами, не кажучи уже про відмінність між духом українського барокко і української народної творчості. У розділі „Одивнення в епічній поемі“ покажемо, що джерела української народної епічної поезії, поетичного світу дум, треба шукати не в античності і не в польській поезії, а (зовсім несподівано) у дивних звичаях кочових народів, залишки яких злилися з запорізьким козацтвом. Ці народи зникли, як і мови, але якщо проникнути глибше, знайдемо їхні звичаї і ментальність в традиції майже усіх народів Східної Європи. Хто міг би подумати, що половецька назва повіту Васлуй є свідченням того, що цей повіт був колись покритий лісами? Але ж був час, коли Молдова була відома у світі як „Куманія“, і на половецькій (куманській) мові „вас“ це ліс, а „луй“ це висохла річка. Захоплення барокковою поезією не повинно привести до перебільшення впливу міфологічного мислення тієї доби на наступні покоління. Це була „шкільна“, вчена поезія. Якщо Павло Житецький писав у ж. „Киевская старина“ про Сквороду: „Ни одним словом он не отозвался на жгучие вопросы своего времени, которые решались не в пользу народа... Он гордо отвернулся от современной ему общественности, не интересуясь вопросом откуда она произошла и куда ведет. Отсюда – противоречия и натяжки в его убеждениях и симпатиях, отсюда же и бессозна-

тельность его в самом способе литературного изложения", то це, по суті, присуд з боку цілого його покоління, людей надиханих народницькими ідеалами, над барокко, вінцем якого був Сковорода. На цій основі міфотворчість стала неможливою на українському ґрунті після смерті Сковороди 1794 року. Це тому, що через чотири роки появилась „Енеїда“ Котляревського, яка відкрила українській літературній мові і самій літературі зовсім інший шлях. Та і це було дійовим лишень до певного часу. На початку ХХ-го століття у ж. „Українська хата“ появилась стаття А. Товкачевського, яка вказала саме на творчість Сковороди як на можливий фундамент для символізму в українській літературі. Традиції романтизму і народництва були ще надто сильними в той час, і поети писали по інерції в тому ж дусі навіть на сторінках „Української хати“. Але з появою Тичини, для якого Сковорода був кумиром, і Бажана, великого поклонника бароккової поезії, виглядало, що такі настанови справді стануть дійсністю літературної творчості. Тоталітаризм, доктрина „соціалістичного реалізму“ відірвали на кілька десятиліть літературу від давніх моделей, але вже починаючи від творчості шестидесятників, ця орієнтація ожила знову. Через все більшу популярність, якої набуває в наш час Сковорода, зупинимось на тому як він розумів символи, емблематичну літературу, міфотворчість. Оскільки завдяки Гарвардському Інституту україністики, маємо тепер повний переклад творів Сковороди сучасною мовою, процитуємо дані уривки з цього видання:

У творі „Кільце“ читаємо такий діалог:

Яків: – Втратили ціну свою пророки поганські,

тоді коли пророковане про всезагальне, про безчасове, про те, що не має місця, повернули до часткового, місцевого і часового, перенесли це на князів, на синів людських...

Афанасій: – Що таке вічність?

Яків: – Те, що й істина.

Афанасій: – Що таке істина?

Яків: – Те, що пречисте, нетлінне і єдине.“

Цю істину Сковорода шукав у Біблії, де вона була, на його думку, закодованою. В тому же трактаті читаємо:

„Вся Біблія є вузол і ланцюг вузлів. Вся в одному вузлі і тьмах тьми вузлів... Останній голосочок або слівце дихає символом чи залежить від нього“.

Звичайно, Сковорода розглядав Біблію не так як результат колективної міфотворчості, а як Боже одкровення. Але методи декодування символічної мови, якими вона послуговується, це властиво ті, якими сучасна наука користується для розшифрування символів. Про ці методи він пише:

„А якщо розмірковати, тоді кожен образ є троє, тобто простий, образний і утворюваний, наприклад: хліб простий, образний і ангельський. „Не хлібом єдиним жива буде людина“; „Гроно просте, образне і яке звеселяє“. „Вино веселить серце чоловіка“; „Кров грон пив – вино...“; „небо просте, образне і небо небес. Як круг у колесі – сонце в сонці“.

Тобто, виражаючись сучасною термінологією, символ можна прочитати дослівно, метафорично і аналогічно або містично.

Про містичне прочитання символу сонця в Біблії Сковорода пише у трактаті „Ікона Алківіадська“, аналізуючи початок біблійної „Книги Буття“:

„Після цього Мойсеєвого вступу починається створення істот, вироблення тіні, творення чудес Божих, фабрика фігур його“.

І каже Бог: „Бачу крізь морок вічносуще начало і йому і рабськи поклоняються. Чую таємний його у мені і грім цей“. І говорить Бог: „Слухай Мойсею! Хай сонячне світло буде фігурою моєю! Вона показуватиме пальцем істину мою, що сяє є тлінній вашій природі, неймовірну для смертних“.

„Хай буде світло!“ Отже раптом сонячне світло одягло блиск слави Божої і образ постаті його, а тлінь світила цього стала сонцем правди і поселенням істини як тільки Вічний заснував у сонці поселення своє“

Тут наявна комбінація трьох місць із „Старого Завіту“: перша глава „Книги Буття“ (злиттям першого і четвертого стиха), відомого місця з книги пророка Малахія /4, 2/: „А для вас, хто Ймення Мойого боїться, зійде Сонце Правди та лікування у променях його і ви вийдете та поскакаєте, мов ті ситі ягнята“; і 19-го псалма, часто цитованого Сковородою у старослов'янській редакції, де, слідом за Септуагінтою, ще збережено вислів про те, що Бог поклав свій намет на сонці. У новіших єврейських редакціях цей текст дещо змінений, бо тут існував слід культу сонця з язичеських релігій.

Все це скомбіновано Сковородою у такий спосіб, що можемо справді назвати це місце з твору „ікона Алквіадська“ міфотворчістю самого Сковороди, бо ніде в біблії не сказано, що Бог намітив сонце своїм символом і ніде такої розмови між ним і Мойсеєм не відбувається. Є багато інших розмов, але саме такої не існує.

Тенденція до створення цілісних міфів на основі символу сонця помічається у Сковороди і в тих місцях, де використана легенда про Самсона з „Книги Суддів“. Як відомо, казки розвинулись з міфів. З міфічного уявлення про сонце розвинулась колись, мабуть, на єврейському ґрунті, казка про богатиря Самсона. Таке походження підтверджується іменем цього сонячного героя, бо ж „шемеш“ на давньоєврейській мові це сонце, а гебрійське ім'я героя Шімшон.

Сковорода, який ще в академії засвоїв певні елементи давньоєврейської мови і помножив це знання вивченням творів Філона Юдейського, знав про цю етимологію імені Самсона і часто посиляється на неї у своїх творах.

Ось місце з того ж твору „Ікона Алквіадська“, де є згадка про Самсона (розділ про сім хлібин): „Хто зробив бенкет семи днів, відкрив загадку в день сьомий, попалив стодоли й колосся філістинські, заніс на гору міські ворота, розтерзав лева, спав і встав зі сну свого?.. Вже сонце сідало, нічого було залізом стригти і обрізувати. „Залізо не зійде“. Залишилась лиш зіниця сонця. Сонечко... Тут розкриття загадки. Самсон означає „сонечко“. І далі: „Ім відкрилися очі... „Преблаженне сонечко спочиває в день сьомий, встає у третій, палить сію тлінь, руйнує іноплеменні стіни, відчиняє гроби, відкриває очі, ламає хліби, насичує весь свій почесний народ смаком вічності. Очі всіх на тебе уповають і ти даєш їм поживу в добрий час. Уся ця родина, що має богообразні очі, від останнього апостола до Адама, говорить з Йовом „Очі твої на мені і до того ж мене немає“.

Цікаво відмітити, що тільки в наші дні біблійна екзегеза дійшла висновку, що „Книга Суддів“ аж ніяк не відбиває певний період в історії єврейства, що згадані поводири постаті неісторичні, а герої легенд. Підійшовши до однієї з цих постатей саме як до міфічного персонажа, Сковорода в XVIII-му столітті вже наблизився до правильного розуміння цієї книги. Це, звичайно, не означає, що Сковорода, котрий трактував символічно Біблію, у цілому завжди був правий. У Біблії історичний і реальний плани своєрідно переплітаються, і тільки в наш час, після знайдення кумранських пергаментів, появилась надія, що цей клубок вдасться розплутати.

Індивідуальний міф це найчастіше персональне прочитання колективного міфа засобами інтертексту або комбінацією різних міфів. Цікавим прикладом цього є „Лісова пісня“ Лесі Українки.

У німецькому фольклорі існує легенда про фею Ундіне, ім'я якої походить від латинської назви хвилі. Вона прагне до зближення з земною людиною, щоб через кохання здобути земну душу. Легенда була використана сучасником Лесі Українки, німецьким драматургом Гергартом Гауптманом. Фея введена в його п'єсі-феєрії „Затоплений дзвін“ під ім'ям Раутенделейн. Виливальник дзвонів Гейнріх, який її полюбив, прагне вирватись з міщанського життя, щоб піднятись до висот, але гине, збившись з цієї дороги. Гейнріх типовий сонячний герой, солярний герой. Лєся Українка запозичила цей мотив у Гауптмана, але опрацювала його цілком відмінно. Мавка також пішла людськими стежками, намагаючись здобути людську душу. Але сільський хлопець Лукаш, який її зачарував грою на сопілці,

немає в собі нічого героїчного. Це не сонячний герой, а просто носій традицій народної музики. Замість солярних легенд Леся Українка використала в цьому творі мотив, пов'язані з поворотом пір року, отже, замість вертикалі, вона розбудувала твір циклічно, слідами аграрних релігій, які у вічному колі народжень і смертей вбачали здавна таємницю безсмертя людської душі.

Цікаві індивідуальні опрацювання міфів зустрічаємо в поезії Максима Рильського. Іноді його невеликі твори дуже місткі у плані міфологічному. Досить процитувати вірш з 1925 року:

Знов той же Сфінкс і знову жде одгадок,
Повзуть залізні змії по степах.
Дедала бистроумного нащадок
Пливе як хижий і стоокий птах.

Ти йдеш, людино. Сяють смолоскипи,
Але від них йще чорніша мла...
Невже й тобі, нових часів Едіпе,
Сліпе блукання Мойра прирекла.

Цей вірш – згусток давньогрецької міфології. Тут зведемо до купи легенду про царя Едіпа і легенду про Дедала та Ікара. Інтертекстуальна основа вірша очевидна. Сфінкс, Едіп, сліпе блукання – елементи з трагедії Софокла „Едіп цар“, богиня долі Мойра вирішує долю цього персонажа, Дедал створив крила, якими Ікар піднявся до сонця: нащадок його це, звичайно, авіація, птах стоокий це літаки. Змія хтонічна істота, пов'язана як у Біблії, так і в античній міфології, з силами Зла. А в цілому

вірш – символ страшної нищівної сили техніки в ХХ-му столітті, якою, засліплена долею людина, сама себе нищить. Написавши вірш у 1925-му році, автор може і не підозрівав, в якій мірі цей невеликий твір, побудований на давніх міфах, але задуманий як індивідуальний міф століття, стане віщим...

VI

МЕТАФОРИКА

Видатний український мовознавець О. О. Потебня, досліджуючи структуру слова, дійшов під впливом В. Гумбольдта висновку, що повнозначні, тобто неслужбові слова, розвинулись від образу, що відображує спробу людини знайти зв'язок між явищами дійсності. З часом цей кореневий образ стерся. У випадку запозичень людина, яка вживає запозичене слово, не знаючи мову, з якої воно походить, самостійно не може навіть розпізнати цей образ. Лише кальки можуть у певній мірі зберегти його. Трудність розпізнавання кореневого образу пов'язана також з розвитком мислення, форм цивілізації. Тому для вивчення образів найкорисніше досліджувати метафоричний арсенал мови і майстерність художника, який створює нові образи шляхом вивчення стародавніх витворів мистецтва слова. Оскільки метафорика мистецтва таких далеких культур, як китайська, японська, індійська нам недоступна без докладного коментарю, найзручніше буде досліджувати метафорику Біблії, яка мала

величезний вплив, головню шляхом перекладів, на всю іудео-християнську культуру. Внаслідок цього, видатний канадський літературознавець Норсрор Фрай називає її „великим кодом літератури“.

До центральних стрижневих образів „Старого Завіту“ належать образи Бога. Позбавлені можливості зображувати єдиного Бога засобами образотворчого мистецтва, бо це забороняли десять заповідей, книжники, творці „Старого Завіту“ використовували всю силу своєї фантазії для словесного його звеличання в образній формі, запозичаючи образи часто з спільного арсеналу Стародавнього Близького Сходу.

Бог ототожнювався в Святому Письмі з особою, оскільки це персональний Бог. Його називають батьком, командиром війська (бог Саваот), войовником, матір'ю або пастухом. А беручи до уваги його велику силу, Бога порівнюють з могутніми явищами природи: вогнем, водою, повітрям, вітром, скелею. Це міцна непорушна скеля, але і вітер (дух, який ширяє над водами, старослов'янський „руах“). У книзі „Вихід“ глава 3 це куц, який горить, але не згоряє, (у старослов'янській версії „неопалима купина“). У пророка Єремії (гл. 2) це життєдайне джерело. В Єзекієля у знаменитій главі 37, це вітер, який повіває по долині; примушуючи мертві кості воскреснути. У Псалмі 27 Бог непорушна скеля спасіння. Часто Бог то фортеця, тобто витвір людських рук з каменю. Пророк Осія у главі 5-ій ототожнює Бога з молодим левом, який шукає здобичі у домі племені Юди. У книзі Повторення Закону (Девтероном) у главі 32 Бог це орел, який захищає своїх пташенят.

Саме ці образи можуть прекрасно розкрити природу метафори. Звісно, автор не бажав повністю замінити поняття Бога образами, взятими з світу людей, тварин, птахів або начал матеріального світу. Покриття лише часткове. Тобто, Бог є і не є одночасно усім цим. Якби повністю збіглися ці два елементи, автор упав би в ідолопоклонство. Метафорика це ототожнення, ідентифікація при одночасному збереженні окремішності, різниці між двома елементами. Бо ж Бог до нашого світу не належить, але, на відміну від язичницьких богів, він дає можливість себе пізнати, безпосередньо втручаючись в хід людської історії. Цей характер божества міг бути виражений тільки при допомозі метафорики.

Первісне мистецтво є найчастіше виявом пошуків людиною святого, сакрального. Давні люди не вважали гідним мистецтва зображування свого буденного життя, а тільки того, що стоїть вище від них. Метафора з'являється переважно на тлі напруження між двома контекстами, надприродним і природним світом. Ототожнюючи Бога з матеріальним світом або з живими істотами, релігійний автор вчинив би святотатство, понижуючи гідність сакрального. З іншого боку, відмовляючись від називання предметів доступних чуттєвому сприйняттю слухача або читача, автор позбавив би себе можливості дати відчуття Божої присутності. Йому не зоставалось би нічого іншого як вживати тавтологію, сказавши, що Бог це Бог. А через слово він оживляє духовне.

Ми вжили слово „слухач“ на першому місці тому, що в давньоєврейській мові слова із значенням кликати, кричати і читати тотожні. Тобто ці тексти

були призначені для читання вголос, для заклику до людей, які часто букви не знали. А це вимагало особливої яскравості, щоб текст відразу сприйнявся присутніми.

З Старого Завіту метафори переходять до Нового Завіту. Ось, наприклад, метафори, які означають Бога. У псалмі 23 (22) читаємо: „Господь – то мій пастир, тому я в недостатку не буду. На пасовиськах зелених посадить мене, на тиху воду мене запровадить“. Оскільки Бог-пастир, обраний народ це вівці, які він стереже і рятує. Однак в межах цього метафоричного контексту можливе і перенесення. Народ, тобто божа отара, попав у руки негідних пастирів, недобрих володарів.

В книзі пророка Єзекієля, гл. 34, читаємо: „Тому, пастирі, послухайте слова Господнього: Як живий я, говорить Господь Бог – тому що отара моя полишена на здобич, і стала отара моя за їжу для всякої польової звірини через брак пастиря, а пастирі мої не шукають моєї отари, а себе самих пасуть пастирі мої, а отари мої не пасуть, тому, пастирі, послухайте слова Господнього“.

Пророк доби вавілонського полону Єзекієль натрапив вірогідно на цю метафору у псалмах і перетворив її на слово докору поводитрям народу, яких він вважав негідними свого рангу. Народ зазнав поневірянь, з незрозумілих для пророка причин був залишений Богом на поталу, на жертву і покуту. Тому у другого Ісаїї, гл. 53, читаємо: „Усі ми блудили, немов ті овечки“. В їх числі був і той вірний слуга Господній, пострижена овечка, виведена на заколення. Взявши на себе гріхи усіх, вона покликана на жертву, на смерть.

Отже, з великого контексту Старого Завіту розвивається метафорика, пов'язана з постаттю Христа. В Євангеліях він одночасно і Божий син, тобто пастух, і божий вірний слуга, тобто ягня. На християнських давніх саркофагах Христос зображений як ягня, внаслідок його самопожертви за гріхи людства.

В Апокаліпсисі (Об'явлення Івана Богослова) читаємо у гл. 7: „Бо Агнець, що серед престолу буде їх пасти і водитиме їх до джерел вод життя і Бог кожну сльозу з очей їх витре“.

На перший погляд, Апокаліпсис дуже зашифрована книга. Але її метафоричну мову можна декодувати, якщо читати книгу на тлі цілої Біблії. Таке положення стосується взагалі герметичної мови.

Метафорика Шевченка далеко не проста, і було б помилково зводити її до фольклорних образів. Найбільш значима частина його поетичної спадщини піддається інтерпретації саме на тлі метафоричної мови Біблії. У псалмі 88/ 87 читаємо:

Чи ти чудо чиниш померлим?
Чи трупи встануть і будуть хвалити тебе. Села.
Хіба милість твоя буде у гробі звіщатись,
І вірність твоя в Авгадоні?

Шевченко подає у своєму „Заповіті“ подвійну відповідь на це запитання псалміста. Він твердить, що встане з могили, коли будуть подолані вороги України:

Все покину і полину
до самого Бога

Молитися... а до того
Я не знаю Бога.

Тобто, на даний час, через те, що на землі панує зло, в могилах не звіщається Божа правда. Але якщо Бог покаже свою силу, поет готовий в нього вірити, і з ним станеться чудо. Він покине могилу і піднесеться до неба.

Ряд метафор в поемі „Кавказ“ розшифровуються також на тлі Старого Завіту. Образ неситого, що не виоре на дні моря поле, підказаний 12-им стихом шостої глави книги пророка Амоса: („Чи бігають коні по скелі, чи хто виоре море худобою“).

Образ загарбників Кавказу, що на божий вітвар приносять „з пожару вкрадений покров“, підказаний місцем з першої глави книги пророка Малахія (стихи 10-13), в якому пророк засуджує людей, бо замість здорової худоби вони приносять на божий вітвар кульгаву, хвору і вкрадену худобу, перетворюючи жертву у її протилежність.

Вищенаведені приклади підтверджують слушність визначення метафоричної мови, поданого сучасною датською дослідницею Старого Завіту Кірстен Нілсен:

а) Метафорична мова функціонує в конкретному контексті через взаємодію між двома різними твердженнями.

б) Можна здобути з метафоричної мови інформацію, оскільки вона підказує читачеві елементи нового розуміння дійсності (інформативна функція метафори).

в) Мета метафоричної мови – керувати реципієнтами так, що заглиблюючись в її розуміння, вони

відчувають її як власну інтерпретацію дійсності (виконавча функція).

г) Метафорична мова може бути заново використана в інших контекстах, а це відкриває можливість її реінтерпретації (7, стор. 123).

Саме тому реінтерпретацію біблійної метафоричної мови часто зустрічаємо у Шевченка. Так, наприклад, у випадку образу жертвоприношень Малахій засуджував тих, хто намагався обманути Бога, приносячи йому у жертву безцінь і порушуючи Божі накази. Шевченко подібною метафоричною мовою засуджує представників російського царизму, які, загарбуючи Кавказ, видають з себе побожних людей, хоч насправді вони приносять в церкву як пожертву невелику частину вкраденого в місцевого населення добра.

Шевченко мав великий дар проникати у глибини первісної структури метафоричної мови так як вона зафіксувалась у релігійних текстах. Звичайно, не всі поети черпають свої образи так глибоко. Але кожний талановитий поет, який у минулому розробляв власну образну мову, намагався при її допомозі вияскравлювати свій стиль.

Новітня поезія іде протилежним шляхом. Її найкраще охарактеризував італійський поет XX-го століття Еудженіо Монтале:

„Якщо традиційну поезію можна вважати конструкцією художньої образності, цей напрям так званого модернізму можна назвати демонтуюванням, деструкцією метафоричної мови“.

Деструктивістські тенденції помічаються в українській поезії починаючи від футуристів, які експериментували оголеним словом, дитячою мовою, ком-

бінаціями звуків і рисунка. Це досить простий спосіб, використаний і Богданом Ігорем Антоничем, який нічим не порушував традиційне віршування, але натомість намагався дематеріалізувати образ, щоб виявити його трансцедентні потенції, вважаючи що метою літератури є не відображення дійсності, а створення окремого художнього світу, відмінного від буденного. Так, наприклад, у вірші „Самаритянка біля криниці“, написаному під впливом євангельської розповіді, він замінює сонячне світло і рослини в саду музикальними звуками: „Алеями акордів сонце іде в сад музики дальний“; в його небі пливе не хмара, а молоко вовни овець. Це, мабуть, пов'язано не так з їх виглядом, як з можливістю асоціації з Агнцем євангельським, відповідником Христа. На квіти іде пора поразки – ці слова можуть співвідноситись хіба тільки на звуковому рівні, але вживання прикладки „поразка“ до іменника „пора“ аж ніяк не унаочнює його, оскільки обидва іменники абстрактні. Трудно уявити і що стається із квітами, на які суне час „гіркокого сім'я“; гірке сім'я це досить конкретне словосполучення, але будучи прикладкою до абстрактного іменника „час“, воно не вияскравлює його, а робить ще більш таємничим, бо такого часу в природі не буває, як не буває і „греблі трьох днів і трьох ночей“, ані „бога ляку“ (вірш „Знак дуба“). Уявити собі, що значить „гребля трьох днів, ніяк не можна, бо знову часове поняття зіставляється з іменником з конкретним матеріальним значенням. Сугестивна сила словосполучення скоріше пов'язана з загадковим, хтонічним числом „три“. Вираз „бог ляку“ знову відбиває більше якісь підсвідомі страхи самого поета, ніж атрибути Бога,

як це відомо з біблійної метафорики.

Павло Мовчан характеризує так поезію Богдана Рубчака (поет з США):

„Вона справді виникла у дуже складному контексті літературного, інтелектуального та соціально-політичного життя. Насамперед вона виникла в чужому, навіть не суголосному мовному середовищі. Слух наповнений чужою мовою, лише через слухове вікно душі долинають рідні звуки. Ні, не звуки, а змісти, змісти незабутих слів. Першозмісти. Бо душа реагує не на вібрації звуків, а на вібрації першозмістів у словах, які промацуються зором. Літери розлущуються, контексти слів розширюються. Тому і помітна певна контекстуальна зміщеність в його поетичних творах:

Пірнату древню данину
приноси вікам і ти,
і шуму, мов голуб злинув,
пильнуєш, щоб він не втих,
аж потім.

Дивний синтаксис, дивна логіка. Незвична. Бо поет ніби звільнився від автоматизму побудови речення. Тут своя логіка. А можливо, навіть алогізм, який виник саме внаслідок цих зміщень. І там де відбуваються ці шарові зсуви, виникає поезія“.

Рубчак повторює на новому етапі світової поезії експерименти футуриста Гео Шкурупія, використавши як цеглини поезії не слова у відмінюваній формі, а самі основи слів. Шкурупій писав у вірші „Машина“:

Дим доми
Гом дами
жах в томі тем днів
гонг лун
в тінь бань
жени тіл втому

Бомб вибух
удар в бетон
з цементу спин
з рельс жил смерті ніж
ріж жир жри
іржу крові

Розрахунок робиться тут головним чином на тому, що у родовому відмінку множини слова без закінчень ніби оголені. Рубчак іде далі, розбиваючи слово надвоє, але так, що кожна половина нагадує якесь інше слово. Ось його вірш „Мадригал“:

Крихітно пола
мана моя дама.
Тремтить дробина
очей в очах. Мана
уст на мені.
Дрижать.

Дотиків сніг за
сипав на сні –
на близнята задум
коханого тіла,
що мозку вощини в його меду.

В призмі зору
її промінь роз
битий. В розчині ночі
блідо освітлений
планеток рій:

чоло – монастир
стегна –
турецький рай, волосся – дощ,
долоні, сказано, сніг,
губи – у сміх,
а очі – чомусь у плач.
Так дивно пола
мана моя дама.

Згідно „Літературознавчому словнику-досліднику“ (1997 р.) „У XVII – XVIII століттях (мадригал) визначився як короткий ліричний вірш на тему кохання, в якому зокрема виражався комплімент жінці. Мадригал широко побутував у салонній і альбомній поезії. В українській літературі з’явився у XVII – XVIII ст. Авторами мадригалів були переважно студенти Київської академії... В новій українській поезії мадригал траплявся рідко“ (8, стор. 440).

Як відомо, французька поезія доби символізму повертається до манієризму рококо: це помітно у Верлена і Малларме. Перший написав цілу збірку в такому стилі, що повертає нас до даної епохи, другий – автор відомого вірша, присвяченого віялу дружині. Якщо проаналізувати цитований вище вірш Рубчака, він нагадує своєю загадковістю не тільки атмосферу, але і мовні засоби саме Малларме. Геометрично побудовані речення, в яких пропуски

мають своєрідний естетичний ефект; натяки, наприклад, слово сніг, які лише згодом розшифровуються. Поламані слова, техніка яка нагадує вже пізніші школи, як дадаїзм, що використовував лексику дитячої мови. Це, безперечно, витончена поезія з певною тенденцією до естетичної рафінованості.

Проте сучасна поезія знає і протилежний ідеал – естетизацію некрасивого, так званий турпізм, введення слів, які традиційно не належать до арсеналу поезії.

Ось для прикладу також ніби „любовний“ вірш Поля Елюара з 1925 року у перекладі Михайла Москаленка:

Твоє оранжеве волосся у порожнечі світу,
у порожнечі шибок обтяжених тишею і тінню,
Де голі руки мої чекають усіх твоїх відблисків.

Форма серця твого химерна,
А любов твоя схожа на моє втрачене жадання,
О зорі, сни, зітхання запахущі!

Але була ти зі мною не завжди. Моя пам'ять
Все ще тьмариться – знає як ти прийшла
І зникла. Час вдається до слів, мов кохання.

Вірш Нікіти Стенеску „Відтворення постаті“ (1979) звучить як пасквіль на любовну лірику:

Була прекрасною, наче думки тінь
Запах її плечей – як дитячої шкіри безгомінь
Як камінь на пісок розтертий
Як крик гучний на мові мертвій.

Була як віддих, без ваги так само:
Усміхнена, заплакана сльозами,
Солоною була як сіль
Оспівана в ніч варварських весіль.

Була прекрасною як тінь задуми,
Була землею між водами, над шумом.

Тенденція вірша це, по суті, дематеріалізація постаті жінки. Якщо Рубчак поетизує „кохане тіло“, Нікіта Стенеску просто розчиняє його в ніщо, показуючи абсурдність багатьох апофеоз, які перетворюються у свою протилежність, у штамп, у пустий звук. І цитований вірш Елюара має ту ж тенденцію показати ілюзорність ідеалізованого образу жінки, яка може зникнути з життя поета, будучи лишень відблиском, тінню його бажань.

Але жодному з цих поетів не можна закинути вульгарність, брак чуття слова. На жаль, на таку ваду грішать вірші деяких сучасних українських поетів, які розуміють свободу слова як свободу компрометації поезії. За приклад можна взяти поему „Саломея“ Івана Андрусяка, що з'явилась у ж. „Сучасність“, Н. 5, 1995.

Одне з угруповань українських футуристів 20-х рр. називалось „Нова генерація“. Сучасне угруповання, до якого увійшли крайні модерністи, називається „Нова дегенерація“. До нього належить і поет з Івано-Франківська Іван Андрусяк. Негативістські тенденції заперечення традиційних цінностей наявні і в цитованих віршах Елюара та Нікіти Стенеску. Цей негативізм декларований українським поетом у самому епіграфі: „Ми цілу ніч

садили сад, який ніколи не розцвіте“. Справді, у цій поемі нічого не росте до кінця, все розпадається перед тим як дійти до логічної завершеності. Показати це – річ природна в наш час, коли справді на наших очах розпадається все у що вірили люди на протязі десятиліть в результаті комуністичної пропаганди. Щодо наявності такого спрямування в поезії тут також немає нічого нового. По суті, до цього зводились вірші Малларме. Нове це ницість, до якої ця ідея доведена в Андрусяка.

Тема його поеми відома в новітній поезії, будучи підказана 6-ою главою Євангелії від Марка, де ідеться про ув'язнення Івана Хрестителя і про бенкет в день народження царя Ірода, на якому танцівницею виступає донька його жінки Іродіади. Від Йосефуса Флавіуса відомо, що цю дівчину звали Саломея. Після танцю Ірод звернувся до неї: „Проси від мене чого хочеш і дам я тобі“. Порадившись із своєю матір'ю, Саломея просить від царя голову Івана Хрестителя. Голову йому відрубали і принесли їй на полумискові, а вона віддала її матері (Марка 6 – стихи 22-29). Ігноруючи, що це жорстоке бажання належало не дівчині, а її матері, новітні поети, в тому числі Оскар Уайльд і Микола Зеров, приписують Саломеї хворобливе і мстиве кохання до пророка.

Твір Андрусяка має такий же зміст, він побудований в основному як монолог Саломеї, причому членування вірша досить дивне. Назва першої частини „Один“. Ось третя строфа:

батечко
подарують тобі
мою нагрудну пов'язку

він править країною
як обіднім столом
тож і мені дозволить
кинути тобі кістку
мого язика
я покрию її
слиною невинності
я не винна в твоїм одужанні
і підітруся
полою моєї одежі
аби ти пам'ятав
мій запах

Слова у думці звернені до відсутнього Івана Хрестителя, в якого вона ніби закохана. Але таке кохання асоціюється не з реаліями людського, а з реаліями тваринного світу, бо ж самка пізнається за запахом. Замість кістки, самець, як собака, одержує кістку язика, річ явно алогічна, але тут головні не самі факти, а асоціації, збуджені словами. Поет дозволяє собі і анахронізм, як в антистрофі „антиодин“ написаній прозою: „Цей пустельний міраж ці чорні легіони ці нудні алебарди ці жовті стіни темниці я буду їм говорити про порошок у зубі вони виринають зуб аби знайти порошок“.

Алебарди це зброя, яка з'явилась у XVI столітті, а щодо порошинки в зубі, це явно нісенітниця, введена для нарощування загадковості. Та який загадковий не був би цей твір, він піддається розшифруванню на тлі контексту української культури. Твір, якому він протиставляється, це „Саломея“ Миколи Зерова. Ось його текст:

Там левантійський місяць діє чари
І колихає в серці теплу кров,
Там диким цвітом процвіла любов,
І все в крові – шоломи і тіари.

А з водозбору віщування кари
Гримлять громи нестриманих промов...
Йоканаан! Не ясний шум дібров –,
В його словах пустиня і пожари.

І Саломея! ... Це дитя, дитя,
А п'є страшне, отруєне пиття
І тільки меч та помсту накликає.

Душе моя! Тікай на корабель,
Пливи туди, де серед білих скель
Струнка як промінь, чиста Навсікая.

Метафорика цього сонета виростає з напружен-
ня двох світів, як їх розуміє автор.

Еллада це світ ясності, чистоти, природності
почуттів, культу краси. Левант, Близький Схід – це
дикий світ пустині, нестримної пристрасті, екстре-
мізму. Це ґрунт, з якого виросло християнство, що
ненавидить все природне в людини, в першу чергу
еротику. Любов юної падчериці царя Ірода, Сало-
меї, до Івана Хрестителя (гебрейське ім'я його
Йоканаан) – дзеркало цього світу, тоді як грекиня
Навсікая – дзеркало Еллади. Душа Навсікаї це
ясний шум дібров; душа Саломеї – пустиня і пожа-
ри. Оскільки твір неокласичний, він наповнений
метафоричними епітетами, що відображають також
напруження між двома контекстами – чистий,

ясний, білий протиставлено епітетам страшний, дикий, нестриманий.

Деструктивістська метафорика Андрусяка протиставлена прозорості, урочистості і піднесеності. Якщо Зеров говорить про те, що Саломея ще дитя, то Андрусяк пише про слину її невинності; якщо Зеров говорить про її теплу кров, Андрусяк пише про кістку її язика (це звичайно оксиморон – абсурд), яку вона кидає при столі голові Івана, мов собаці.

І все ж, незважаючи на характер виклику, який притаманний цій метафориці, що заперечує естетизм поетичної традиції і протиставляє йому культ бридкого, вона аж ніяк не перестає бути метафорою, повністю входячи у рамки того визначення метафоричної мови, яке подає Кирстин Нілсен, бо ж виростає на тлі певного напруження. В цьому випадку ідеться не про напруження між Левантом і Елладою, а про напруження притаманне переживанням самої героїні, яка одночасно любить і ненавидить Івана Хрестителя. Про це сказано у заключній частині вірша, яку автор за традицією називає „кода“:

я не знаю тебе
межи цих катувальних машин
межи цих костюмах
без брів і очних заглибин
я хочу тебе закінчити
долотом
ніби камінну бабу
я хочу знати твоє ім'я
аби загубити

кидаю слово на вітер
нехай розіб'ється об мур
кидаю камінь на вітер
нехай розіб'ється в пісок
кидаю пісок на вітер
нехай пощезне з очей
але
все одно
хочу тебе ненавидіти
щоночі

Цей твір інтертекстуально пов'язаний з сонетом Зерова, в ньому наявна ота сама дика пристрасть Сходу. Вона виражена подібно через сильні метафори, як, наприклад, „лиш тобі обривати ці груди зубами своїх надчеснот як печерних ведмедів для шкір і сала“; „оближу тебе темницями своїх міхурів і слід лизання зійде разом з нами як займаний“. Жаль тільки, що ці метафори деструктивні у тому розумінні, що людські почуття зведені до жестів тварин. Далеко, мабуть, по цьому шляху турпізму, тобто естетизації бридкого, іти не можна без загрози повної дегуманізації мистецтва. На щастя, не вся молода поезія подібна до поезії Андрусяка. Серед молодих і дуже „модерних“ поетів України зустрічаються і такі, чиїх вірші можна читати і діставати від них справжню естетичну насолоду. Серед них хочеться назвати, в першу чергу, автора збірки „Колись я напишу останнього вірша“, якому по праву видавництво „Смолоскип“, де ця збірка з'явилась, присудила премію. Ідеться про поета з Чернігова Сергія Дзюбу. Типовий для молодого покоління скептицизм зустрічається і в нього. Недарма

один з віршів збірки має епіграф з Василя Симоненка „На цвинтарі розстріляних ілюзій“ і такий текст:

На плесі затаврованих стремлінь
нестерпно сумно, мілко й каламутно,
гіркі зірки, криваво п'ятикутні
викрешує з копит Троянський кінь.

Міфічний пролетар усіх країн
Возз'єднаний і незбагненно лютий,
Перевіряє на Мазепі пута
Зробивши інквізиторський уклін.

А привид, що Європою блудив,
замолює гріхи своїх Неронів
і страшно імператору на троні,
свята вода виходить з берегів.

Гасла комунізму стали в цьому вірші емблематичними. Саме за їх допомогою поет виражає свою ненависть до світу, якого він вважає облудним і злочинним, проте висока патетика тут збережена ремінісценціями з найкращих віршів шестидесятників (пор. „клично креше копитами кінь“ – заключний рядок із вірша Романа Лубківського „Сонячний міт“ – пам'яті Малишка і рядок Дзюби: „зірки... викрешує з копит троянський кінь“). Слово „міфічний“, яке за ним слідує, відчувається тому також інтертекстуально, бо відсилає до заголовка вірша Лубківського. Рядок „свята вода виходить з берегів“ також наповнений згадками з інших творів і відсилає в першу чергу до світу релігійних уявлень.

А ось інший вірш Дзюби, також по-своєму

політичний, де так фальшиво розтрублена „дружба народів“ виражена просто і по-людськи. Ідеться про вірш–спогад про те як поет колись ненароком попав до бесарабського села біля румунського кордону у забороненій зоні:

Чарували вином у селі Костулени –
Так давно це було, так щасливо пилось!
І схилилась доля, як скрипка до мене.
Тільки я не скрипаль, не навчився чогось.

Ми як білі боги чи як земні генерали
Що за кухлик до кухлик до бринзи і слів.
Ви простіть, прикордонники, що не спіймали –
Я в Румунію, чесно, втікати не хотів.

А наступного дня народився так легко,
Мов скупали мене в тім білім вині,
Мабуть, досі живе десь і білий лелека,
Що літати учив по світах уві сні.

Я б тепер полетів: не виходить щось, складно
І по іншому п'ється – не так як давно!
Ти тендітна й гнучка, мов лоза виноградна,
Воскреси мене знову як біле вино!

Вірш традиційний просодично, але дуже модерний за світовідчуттям саме через злиття виклику добі і ніжності, сатиричного натяку на абсурдність поліцейського режиму, основаному на недовір'ї до людей і згадкою про таємничий світ сновидінь з символом літання і білого кольору, який пронизує цілий вірш. Дійсність у сні і наяву, кохання, моло-

дість, дружба за чаркою вина, різні поетичні мотиви тут сплітаються органічно, перетворюючись на метафори сну і нового народження щоранку. В цій атмосфері дуже прозові реалії румунського життя – вино, бринза, кухлик – стають так само поетичними. Виходить, що модерним можна бути не тільки знищуючи те прекрасне, що створювалось поезією віками.

VII

ІНТЕРТЕКСТ

Одним з основних положень сучасного літературознавства є те, що текст породжується текстом, літературний твір – іншими літературними творами.

Найяскравіше про це сказала Ліна Костенко:

Страшні слова,
Коли вони мовчать,
Коли вони зненацька
 притаїлись,
Коли не знаєш з чого
 їх почать,
бо всі слова уже
 були чиїмись.

Розмову про інтертекст найзручніше розпочати з Біблії. Слово „біблія“ походить з грецького „біблос“ (книга) і має форму множини – тобто це багато книжок. Щоб становити єдине ціле, ці книги повинні бути пов'язані між собою. І вони справді пов'язані. На перший погляд, цей зв'язок хронологічний, але

ця хронологічна послідовність дуже відносна. Ці книги повстали далеко не в часовій послідовності. Книги Самуїла писались після Книги Царів, а перший розділ Книги Буття повстав вже в добу остаточного оформлення Старого Завіту, року 400 до н. е. Але сталося так, що будучи відгуком одна на одну і появившись у різних центрах книжності, вони стали органічно єдиним цілим. А далі вже Новий Завіт повстав як реакція на Старий Завіт. Тому генетичні зв'язки між Новим та Старим Завітом особливо очевидні. Майже до кожного епізоду з життя Христа євангелісти підібрали цитату з старозавітних книг Пророків, але існують явні перегуки і з П'ятикнижжям Мойсея. Народження Мойсея супроводилось наказом вбити всіх новонароджених єврейських хлопчиків. У випадку народження Христа подібний наказ був даний царем Іродом. Батьки врятовують Мойсея, пустивши його в кошику по Нілу; Ісуса врятовано втечею в Єгипет. Мойсей піднімається на гору Хорив і отримує там десять заповідей. Ісус піднімається на гору (пізніше її було ототожнено з горою Фавор) зустрічає там Мойсея і пророка Іллю, старозавітніх персонажів. Мойсей спускається з гори з опроміненим обличчям, те саме стається і з Христом (ця подія відмічається в день „Переображення Господнього“) і т. д.

Останнім часом вчені спеціалісти по Старому Завіту стали пильно придивлятися до таких інтертекстуальних зв'язків усередині Старого Завіту. По-перше, вони шукають „мегатекуст“ (Великий текст) Старого завіту, до якого можна співвідносити епізоди з окремих книг. По-друге, ведуться пошуки відповідностей між різними епізодами на символіч-

ному рівні. Існує кілька таких можливих мегатекстів. Один з них має своє ядро в історії визволення євреїв з єгипетського рабства. Для віруючих євреїв це головний аргумент існування Бога і його безпосереднього втручання в хід людської історії. Твердження про те, що євреї будуть рабами в Єгипті зустрічається вже в Книзі Буття (глава 15), де предвіщено у стиху 15, що нащадки Авраама будуть чужинцями, рабами в одній країні (її не названо), і що їх будуть гнобити 400 років. Але Бог покарає народ, який зробив їх рабами, і з рабства вони вийдуть з великим багатством. У наступних трьох книгах, хоч не завжди в хронологічній послідовності, слідують епізоди кари на Єгипет і блукання євреїв по пустині у пошуках Обітованої Землі. У п'ятій книзі „Повторення закону“ (глава 24) дається ряд розпоряджень відносно ставлення євреїв вже у майбутній своїй батьківщині до чужинців, супровожених наказом, щоб ніколи не забували про те, що самі були чужинцями і рабами в Єгипті. Ці накази стосуються як своїх, так і чужих, вдів і сиріт. Так, наприклад, євреєві забороняється брати як гарантію від боржника млиновий камінь, щоб не позбавити бідняка засобу існування. Забороняється викрасти єврея і зробити з нього раба (кара у даному випадку – смерть). Наймитові з власного народу чи чужинцеві треба платити до заходу сонця, щоб він міг собі щось придбати, інакше це буде гріх перед богом. Багато інших моментів єврейського законодавства, наприклад, визволення рабів через сім років, також відносяться до цього „мегатексту“.

Якщо на рівні генези літературного твору найважливіше положення сучасного літературознав-

ства це породження тексту іншим текстом, то на рівні інтерпретації літературних творів найбільш важливе положення постмодерністського літературознавства це поняття про інтертекстуальність, вжите вперше французьким теоретиком Юлією Крістивою. Інтертекстуалісти перестали дивитись на художній текст як на заокруглене ціле, як на самодостатній твір. Кожний літературний твір розглядається як частина мережі текстів. З цього випливає можливість різних тлумачень одного і того ж тексту. Для сучасних західноєвропейських критиків перестало існувати уявлення про просте безпосереднє читання, в якому читач знаходиться у близькому контакті з автором і намагається розгадувати його наміри. Навіть якщо особистість автора і умови в яких він творив нам відомі, все одно ставиться під сумнів чи можемо повністю зрозуміти смисл твору, в першу чергу тому, що література оперує метафорами і символами, які по своїй природі багатозначні, мають різні значенні рівні. Іноді навіть сам автор не може назвати всі значення закладені в творі або в окремих його частинах. Крім цього, читач іншої епохи не може при звичайному читанні перенестись у світогляд автора, чия ментальність визначалась іншими умовами, адже пишучи свій твір, він вступав в діалог з часто невідомими нам опонентами. Цей діалог і складає інтертекст твору. Він стає зрозумілим тільки завдяки пильній дослідницькій діяльності спеціалістів, які самі з труднощами і часто з великими прогалинами розкривають сіть взаємозалежностей твору. Крім того, сама мова на протязі століть зазнає багато змін навіть на рівні семантики окремого слова. Тому вже Рене Веллек

і Остін Уоррен писали у своїй „Теорії літератури“ (1963) про небезпеку помилкових висновків щодо намірів автора. Намір автора, до речі, це тільки частина значення тексту. Часто тексти говорять більше ніж задум автора. Ця багатозначність пояснюється у першу чергу тим, що наявні у творі метафори і символи були здебільшого використані раніше іншими, а письменник їх реінтерпретував. Читач може їх декодувати тільки на тлі цих перенесень; по-друге, це тому, що окремі сюжетні мотиви і ситуації, підказані іншими творами, використовуються автором в іншому контексті, призначені для іншої громади і дають відповіді для іншої епохи. У зв'язку з цим французький літературознавець Жак Дерріда створив термін деконструкція, яким збагатив і сучасну герменевтику. Вона використовує цей термін у розумінні постійного збагачення культури. Інший літературознавець, Террі Іглетон, автор „Вступу до теорії літератури“ (Оксфорд, 1983), вказує на небезпеку такої деконструктивної діяльності, яка може призвести до руйнування референтів, до знищення спілкування через літературу.

Проте принаймні у випадку біблійних текстів інтертекстуальне читання надзвичайно корисне саме через те, що ці твори появились внаслідок багатовікової переробки різними громадами і реінтерпретації у дуже мінливих ситуаціях єврейської історії.

Такої переробки і нового використання зазнали зокрема місця з Книги Буття, які стосуються патріархів. Це тексти явно літературного походження, оскільки, як показують новіші дослідження, особа і діяльність патріархів не відповідають якійсь історичній реальності. Це конструкти набагато пізніших

часів. Наприклад, історія зруйнування Содоми і Гомори. Мабуть, таке геологічне явище сталося поблизу Мертвого моря, але це ніякого відношення не мало до аморальності жителів тих міст. А в розповіді про Лота, уявного племінника Авраама, сказано, що його земляки були гомосексуали і за це були покарані (Книга Буття, глава 19, стих 5). Майже дослівно сцена викликання гостей для їх „пізнання“ повторюється уже цілком у іншу епоху у Книзі Суддів (глава 19, стих 22).

Цікаві перегуки існують і щодо обрання місця для святині. У Книзі Буття (глава 22) сам Бог спокушає Авраама, наказуючи йому принести у жертву свого сина-спадкоємця Ісаака на горі Моріа. Далі змінює наказ, винагороджуючи Авраама за послух. Це явно літературний конструкт, бо гора знаходиться на території Єрусалиму, і автору було потрібно якось пов'язати постать цього патріарха з столицею завойованою від ебусеїв царем Давидом. Проте ту саму мотивацію має і глава 21 з Книги Хронік, бо події, описані у тій главі, мають те ж саме завершення. із вдячності Богові Давид вирішив побудувати на горі Моріа жертвник.

Подібний інтертекстуальний зв'язок існує і між Старим та Новим Заветом. У книзі „Повторення Закону“ сказано у главі 9, що Мойсей перебував на горі Хорив 40 днів і тримав піст перед тим як отримати від Бога десять заповідей. Євангелісти пишуть те саме про Христа, який пішов у пустиню, тримав піст 40 днів, а в той час його спокушає Сатана. У книзі „Повторення закону“ (глава 8, стих 3) зустрічаємо вислів „Не хлібом єдиним живе людина, але і словом Божим“. Цей же вислів повторюється в

апостола Матвія (глава 4, стих 4).

В сучасних виданнях Святого письма завжди вказується на ці паралельні місця. Отже, інтертекстуальне читання практикувалось теологами перед тим як стати надбанням літературознавства. Різною є проте мотивація. Теологи розшукують паралельні місця, щоб пояснити одне місце іншим, а літературна критика розкриває такі паралелі, щоб краще зрозуміти породження літературних творів.

Було б дуже корисно, якби українські вчені підходили до „Початкового літопису“ так же як підходить біблійна екзегеза до біблійного тексту. На жаль, цього ще не сталось. Дивність дійшла до того, що в 1982 році святкували 1500 років від заснування Києва на тій підставі, що у „Початковому літописі“ згадується про легендарного Кия, який нібито був у Києві чи то перевізником, чи то князем. Там сказано, що він мав двох братів, Щека і Хорива, які жили на двох горах і збудували на честь старшого брата городок, назвавши його Києвом. Це явно легенда, народна етимологія – спосіб виведення від імені людини назви міста. Так, наприклад, кажуть, що назва Букурешти походить від якогось чабана Букура, а назва Харкова від якогось Харка. Скоріше ці назви можна пояснити на основі мов народностей, які жили колись на цих територіях, згодом переселившись в інші місця. Правлячий рід у Валахії мав чи то печенізьке, чи то половецьке ім'я Басараб від слова „басараба“ – звідки і назва Бесарабії, а не від слова „араб“, як це вважав Хашдеу. Судді у давніх мадярів, які належали до правлячої тюркської верхівки, називались „харко“. На нашу думку, назва Харкова має до цього певне

відношення. А назва Києва пов'язана з протоболгарським ханом Шамбатом, який тут правив до приходу варягів. Тому у візантійських істориків місто носить назву Самбатос. Шамбат, який відокремився від свого старшого брата Курбата, мав ще прізвисько „Кий“, на тюрській мові – „відщепенець“. Ось і правдиве пояснення назви міста. Літописець може про це і знав, але волів дати народне пояснення, щоб уникнути згадки про те, що на цих землях колись правили протоболгари або ж хозари. Це лишень один з прикладів, які свідчать про те, що потрібний корінний перегляд ставлення науковців до „Початкового Літопису“. Досить похвальна річ прикрасити Київ статуями Кия, Щека і Хорива, але наука повинна бути наукою.

Інтертекстуальне вивчення Біблії спричиниться, мабуть, колись і до перегляду переказу про відвідини апостолом Андрієм Дніпровських круч. У 24-ій главі (стих 5-ий) старозавітної Книги Чисел передаються пророчі слова жреця Валаама „Які добрі доми твої, Якове, і шатра твої, Ізраїлю“. В устах жреця ворожого народу це звучало благословенням. Подібне благословення промовляє у главі 10 першої Книги Царів цариця Шева, яка прийшла в гості до Соломона: „Нехай буде благословенний Господь бог твій, що вподобав тебе на Ізраїлів трон“. Якщо прочитаємо у „Початковому Літописі“ у самому вступі слова благословення апостола Андрія „Бачите на гори сії? Так от на сих горах возсія благодать божа і буде город великий і церков багато воздвигне Бог“ і зіставимо це місце з подібним місцем з книги Чисел „Які Якове гарні намети твої, місця перебування твого Ізраїлю. Вони

розтяглися немов ті долини, немов ті садки понад річкою, вони як дерева алойні, що Господь насадив, як кедри над водами. Вода потече з його відер і насіння його над великими водами. Його цар стане вищий за Агата і царство його вознесеться“, то побачимо, що перед нами явно інтертекст, витвір літературний, а не фіксування історичного факту. До речі, реальне підгрунття було б важко уявити: у добу Христа, при тодішніх засобах сполучення, чоловік зміг собі отак, пішки, покрити маршрут Єрусалим – Київ – Рим. Нерозуміння законів інтертексту завдало багато клопоту дослідникам. Досить прочитати, до речі, фундаментальну книгу В. А. Карташева „История русской церкви“ (Москва 1959), щоб побачити скільки праці було потрібно історикам, щоб знайти хоч які-небудь докази на підтвердження реальності цієї подорожі.

Дуже цікаво дослідити породження текстів в українській літературі на основі певних місць з Нового Завіту.

В барокковій літературі просто-напросто переказуються у скороченому вигляді місця з Євангелії. Ось цитати з рукописного збірника 1670-80-их років, що походять з бібліотеки Софійського Собору.

Ученіком в Еммаус грядущим, явився
но от ниг не бѣ познан, ибо утаися
Даже в преломленіи хльба ебо познаша
и, шедше апостолом в Сіонь сказаша.

Це епізод зустрічі воскреслого Христа з Лукою та Клеопою по дорозі до Еммауса (Лука гл. 24 стор. 13-32). Далі у 49-му стиху описана дорога Христа

після воскресіння до Єрусалиму до „граду верхнього Сіона“ (Сіон це гора в Єрусалимі, де відбулась за Євангеліями Тайна Вечеря):

Христос пред ученики идет с Єлеона
силою носимый в град горна Сиона.
В Єрусалиме велев онем ждати
Дондеже исполнится дару благодати.

Інтертекст будується як пряме посилання на першоджерело і містичну, анагогічну його інтерпретацію. Але місце і час події зовсім не змінюються. Це просто переробка священного тексту в теологічній інтерпретації. Євангельський текст про появу воскреслого Христа перед апостолами Лукою і Клеопою на дорозі до Еммаусу послужив відправною точкою для вірша Тичини „Скорбна мати“. Взурався однак поет не тільки на євангельський текст, але і на українську народну колядку, яка починається словами „На Сіонській горі там сонце сходе“. Саме у цій колядці Пречиста ходить, шукає сина і питає одного з апостолів: „Ой Петре, Петре, чи ти не бачив сина?“ В Євангеліях ніде не сказано про те, що Марія ходила шукати свого сина. Це плід народної фантазії, внаслідок того, що в церковних проповідях Богородиця займає набагато більше місця ніж в Євангеліях, де в центрі уваги стоїть сам Ісус Христос. Але на Тичину вплинула ще й інша обставина: те, що починаючи від Шевченка, образ матері стає символом України. До речі, Шевченко сам присвятив поему образу Марії як спадкоємниці ідей свого сина. У вірші Тичини образ Христа наклада-

ється на образ самого Шевченка, завдяки тексту-
альним запозиченням з вірша Л. Українки „На
роковини“. Цитуємо другу частину триптиха Тичини:

Проходила по полю –
Зелене зеленіє...
Назустріч учні Сина:
Возрадуйся Маріє:

Возрадуйся Маріє!
Шукаємо Ісуса.
Скажи, як нам простіше
Пройти до Еммауса?

Звела Марія руки,
Безкровні, як лілеї:
– Не до Іудеї шлях вам,
Вертайте й з Галілеї

Ідіте на Вкраїну,
Заходьте в кожну хату –
Ачей вам там покажуть
Хоч тіль його розп'яту.

Це образ розп'яття через який Тичина переносить образ Христа в українське народне серце. А ось перша частина колядки, з якої виник задум вірша:

На Сіонській горі
Там сонце сходе.
Амін, амін алелуя.
Там сонце сходе,

Там сонце сходе,
Пречиста ходе,
Амін, алелуя.
Пречиста ходе,
Пречиста ходе,
Сина шукає,
Сина шукає,
Петра стрічає:
– Ой Петре, Петре
Чи не бачив сина?

Ось натяк на Шевченка у IV-ій частині:

Проходила по полю...
В цій країні вмерти?
Де він родився вдруге
Яку любив до смерті?

Поглянула – скрізь тихо.
Буяє дике жито.
– За що тебе розп'ято?
За що тебе убито?

і інтертекст у Лесі Українки:

Вкраїна бачила не раз
Як тії закоханці
Надвечір забували все
Про що співали вранці.

і взявши дар від неї, йшли
До іншої в гостину,
Вони не знали, що то є
Любити до загину.

Він перший за свою любов
Тяжкі дістав кайдани,
Але до скону їй служив
Без зради, без омани.

Усе знесла й перенесла
Його любові сила.
Того великого вогню
І смерть не погасила.

Першим українським письменником і критиком, який серйозно вивчав проблеми Інтертексту, був неокласик Павло Филипович. Як і Зеров, він вважав себе компаратистом. На відміну від Зерова, він не нав'язував творам свої інтерпретації, а намагався триматись якнайближче тексту. Так, наприклад, у статті „Шляхи Франкової поезії“, що була надрукована у 1927 році у збірнику „Іван Франко“, Филипович вказує на можливий поштовх до написання вірша Франка „Вічний революціонер“. На підставі зіставлення текстів, він переконливо доводить, що цим поштовхом був вірш Юліуша Словацького „Відповідь на псалми майбутнього Спиридону Черкаському“. (1845) р. Словацький прославляє в цьому вірші дух, що вічно підноситься, це революціонер, що валить вежі, буяє, закладаючи всьому початки. Франко вибрав саме цю ідею для „Гімну“, яким відкрив першу свою поетичну збірку „З вершин і низин“. Тільки на відміну від Словацького, який у своєму розтягнутому гімні впав, за словами Филиповича, у релігійно – містичний настрій, віщуючи, що „з людини встане безсмертя як ангол“, Франко

бачить як дух готує земну соціальну революцію. Ця революція повстане вперше з рядів трудящого люду.

Филипович відмічає: „Тільки людина з таким органічним відчуттям майбутніх соціальних змін могла написати натхненного, надзвичайно сильного ритмічно (нова енергійна дикція) „гімна“ – „Вічного Революціонера“, що так відрізняється від згаданого раніш вірша Словацького – можливого джерела“.

Доказом того, що Филипович прекрасно зрозумів, що текст породжується текстом, можна назвати його обширну статтю, (60 друкованих сторінок) „історія одного сюжету“ („У неділю рано зілля копала“ О. Кобилянської). Вона фігурує як вступна стаття до видання згаданої повісті Кобилянської (Київ, 1927) і передруковувалась у збірнику Павло Филипович, „Література“ (Статті, розповідки, огляди. Нью-Йорк-Мельбурн 1971). Це надзвичайно ґрунтовне дослідження народної пісні „Ой не ходи Грицю та на вечорниці“ та її відголосів у різних літературах – українській, польській, російській. Розуміючи, що літературу творять не тільки генії, але і другорядні письменники, він докладно аналізує цілий ряд драматичних і епічних творів, надиханих цією піснею, авторство, якої приписується історичній постаті – Марусі Чурай. З дослідження ясно випливає, що такі твори щоразу народжувались як відповідь на попередню обробку.

Демонтування цих творів розкриває внесок кожного з авторів, великих чи менших, в обробку даної теми. П. Филипович висловлює не тільки власну думку, але і реакцію сучасної до творів критики

на кожну з цих появ. Повість Ольги Кобилянської також була прийнята критикою не дуже схвально. Филипівич характеризує цю реакцію так: „Брак громадського змісту, поринання в психологічні тонкощі, естетизм і індивідуалізм викликали з боку критики гострі закиди, та Франко, відповідаючи С. О. Єфремову в дискусії про „нову красу“, погоджувався, що добре, коли письменник поперед усього „студіює появи соціального та громадського життя“, але класти це неминучою умовою для кожного письменника, принципом української штуки було б зовсім нерозумно. Бо ж не всякий має можливість студіювати громадське і соціальне життя“.

Інтертекстуальне читання повісті на тлі всіх попередніх творів на дану тему, незалежно від того чи О. Кобилянська їх знала, допомагає авторові видобути з нього глибокий сенс, на який ніхто в попередніх критиків не звернув уваги, а саме те, що головною ідеєю цього твору (як і багатьох інших творів Кобилянської) було всесилля долі. Ось слова Филипівича: „Гриць – дводушний, тому й кохає двох дівчат контрастної вдачі. Кобилянська і хоче спочатку з'ясувати дводушність Грицеву – вона пояснюється його походженням від матері циганки і людини іншої раси – білого боярина. Обидва вони зробили провину проти кохання (Мавра зрадила Раду, боярин образив її, розлюбивши) і за цей гріх батьків розплачується Гриць. А тому, що кару отруєння вже передбачено, – це в народній баладі головна подія, – то ясно, що Кобилянська в процесі творчості йшла не від причини до наслідків, а навпаки – від кари до провини. Пояснивши Грицеву провину (зрадив Тетяну) причинами надіндивіду-

альними, Кобилянська показує, що він раніш уже рокований невблаганною долею, і таким чином має повну змогу не знижувати особисту привабливість Гриця, а головне може не зменшувати поетичних рис отруйниці, гордої і мрійної дівчини, улюбленої героїні авторки; тепер Тетяна буде лише виконавцем присудів долі і загине саме в авреолі краси, не заплямованої, а знищеної жорстоким життям“.

Інтертекстуальний аналіз відрізняється від компаративістського, ще досить популярного в добу Филиповича, тим, що звертає увагу не тільки на послідовність одного з рівнів тексту, в даному разі „мандрівного сюжету“ про отруєння хлопця дівчиною за зраду. На кожний художній твір подіяло більше число попередніх творів, присвячених письменниками різних літератур життя циган. Письменниця мала ту перевагу, що для неї це не просто романтичний сюжет. Вона знала циган з реального життя, бо на Буковині вони часто зустрічаються. Отже, і тут критик мав нагоду зробити зіставлення. Крім того, він досліджує образ Тетяни на тлі інших творів письменниці, в яких зображувався цей тип, до певної міри автобіографічний, ідентичний з героїнею повісті „Царівна“. В продовженні, так само інтертекстуально, на тлі розвитку стилю української прози, автор досліджує ритмічність як особливість стилю повісті.

Впливає, що сюжет отруєння хлопця дівчиною, який і в інших літературах відіграє певну роль (Филипович згадує один з варіантів середньовічного мотиву Трістана та Ізольди), став в українській літературі одним з провідних. Він мав повну рацію. Це підтверджено і в наш час, коли така видатна поете-

са як Ліна Костенко докладно розробила сюжет у романі у віршах „Маруся Чурай“. Тираж роману був сто тисяч примірників, що є абсолютним рекордом для віршованого твору. Львівський театр ім. Марії Заньковецької об'їхав з цим драматичним твором пів України. При сучасному репертуарному „голоду“ українських театрів твір мав успіх, бо прозвучав саме як спроба оновлення національної традиції, незважаючи на те, що це далеко не найкращий твір Ліни Костенко. Мабуть, те саме можна сказати і про секрет успіху названого роману Кобилянської, який не міг бути редукований негативною оцінкою частини критиків. Можна тільки пожалкувати, що сьогодні українська критика не має свого Филиповича, який спромігся б проаналізувати інтертекстуально твір Ліни Костенко. Критики підійшли до нього, за звичкою, як до продукту фантазії авторки, а не як до ланки літературної традиції, почавши розбирати „Марусю Чурай“ відносно виправданості конфлікту, мовляв, Ліна Костенко трактує сюжет спрощено, як антагонізм між бідною дівчиною і багатим хлопцем. Та Филипович уже зазначав, що в традиційних сюжетах свобода автора обмежена, розвиток сюжету заданий, тому талант письменника виражається на цілком інших рівнях твору.

Почасти подібну невідповідність виявила критика і після появи одного з найбільш значимих творів новітньої прози на Україні, роману „Рекреації“ Юрія Андруховича (1992). Це справді новаторський твір з надзвичайно багатим інтертекстом. Його слід аналізувати насамперед на тлі світової і національної традиції. А критики почали робити автору різні закиди, які свідчили хіба про їх власну заком-

плексованість. Аж стаття австралійського українського критика Марка Павлишина, що з'явилась на сторінках ж. „Сучасність“ (як і сам твір) виявила справжнє значення цього твору, як і слід було сподіватись, засобами інтертекстуального аналізу. Та навіть після його виступу ще можна робити зіставлення саме тому, що твір надзвичайно багатий на підтекст. В цьому романі є ряд значущих прізвищ; ім'я Мартофляка нагадує Мартофляся з „Енеїди“ Котляревського, звідти взято й ім'я Мацапури, хоч сама постать є карикатурою реальної особи. Юрко Немирич – це ім'я, яке відноситься до Юрія Немировича, автора політичного маніфесту XVII століття, і до Самійла Немирича, подільського шляхтича, згаданого в львівських судових актах початку XVII століття; водночас це самоцитата Андруховича, бо про цей персонаж він написав вірш. Хомський – відомий американський лінгвіст, але його ім'я нагадує також Хому невірного. Ім'я Гриця Штундери асоціюється з іменем Бандери, а пара Немирич і Штундера нагадує пару Коровйова і Бегемота з роману Булгакова „Майстер і Маргарита“, який безперечно вплинув на твір Андруховича. Написаний ще до війни, цей роман зміг з'явитись аж у 1967 році. З героєм Булгакова, доктором Воландом, який до кінця виявляється породженням пекла, споріднений доктор Попел з твору Андруховича. Він також появляється у творі з іншої дійсності, в даному разі з розкішної Швейцарії. Тільки на відміну від булгаківського прототипу, він страшний неук, незважаючи на дороге авто. Молоді поети дуже вражені, коли виявляється, що Попел не чув ніколи про їхнього кумира, поета Богдана Ігоря

Антонича. Письменник не тільки вводить персонаж з іншої дійсності, але й переносить читача і в іншу часову площину: з сучасності в добу першої світової війни, в польсько-австрійський Львів. В епізоді Вілли з Грифонами, куди щодня водять туристів, відбуваються кошмарні сцени, нагадуючи в певній мірі шалену рекламу, яку в Румунії роблять навколо фортеці Бран, де нібито жив вампір Дракула. У шафах висять фраки і метелики, слуга в лівреї з позументом виявляється першим секретарем райкому партії. Ці сцени запозичені з давніх літературних творів, як і імена присутніх тут персонажів-привидів з іншого часу. Це авіатор дель Кампо у формі австрійського офіцера, матрона з діамантовим кольє, яка зветься по-польськи пані Гарздецька, а ім'я її взяте з „Іліади“ – Клітемнестра. Її чоловік, директор гімназії, носить монокль, а молодша дама зветься Амальтея Гарздецька – ім'я запозичене з „Одіссеї“. В їх вишуканій розмові з поетом Немиричем згадується Рільке, якого, звичайно, Немирич не знає, бо популяризували на Україні до того лише Гейне. Тут і Божена Чортик (Божена Немцова, відома чеська письменниця), комендант цісарсько-королівської поліції кавалер Бальдур де Гогенгоге, улюбленець архієпископа Фердинанда. Він заслонило його від кулі терориста. Терорист убив колись Єлизавету, імператрису Австрії, а сам Франц-Фердинанд загинув від кулі терориста. Все це посилення на факти, відомі авторові з історії. Інтертекст згущений до максимуму, примушуючи читача робити різні асоціації і тим утруднюється читання, але водночас це робить його дуже привабливим. Адже Стефан Малларме, засновник французького символізму,

який писав дуже загадкові вірші, надзвичайно важкі для розшифровки, твердив, що найгірший недолік поета той, коли він називає річ своїм іменем. Сучасний роман типу роману Булгакова або романів Гарсія Маркеса саме тим цікавий, що являє собою суцільну загадку. У творі Андруховича напруження зростає ще й тому, що письменник веде постійну гру, обігруючи реальне і фантоматичне. Ось цитата: „Амальтея йшла стрімко, майже бігла, ведучи за собою Немирича крізь усе нові і нові кімнати Вілли з Грифонами. Юркові робилось дедалі гірше: він почував страшенну сухість у роті, серце калатало як навіжене, волосся позлипалося від зимного поту, а в очах миготіли якісь фіолетові кола і чорні блискавиці.

Зараз, коханий, зараз, – еротично шепотіла Амальтея, а проте йому зовсім не хотілось її грати, до того ж він відчув, що в його долоні зовсім не тендітна дівоча рученька, а щось таке, ніби дерев'яний обрусок чи, може, кукса“.

Якщо брати до уваги мертвотну блідість облич партнерів, персонажів гри в карти, кров, що запеклась на кутках їхніх уст, стає явно що Амальтея і всі інші просто привиди, якщо не вампіри. А це веде до певного літературного жанру, до роману жахів, незважаючи на дуже жваву розмову про події у Боснії напередодні першої світової війни.

Кожна сторінка цього твору цікава саме надзвичайно багатим інтертекстом, що вписується органічно в його художню логіку.

VIII

ПОЕТИКА ЛІРИЧНОГО ЖАНРУ

У другій частині книги мова ітиме про поетику, тобто про методологію і практику вивчення побудови літературних творів. Продовжуючи розпочату в книзі „Засади поетики“ працю, доведеться розширити обрії пошуків, оскільки вже відпала потреба давати переважно структуральний аналіз. Щоб мати змогу приймати до уваги й інші підходи, повернемося знов до початків, до Аристотеля і слідами його знаменитої „Поетики“ спробуємо згрупувати матеріал за основними жанрами: лірики, епіки і драматургії. Окремі твори проаналізуємо як з погляду генези і тематики, так і з погляду мовної структури.

Ліричний жанр не оформився першим, бо перетворення буденної мови на художню відбулося спочатку в прозі, зокрема в прозі ритмічній. Пізніше, в міру її відокремлення від музики, лірична поезія зайняла чи не перше місце серед літературних жанрів. За останнє століття, внаслідок тріумфального ходу роману, це місце похитнулось, проте в

класифікації жанрів чільне місце лірики збереглося.

Назва ліричного жанру походить з Греції, де поетичні твори, в яких автори виражали свої почуття, виконувались в супроводі струнного музичного інструменту – ліри. Однак сьогодні назва жанру вже не може послужити вихідною точкою для його визначення. Ліричні твори це твори, в яких автор принаймні формально говорить від себе, тобто від першої особи, або від імені ліричного героя, з яким він ідентифікується. Тому лірика вважається найбільш суб'єктивною. Не всі літературознавці згодні з твердженням, що в ліриці поет виражає власні емоції і переживання. Видатний австрійський поет Райнер Марія Рільке твердив, що така думка необґрунтована, оскільки ліричний вірш ніщо інше як конденсований і фільтрований досвід. З огляду на надто загальний характер такого визначення корисніше буде вибирати іншу підставу для розбору лірики як жанру, а саме існування в кожному ліричному творі ліричного напруження, що є результатом навмисного загострення, драматизації основної ситуації, зображеної поетом. Автор відповідного твору досягає певного напруження на рівні нарації, примушуючи читача з неослабною увагою слідкувати за тим „що далі буде“. Натомість автор ліричного твору знаходить інші способи звільнити читача від тягаря власних турбот і перейматись поетовими переживаннями, переконуючи його що ці почуття важливіші і цікавіші, а може, в певній мірі і перекликаються з станом душі самого читача. Не випадково, що найчастіше читач ліричного твору це людина молода (дівчина чи хлопець), яка сама пройнята суперечливими

почуттями. Про такий характер лірики можемо переконатись, аналізуючи тексти легкої, естрадної музики. Найчастіший займенник у цих текстах це „я“ або „ти“ чи „ви“ (ввічлива форма звертання), але ніколи не третя особа або форми множини.

Хоч у ліриці і говориться про дуже звичні, земні почуття, поет збільшує їх значимість, підносячи до вертикальної осі, до виміру духовного, прочищеного чуття і розширюючи їх горизонталі до відчуття безмежності. Ліричний твір побудовано в основному на антонімії – щоразу два протилежні стани, спаяні в єдину цілість. Таке напруження не можна підтримувати довший час, тому ліричний твір звичайно короткий.

Напруження можна прослідкувати у ліричних творах, починаючи з найдавніших часів. Ось 272 сонет Петrarки у перекладі Ігоря Качуровського:

Життя це втеча, чий нестримний біг
Смерть крок-у-крок повторює за мною,
Всі речі, що я мав чи маю їх,
З майбутніми – на мене йдуть війною.

Я вже лякаюсь спогадів своїх,
Стає чекання мукою страшною;
Якби не жаль до себе, вже б давно я
Від цих думок себе звільнити міг.

Дивлюсь навкіл: чи серцю, де журба
Щось припаде солодке? Але в-вічі –
Вітрами скаламучена плавба,

У порті шторм, стомився мій стерничий,
Упала щогла, паруси подерті.
Мої світла затьмило млою смерті...

Сонет виражає такий погляд на життя, який чудово піддається саме ліричній напрузі: життя це боротьба, це виклик, якого людина приймає на себе незалежно від того, чи результатом є щастя, чи загибель. Метафорика сонета пристосована до такої концепції. Образи запозичені з сфери морської погоди і морського плавання. Їх зустрічаємо як аналог життя і в Горація, а слідом за ним в православної містиці та в Сковороди. Але, мабуть, ніхто так оригінально не пристосував цю метафору до людського життя, як Петрарка в цитованому сонеті саме через крайню напруженість протиборствуючих сил, які штовхають людину, переслідувану постійно смертю, до максимального розпачу. В італійському тексті поет використовує ряд сурядних сполучень, поєднаних єднальним сполучником „і“ – (італійське „e“), але їх сенс це щоразу протиставлення. Український перекладач вжив ряд безсполучникових зворотів, проте не міг протистояти спокусі і ввів у третій терцині проти-ставний сполучник „але“ саме там, де вияснюється сенс вірша: всякий спротив безглуздий, треба нарешті скоритись силі смерті.

Поетам не завжди вдається так коротко і стисло передати антиномії життя. Поети сентименталісти і поети романтики писали часто описові твори, перемішуючи картини природи з наративними структурами, так званою анекдотикою. Вже Лессінг у праці „Лаокоон“ критикував такий тип риторики,

показуючи помилку Горація, який твердив, що поезія повинна бути малярством. Він, навпаки, доказував, що для поезії основне драматизм, напруження почуттів. Описи, дескриптивність у поезії зайвий тягар. Та незалежно від переважання описовості чи драматизму, протиставний сполучник „але“ повинен бути так чи інакше присутнім хоча б у підтексті. Класичний приклад цього є романсовий вірш Леоніда Глібова „Журба“. Це елегія на тему неповернення часу з його знаменитим рефреном:

До тебе люба річенько,
Ще вернеться весна,
А молодість не вернеться,
Не вернеться вона.

Драматичною напруженістю виділяється поезія Лесі Українки. Не випадково у міру визрівання таланту поетеса все частіше випробує свої сили у жанрі драматургії. У Лесі Українки це можна пояснити типом її особистості. Як етико-сенсорний динамічний і раціональний екстраверт, вона виділялась тенденцією захоплюватись красою, особливо красою людської душі. Її етична натура допомагала прекрасно розбиратись у людях. Отже виникало напруження між палким почуттям і холодним розсудом, яке могло розрядитись тільки у творчості. Саме цю особливість драматичної особистості Лесі Українки особливо точно визначив Сергій Єфремов в „історії українського письменства“. Він писав: „Леся Українка була чи не найбільш сучасним з усіх поетів наших і найповніше одбила в собі ознаки часу з усіма його запитами і поривами до високої

мети і падінням серед дрібних та мізерних обставин, з високими замірами та малими вчинками. І справжня трагедія рвала її хворі груди і примушувала спускати іноді в нестямі й розпачу безсилі жіночі руки... А з другого боку – ви бачите так само велику непереможну віру в слово, яким, наприклад, усе і всіх перемагає Лесин „Поет під час облоги“.

Порівняйте це і ви мусите зрозуміти і ті муки творчості і ту трагедію що на частки, на шматки рвала цю душу повну разом і віри і зневір'я, надії і розпачу – як і цілого її покоління“.

Звичайно, така трагедія стосувалась не цілого її покоління. Деякі поети прекрасно могли собі знайти „притулок“ у мрії, у самообмані. Але Леся Українка, як етико-сенсорик, жила всіма фібрами душі сучасністю, бо люди з розвинутою сенсорикою живуть насамперед сьогоднішнім днем. Тікати вона нікуди не могла. Хоча Леся Українка писала переважно про інші часи, минуле вона завжди проектувала сучасність. Типове для неї сприйняття дійсності помічається і в любовній ліриці. Поетеса була надто гордою натурою, як всі люди цього типу, і тому сповідями не збиралась займатись. Особисті переживання прикривала інтертекстом, посиленням на літературні мотиви. Типовим для такої настанови є вірш „На мотив з Міцкевича“. Цей вірш, до речі, як надто інтимний, не друкувався за її життя. І все ж навіть у вірші, написаному для себе, вона зостається собою, тверезою і сміливою в самоаналізі, неспроможною беззастережно віддатись силі почуття, бажанню кохати:

Я не кохаю тебе! І не прагну дружиною стати.
Твої поцілунки, обійми і в мріях не сняться мені.
В мислях ніколи коханим тебе не одважусь
назвати;
Я часто питаю себе: Чи кохаю? – Одказую: ні!

Це перша частина – твердження. Слідкує анти-строфа – протилежна емоція, яка викликає ліричне напруження:

Тільки ж як сяду край тебе, серденько
як птиця заб'ється,
Дивлюся на тебе й не можу одвести очей,
і хоч із тобою розстанусь, то в думці моїй
остається
Неначе жива твоя постать і кожне слово
з речей.

Часто я в думці з тобою великі розмови
проваджу,
і світять як мрія мені твої очі, ті зорі сумні...
Ох, я не знаю, мій друже, сама я не зважу, –
Коли б ти спитав: Чи кохаєш? Чи я тобі
мовила б ні.

Суперечливою є вдача поетеси, особи, яка переживає дані емоції. Але вираз почуття зостається традиційним. Речі названі своїми іменами без натяків, сугестій, зашифрованості.

А ось поет іншої доби, в молодості представник символізму, який тільки під сильним тиском „зверху“ почав писати твори декларативні і плакатні. Ідеться про Павла Тичину. Суперечливим був і він, але

інакше, ніж Леся Українка. Це був етико-інтуїтивний інтроверт, статичний і раціональний. Такий тип людей знаходить особливу насолоду в тому, щоб ніхто не здогадався про його почуття. Він довго скриває свої сильні почуття, не хоче нікому себе нав'язувати; несміливий і нерішучий, він скоріше спостерігач, аніж людина дії, проте наділений такою досконалою інтуїцією, що ніколи не помиляється у людях. Типове для ліричних творів „але“ наявне і в його віршах, проте і воно виражено якимось несміливо і нерішуче, через сугестії, недомовки; синтаксис модерний, фраза рубана, повно крапок, еліптичних речень, атмосфера твориться нав'язливим повторенням одних і тих же деталей пейзажу. Ось такий вірш:

О, панно Інно, панно Інно!
Я – сам. Вікно. Сніги...
Сестру я вашу так любив –
Дитинно, злотоцінно.
Любив? – Давно. Цвіли луги...
О, панно Інно, панно Інно,
Любові усміх квітне раз – ще й тлінно.

Я ваші очі пам'ятаю
Як музику, як спів.
Зимовий вечір. Тиша. Ми.
Я вам чужий – я знаю.

А хтось кричить: ти рідну стрів!
І раптом – небо, шепіт гаю.
О ні, то очі Ваші. Я ридаю,
Сестра чи Ви? – Любив...

Якщо аналізувати текст, не знаючи обставин, то він чимось нагадує вірш Глібова „Журба“. Протиставляється весна і зима, любов це щось унікальне, вона квітне тільки раз, як молодість у Глібова. З іншого боку, щось нагадує і цитований вірш Л. Українки непевністю самого почуття. В Л. Українки ліричний герой не знає чи кохає, чи ні; у Тичини він не знає, кого саме з двох сестер кохає. Все це створює певну напруженість, отже і появу того самого „але“, вираженого тут сполучниками „а“ (а хтось кричить) та „і“ (і раптом – небо) і знову запереченням – „о ні, то очі Ваші“.

Атмосфера амбівалентності, двозначності дуже типова для новітньої поезії. Це тло, на якому появляється символ, сам багатозначний. Проте цей символістичний вірш має свій „ключ“. Його знаходимо у посмертних книгах поета. У книзі Павла Тичини „із щоденникових записів“ знаходимо пояснення цього дивного вірша, де все сказано лише натяками. У квітні 1920 року поет записує: „Померла Нюся. З сухот. Оттепер уже для мене Поля зовсім не існує. У Нюсі я довго ще любив Полю. Ні та ні друга, звичайно того не бачили“. У примітках до книги Станіслав Тельнюк пояснює, що йдеться про Полю Коновал – юнацьке кохання поета та її сестру Нюсю Коновал, яку Тичина охрестив „панна Інна“. Поезія передає двоїсту свідомість поета, звідки й дихотомія на рівні експресії. Музикально дуже обдарований, Тичина організував цей вірш як музикальний твір, в якому переплітаються два мелодичні рисунки.

Для характеристики вірша принагідно навести визначення, дане Гуго Фрідріхом, автором книги

„Структура модерної лірики від середини ХІХ-го століття до середини ХХ-го століття“ (1956): „Для сучасного вірша типовим є дисонанс напруження... це сіль напруження абсолютних сил, що діють шляхом сугестії на шари підсвідомості“.

Сучасник Тичини, Володимир Сосюра, примкнув не до символістів, а до експресіоністів. Це літературна школа, яка заявила про себе під час першої світової війни публікацією колективної збірки „В судний день“. Основна естетична категорія течії це вираз – експресія, яку розуміють як переказування переживань індивідуума в їх динаміці без огляду на існуючі літературні конвенції; цей вираз повинен бути не емоційною декларацією, не ліричною сповіддю, а чином. Героєм твору повинен бути не одиничний суб'єкт, а людина взагалі. Така настанова якнайкраще відповідала колективізму комуністичної ідеології. Ось експресіоністський вірш Сосюри:

В садку пустому, де в час вечірній
Дрімає листя в обіймах сна,
В журбі страждання, як ніч безмірна,
Ходила в'яла стара весна...

Забили дзвони у Червонім Полі...
Схилились квіти, пішла луна...
Ми йшли до Сонця, ми йшли до Волі
Хтось блідий плакав коло вікна...

Хтось блідий плакав. Пливли тумани,
Співали кулі і сніг білів,

Лежали лави... займався п'яно
В моєму серці пекучий гнів.

А ворог сунув... В Великій Мрії
Сміявся-плакав безумний бій.
Неначе ранок на темні вії
Свій плащ накинув в огні надій.

У вірші стикаються розпач і надія. Все, що належить до мрії, до ідеалу, подано поетом з великої літери. Це своєрідні гасла, заклики, великі слова, за якими криється страшна дійсність. До такої міри страшна, що навіть весна перестає бути молодюю і радісною, стаючи в'ялою і старою. Хоч і сказано про великі мрії, насправді відбувається щось ірраціональне, жахливе: це не свідомо дія маси людей, а „безумний бій“. Свідомість поета до такої міри розщеплена, що вжиті ним метафори означають щось протилежне тому, що він декларативно заявляє – шлях до сонця і волі. Адже ранок накидає свій плащ на вогонь надій, отже, по суті, засліплює людей, затуманює їм розум, гасить віру („вогонь надій“).

Амбівалентну гаплогію „сміявся-плакав“ можна вважати запозиченням, але ж як інтерпретувати того „блідого, що плакав“? Адже цим експресіоністським штрихом вірш роздвоюється – це кінець другої строфи і початок третьої, і стоїть на тому місці, де в ліриці має стояти протиставний сполучник „але“. Можна розуміти, що цей невідомий „блідий“ є той немічний тип, залишок старого світу, якому не вистачає віри й енергії прийняти виклик дзвонів з „Червоного Поля“. Мабуть, саме

це мав на увазі поет. Проте поза офіційним оптимізмом, до якого пізніше приєднається поет, тут ще далеко не все так однозначно. Для поета, мабуть, тоді ще світ не розколовся на „так і ні“, на „біле і червоне“. Саме підхід до вірша з погляду суті протиставлень і допоможе в'яснити тодішню позицію Сосюри.

Метафорика робить Сосюру поетом модерним, а саме експресіоністом, на противагу символізму Тичини. Належність до різних течій пояснюється не так різницею віку (вона між ними була не надто велика), як різницею психологічних типів, до яких вони належали. Тичина і Сосюра належали до четвертої квадри – квадри „дельта“, представники якої прагнуть до гармонії між людьми. Це слід врахувати, щоб не повторювати помилку Соломії Павличко, яка в книзі „Дискурс модернізму в українській літературі“ (1997) твердить: „За поверховим ліризмом Сосюри ховалася дика і брутальна чоловіча сила, звільнена демоном революції“ (4, стор. 223-224). Мені доводилось бачити Сосюру в п'ятдесятих роках на зустрічі з студентами. Саме тоді його тероризувала влада за вірш „Любіть Україну“. Запам'ятала заляканий вираз його аж чорного від страху обличчя. Брутальні типи так не реагують на несправедливість і переслідування. Знаю також, що його дружина цілі десятиліття по смерті поета зберігала з ніжністю і любов'ю спогад про нього. Це також ніби не пасує до портрета, окресленого Соломією Павличко. Насправді, на основі спогадів і творчості, Сосюру можна визначити як інтуїтивно-етичного екстраверта. Це тип, до якого належав і Гейне, лірик, про якого не

скажеш, що був брутальним фавном. Сексуальна агресивність у Сосюри скоріше вербальна, це слова, а не дії. Найбільш характерною для цього типу є комунікабельність, постійна потреба бути серед людей і ділитись з ними своїми переживаннями. Так і описує Сосюру на основі власних спогадів австралійський український письменник Дмитро Чуб (Нітченко). Про це свідчить і епізод з життя Сосюри, який дає розгадку до його творчості. Донбасівець Володя Сосюра воював у лавах петлюрівців і попав у полон до червоних. На нього, як на всіх інших хлопців з його загону, чекав розстріл. Але Сосюра не розгубився. Почав читати червоноармійцям свої вірші, і ті, зачаровані ними, як і відвертістю автора, простили йому і прийняли до своїх лав. Однак саме цей наглий поворот долі розхитнув його свідомість. Адже ідеологічно Сосюра не був підготовлений стати борцем за комунізм. Національні почуття були у нього сильніші, ніж інтернаціональні, звідки періодична поява таких почуттів в поезіях, за які його народ дуже любив, але за які картала влада. Звідси і притаманні для цього типу коливання настрою. Моменти крайньої пригніченості, презирства до себе, аж до бажання покінчити самогубством, чергувались з моментами світлого оптимізму. Про це Сосюра написав дуже щиро у вірші „Два Володьки“. Щодо ставлення поета до кохання – це також типовий інтуїтивно-етичний екстраверт, якому притаманні звичайно риси Дон Жуана. Сосюра зачаровував жінок словами, сміливими жестами. Його поезія відрізняється від характерної для української лірики стриманості і цнотливості, але здебільшого все

кінчається розлукою. Звідси і виростає напруженість його лірики, за яку поета любила молодь. Ось рядки з незабутнього вірша „Коли потяг у даль загуркоче:

Той садок і закохані зорі
і огні з-під опущених вій,
од проміння і тіней узори
на дорозі й на шалі твоїй...

Твої губи – розтулена рана...
Ми хотіли й не знали чого...
Од кохання безвольна і п'яна
ти тулилась до серця мого...

Якщо порівняти ці рядки із сучасним зображенням кохання, де все оголене аж до сексуального акту, такі вірші виглядають ще дуже стриманими, але душевний аспект еротики в них передано надзвичайно сугестивно. І якщо додати до цих рядків два заключні рядки вірша

Сині очі в моєї дружини,
А у тебе були голубі,
то немає сумніву, що Сосюра володів великою тайною лірики, тайною контрасту.

Визначивши поетику ліричного жанру як усвідомлення життєвих контрастів, ми тим самим знайшли, здається, ключ для ідентифікації типів інформаційного метаболізму, які мають найбільше шансів стати видатними ліриками.

Вірші, звичайно, пишуть особливо у молоді роки люди найрізноманітніших душевних структур. Але більшість із них в роки зрілості від цього жанру від-

мовляється. Навіть zostавшись письменниками, вони воліють писати драми, рідше прозу. Характерний в цьому приклад Лесі Українки. Вона дуже рано почала писати вірші, причому вірші з контрастною структурою. Часто цитуються рядки з вірша „Йонтра спем сперо“: „Ні, я хочу крізь сльози сміятись, Серед лиха співати пісні!“. Та Леся Українка була надто великою оптимісткою і надто раціональною у своїй структурі, щоб задовольнитись лірикою. Контрасти перейшли у яскраві репліки її п'єс, у семантичні опозиції символів, на яких вони побудовані, у конфронтації характерів її драм, у діалектику літературознавчих і політичних статей.

Більше шансів зостатись до кінця ліриком має етико-інтуїтивний екстраверт. Якщо етико-сенсорний екстраверт, в якого друга функція сенсорика воліє жити сучасним днем, в літературі проектує минуле на сучасність, етико-інтуїтивний екстраверт типовий пасеїст, який так сильно відчуває драматизм сьогодення, що воліє тікати в минуле або складати феєричні плани майбутнього. Це досить помітно у творчості двох видатних українських поетів, які належать до цього типу: Максим Рильський і Богдан Ігор Антонич. Цей тип не соромиться і не приховує своїх емоцій. Він й інших людей цінить за барвистістю емоцій, має дуже сильний потяг до поезії і музики. Це переважно вроджений песиміст, який постійно передбачає якесь нещастя, якісь удари долі. Антонич, будучи цілком здоровою людиною, дуже часто писав про те, що помре рано, боявся демонів уночі, від політики волів тікати, відчуваючи трагедії майбутнього. Таким був і ранній Рильський. Досить нагадати вірш „Музика“ (1926 р.):

Уночі налетіли вони –
Чорний вихор у чорному світі, –
І заплакали дочки й сини,
Що батьки їх, батьки їх убиті.

Почекайте, і вас не мине,
І ясных немовлят не жаліє,
На високім хресті розіпне,
По широкому полю розвіє...

Хто це грає для смерті танець,
Головою у такт їй киває,
Як її королівський вінець
Самоцвітньою кригою сяє?

Чорний вихор, незнаного жах,
Недобиті, розбиті святині! ...
... І з нелюдським смичком у руках
Флорентійських ночей Паганіні.

Етико-інтуїтивний екстраверт має в соціоніці літературний псевдонім „Гамлет“. Це люди, передбачають всілякі нещастя, та коли ці нещастя справді їх настигають, вони виявляють велику мужність і витримку. Про це свідчить і доля Рильського, який пережив своїх друзів і однодумців, жертв Гулагу – убитих, розстріляних. Попри вимушені компроміси, він зберіг до кінця головне – високий естетичний і мовний рівень поезії, її гуманістичні ідеали. Проте якщо ближче приглянутись до структури вищенаведеного вірша, то в поета найменше присутнє оте заповітне *але*. Для „Гамлета“ існують тільки два кольори: білий і чорний. Коли це радість, то це буде

радість абсолютна, без жодної хмаринки; якщо це біль і горе, то це буде щось страшне, без найменшого промінчика надії.

Для етико-інтуїтивного екстраверта типовим є насамперед глобальне мислення, мислення планетарними масштабами. Тому протиставлення *але* може виникати у нього тоді, коли йдеться про великі категорії: минуле – сучасне – майбутнє. Такого типу поезія у Рильського це вірш про Україну з епіграфом із Франка „пролог, не епілог“:

Так, ми пролог. У вас і королі
І шибениці, і церкви й картини,
А ми лиш проба першої людини
Нас тільки вчора зліплено з землі.

Ми ще ніколи не були собою,
Не піднімали стяги по морях,
Ні по чужих, невидимих краях,
Де квіти квітнуть барвою новою.

Ми безязикі, безіменні ми –
Німа вода холодного свічада,
Слизький туман, ми привидів громада
Що непомітно ходить між людьми.

Народи й царства. Днів і поколінь
Моря дзвінки. Дивуйтесь немогутнім.
У давнім ваше. Наше у майбутнім!
Для вас земля, а наша далечинь!

Це справді чудовий вірш, багатий інтертекстом, побудований повністю на контрастах.

А ось і зразок функціонування протиставлень у сучасному ліричному вірші, де навіть неясно чи взагалі існує особа, яку нібито кохає поет і без якої йому жити не варто. Володимир Вознюк пише:

Віддаленієш за мою печаль,
віддаленієш легше од знемоги,
і ніби камінь перепинить ноги –
ти після себе перепиниш даль.

і наче гілка, прикро відчахнеш
все, що тобою поставало в звичай,
коли без тебе не було мене
і ти мене вже більше не покличеш.

Віддаленієш... Об які вогні
я буду знову сумнів обпікати?
І хто нарешті вимовить мені
про те, чи ти була, про те, яка була ти?

Тут протиставлені категорії існування – неіснування, наближення – віддалення, надія – сумнів, радість – печаль. Метафори побудовані на самих абстракціях як в експресіоністів, опорні пункти вірша – семантичні. Моменту, де появляються протиставлення „але“, не можна визначити, бо контраст закладений у саму основу вірша. Це контраст між дійсним і уявним.

ІХ

ГРАМАТИЧНИЙ ПАРАЛЕЛІЗМ

Основою будь-якого мистецтва є подолання матеріалу через художню форму. В словесній художній творчості таким матеріалом є одиниці системи мови. Постає питання на рівні яких одиниць відбувається це подолання? Є дві можливі відповіді:

1. На рівні звукосполучень.

2. На рівні речення.

Першу гіпотезу висунув німецький економіст Карл Бюхер у своїй книзі „Праця і ритм“, яка між 1896 і 1924 роками видавалась шість разів. Бюхер показав, яке значення мають процес праці і насамперед види праці для формування і розвитку різних ритмів і для розвитку чуття ритму. Ритмічна організація праці зменшує зусилля індивідуума і уможлиблює залучення більшого числа людей до тієї самої діяльності, як, наприклад, до веслування. Ритм можна, звичайно, трактувати і як природне явище: ритмічне биття серця, ритмічний рух хвиль на морі, ритмічна зміна пір року. Для критика має значення не імітація таких природних ритмів, а естетичне

використання ритму, навіть коли йдеться про передачу природних ритмів. В художніх творах ритм повинен виступати як результат певної роботи над звуковими особливостями тієї чи іншої мови. Мова постачає тільки акустичні засоби, натомість поет нав'язує твору певну заздалегідь існуючу схему.

Кожна мова має свої правила наголосу, а це веде до того, що вірші в кожній мові мають своє специфічне звучання і специфічний ефект. Те, що можливе в одній мові, майже неможливо точно відтворити в іншій. Борис Тен переклав „Одіссею“ гексаметром, тобто розміром з одного наголошеного і двох ненаголошених складів, але, хоч назва однакова, звучання не таке як в оригіналі, тому що грецький гекзаметр виробився на основі неоднакової довжини складів. Це оскільки в тій мові існували довгі і короткі голосні. В українській мові цієї особливості немає, і чергування наголошених та ненаголошених складів має цілком інший акустичний ефект.

Здавалось би правда на стороні Бюхера і основне в поезії – ритм, який виробився для полегшення процесів праці і нав'язаний мові ззовні. Оскільки тривалий час поезія була невіддільна від співу або принаймні музичного супроводу, здавалось би, що все дуже просто: спочатку були дуже прості, короткі вірші, що мали практичну мету, а далі люди почали ними виражати свої почуття, настрій, і так розвинулась поезія. Але насправді все відбулось не так прямолінійно. Адже любовна лірика давнього Єгипту, біблійна „Пісня пісень“ виникли не на основі музикального ритму, а як прозові твори. і хоч вони читались речитативом, пере-

творення побутової мови на художню відбулось в них не на рівні слів, а на рівні речення. Це твори, що мають високоорганізовані способи мовного повтору. Вони запам'ятовуються не через риму (її взагалі в них не має), а через те, що друга половина речення повторює іншими словами сказане в першій. Таким чином, текст вкарбовується в пам'яті слухача і відтворюються одиниці тексту.

Принцип єгипетської і єврейської поетичної майстерності однаковий, оскільки він засновується на силабічній структурі слова в обох мовах, де головну роль відіграють приголосні кореневі звуки. Кожне слово має такий скелет, основу з трьох приголосних (часом з двох), з якої формується ціле гніздо споріднених за значенням слів, що належать до різних частин мови. Оскільки до сьогодні вченим не вдалось відтворити звучання єгипетських голосних, доведеться ілюструвати цей принцип невеликим текстом на єврейській мові. Назва принципу „паралелізм членів“. Він був уперше помічений у вісімнадцятому столітті англійським теологом Робертом Лоусом. Для ілюстрації ми вибрали невеликий уривок з четвертої глави „Пісні пісень“, стих 8:

„Іті міливанон кала, іті міливанон тавої: ташурі мерош амана мерош сенір вехермон мімеонот аріот мегаререй немерім.“

У перекладі: „Зі мною з Лівану, наречено, зі мною з Лівану приходи! Відправляйся з вершин Амани, з вершин Сеніра і Гермону, з лігва левів, з гір леопардів!“

Весь шестивірш цементується шестиразовим повторенням прийменника „ми“ = „з“ та іменника як другого слова кожного рядка. Шестивірш поді-

ляється на двовірші-дистихи, з яких кожен має свої яскраві структурні риси. Лише перший двовірш повторює слова в однаковій позиції всередині рядка. Перша пара слів „іті міливанон“ (зі мною з Лівану) повторюється у другому рядку, тоді як третє слово кожного рядка належить до різних частин мови: іменник „кала“ – „наречена“ і дієслово „тавої“ – „приходь“. Проте і клична форма іменника, і наказовий спосіб дієслова є з погляду граматики співвідносними, належачи до конотивного-спонукального рівня мови. Отже, перший дистих відповідає головній схемі гебрійського стиха: АБВ¹ – АБВ².

Наступні чотири рядки відрізняються від перших двох наявністю т. зв. „статус конструктус“, який робить їх подібними з синтаксичного боку. В книзі про ритмічну прозу одного серйозного румунського дослідника зустрічаємо дуже дивне твердження, за яким в давній єврейській мові існує „статус конструктус“ тому, що немає в ній прикметників. Це, звичайно, нісенітниця. Найпримітивніші мови мають прикметники, їх мала і високорозвинена староеврейська біблійна мова. „Статус конструктус“ замінює щось інше, а саме певні функції іменникового відмінювання, якого справді у цій мові немає у тій формі як в індоєвропейських мовах. Іменники відмінюються тільки з присвійною функцією, а не відносною. „Статус конструктус“ відповідає сполученню іменник у називному відмінку + іменник у родовому однини чи множини, тобто прикладці. В нашому тексті „статус конструктус“ наявний, наприклад, у синтагмі „рош сенір вихермон“ – вершина Сеніру та Гермону. Всі чотири рядки мають однакову синтаксичну будову. Зв'язок з першими двома рядками

забезпечується анадиплозою: третій рядок починається дієсловом в особовій формі, так як завершився другий. Третій рядок паралельний з четвертим через одинакове слово „мерош“, яке однаково змінило своє місце в порядку слів, отже наявний анаколут – незвична будова речення. Симетрія позиції помічається і в розташуванні прийменника „ме“ у різних рядках, у випадку наявності або відсутності дієслова. Таку „скупість“ щодо використання дієслів можна помітити і в ведійській гімнографії. Російський символіст Константин Бальмонт пішов ще далі у намаганні створити номінальні іменникові структури, написавши цілий вірш без жодного дієслова під назвою „Безглагольность“, що в російській мові є словом двозначним. Чотири форми множини, які виступають в останньому двовірші, в нашому тексті протиставляються 12 словам у формі однини з перших трьох рядків, п'ятеро з яких є географічні назви. „Статус конструктус“ у третьому і четвертому рядках це фактично означення, що характеризує відношення цілого до частини, тоді як в останньому двовірші йдеться про відношення мешканців до житла. Щодо акустики цих рядків, примітною є наявність великого числа носових звуків, які надають милозвучності поетичному тексту.

Короткий аналіз цього невеликого уривка біблійного тексту виявив вражаючу симетрію частин, як і тенденцію до їх щеплення. В даній мові це можна було відносно легко створити, оскільки гебрейська мова має виразно паратактичну структуру, речення стоять приблизно на тому самому рівні. У новіших мовах, де переважають не сурядні, а підрядні речення і слова-зв'язки, гіпотакса як механічна іміта-

ція біблійного стилю веде неодмінно до монотонності. Тому ритмічна проза в новітній літературі тяжіє до симетрії відношення між сурядністю і підрядністю і до симетрії між підрядними реченнями. Граматичний паралелізм виступає в літературі не тільки в імітаціях біблійного стилю. Це також результат стихійного розвитку художнього слова. Про це свідчить давність появи паралельних структур у найдавніших народів, між якими не було прямого зв'язку.

Слідом за передмовою Роберта Лоуса до англійського перекладу книги пророка Ісаї, що з'явилась у 1778 році, у 1829 році паралелізм частин був продемонстрований в праці Ж. Ф. Девіса про китайську поезію. Ця обставина була помічена значно раніше самими китайцями, авторами давніх поетик. В одній з китайських поетик IX-го століття перелічено не менше 29 способів паралелізму. Аналізуючи структуру китайського вірша, західні літературознавці помітили, що функція другого рядка в куплеті завжди така, щоб подати ключ до побудови першого рядка і до прихованого значення суміжних слів. Саме це було сказано Гердером у зв'язку з біблійним паралелізмом: „два члени підтримують, підносять, посилюють одне одного“.

В санскритських „Рігведах“ був помічений також певний паралелізм, але його не можна назвати наскрізним, як біблійний або китайський паралелізм.

Народна творчість охоплює найбільш відшліфовані зразки поетичних стереотипів. Не випадково пошуки вчених спрямовані до фольклору для виявлення прикладів досконалого паралелізму. Найкраще з цього погляду вивчена фінно-угорська

народна поезія, збирання якої почалось в 1833 році. Вольфганг Штейніц надрукував у 1934 році спеціальне дослідження, присвячене цьому питанню: „Паралелізм у фінно-угорській народній поезії“. Уваги заслуговує фінська „Калевала“. Але цікаві і зразки фольклору угорських племен та народів. Подаємо в українському перекладі кілька зразків:

З остяцької народної поезії.

Багато є річок з льодово-холодною водою
Багато є потічків з льодово-холодною водою.

В оригіналі слова з значенням *ріка* і *потік* винесені у кінець рядка. Вони єдиний елемент варіації.

Мадярський вірш:

Я пішов зі своєї прекрасної вітчизни,
Із славної малої Угорщини.
Я поглянув назад з півдороги,
З моїх очей покотилась сльоза.

Я пішов зі своєї прекрасної вітчизни,
Я попрощався з коханою.
Вона поглянула назад з півдороги,
З її очей покотилась сльоза.

Варіації мінімальні – об'єкт прощання і присвійний суфікс. Роман Якобсон, з праці якого ми почерпнули більшість вищенаведеної інформації, вважав, що серед індоєвропейських народів паралелізм активний дотепер лише у слов'ян, переважно в росіян.

На жаль, він не врахував величезне число паралелізмів в українських народних віршах в усіх регіонах української етнографічної території як давнього фонду, так і новотворених пісень. У книзі „Засади поетики“ (Бухарест, 1983) ми навели і проаналізували чимало таких прикладів. Хочеться ще раз звернути увагу на такий прекрасний приклад наскрізного паралелізму як „Пісня про Байду“. Варіантом цієї пісні виступає пісня про Корецького, бо образ Вишневецького і Корецького, які мали подібний трагічний кінець, злились у народній фантазії.

Переходом між народним і літературним віршем можна вважати вірші рукописного збірника з бібліотеки-музею Чарторійських, які вивчалися польським літературознавцем і мовознавцем Ол. Брюкнером та українським ученим Михайлом Возняком. Свого часу вони були популярні у приміських зонах. Поляки видавали їх впереміш з польськими піснями для забав і танців. Структурно однак вони ще не відходять далеко від побудови української народної поезії, будучи пам'ятками 20-х років XVII століття.

Ось характерний вірш:

Було ж мене сперва не любити,
Було ж мені жалю не чинити.
Тепер од'їжджаєш,
Мене покидаєш.

Ой, як собі, паноньку, знаєш,
Коли мене ужо покидаєш,
Я о тоє не дбаю,
Бо іншого маю.

Насте, Насте,
Велика напасте,
Що за зілля дала,
Що очарувала?

Ой, Настонька вельми присегала,
Що я тобі зілля не давала.
У мене чароньки –
Чорнії очоньки,
У мене зіленько –
Білоє личенько.

Бодай тиє всі люди пропали,
Бодай они да й щастя не мали.
Мене розлучили
І самі не міли.

Як і біблійний, цей текст також базується на паралелістичних структурах. Але ця бінарність має істотні різниці. У біблійних стихах вирішальними є семантичні паралелізми. Друга половина речення повторює іншими словами те, що було сказано в першій. Ось перші чотири стихи з одинадцятої глави книги пророка Ісаї:

І вийде пагінчик із пня Єсеєвого (тобто Давида),
і галузка дасть плід із коріння його,
і спочине на ній Дух Господній,
дух мудрості і розуму,
дух поради і лицарства,
дух пізнання та страху Господнього.
Його уподобання у страху Господньому,
і Він не на погляд очей Своїх буде судити

і не на послух вух Своїх буде рішати,
але буде судити убогих за правдою,
і правосуддя чинитиме слушно сумирним землі,
і вдарить він землю жезлом Своїх уст,
а віддихом губ Своїх смерть заподіє
безбожному.

У тексті домінує повна семантична двочленна симетрія. Симетричними є найменші граматичні відрізки, переліки мають завжди два синоніми. Одна половина речення або уподібнюється до першої, або являє собою синтез сказаного в ній. Ритмічною є тут сама думка. Ритміки, створеної на основі звучання слів, тут не потрібно.

Зовсім інша справа в наведеному народному чи напівнародному вірші. Він призначався для співу, отже ритміка не знаходиться на семантичному рівні, це не ритмічне мислення, а звуковий ритм. Визначний спеціаліст з ритміки вірша Г. К. Сидоренко відмічає у книзі „Українське віршування“ (Київ, 1972): „Зіткнення тягне за собою риму, яка формує рядки в строфу, найбільшу одиницю повторюваності у віршовій мові. Отже, правильна будова строфи виростає з паралелізму й в свою чергу підкреслює його. У той же час різні типи повторів сприяють пристосуванню тексту до мелодії. Повторення цілих рядків, піввіршів, початків або закінчень рядків (анафори та епіфори), звукових груп (звукові анафори та епіфори, алітерації і асонанси) є однією з найбільш характерних ознак народної пісенності взагалі й процесу ритмотворення зокрема“ (12, стор. 38).

В українській народній поезії існують (як ми вже згадували) зразки подібного до біблійного наскріз-

ного паралелізму, коли він виступає на всіх мовних рівнях. Досить згадати „Пісню про Байду“, з якої цитуємо слова „царя турецького“:

Ой, ти Байдо, та славнесенький,
Будь мені ти лицар та вірнесенький,
Візьми в мене царівночку,
Будеш паном на всю Україночку“.

І відповідь Байди:

Твоя, царю, віра проклятая,
Твоя царівночка поганая!

Та навіть коли зцементування на лексичному, морфологічному і синтаксичному рівні через однакові граматичні форми, епіфори та анафори, не таке досконале, маємо досить підстав вважати, що вирішальним є не звукове оформлення, а саме паралельні структури. Про це згадує і Г. К. Сидоренко:

„Від паралелізму й симетрії піввіршів до римування й від тактового поділу до рівноскладовості – такий природний шлях розвитку ритміки народної української пісні. Паралелізм веде до утворення ритму, але сам утворюється не з ритму, а з потреби передати настрій через звернення до життєвих асоціацій (12, стор. 40).

Отже, відповідаючи на запитання, поставлене на початку розділу, можемо з певністю твердити, що структурна основа вірша і поетичної прози є не звукові перегуки, а симетрія частин. Це стосується історичного розвитку. А те, що в наш час можуть бути випадки, коли втрачено семантичні паралелі-

лізми на користь звукових гармоній, це вже наслідок односторонності розвитку. Підвалини поезії можна підсумувати двома словами: „зворотній зв'язок“. Цей термін, запозичений структуралізмом з кібернетики, виявився придатним для іманентного аналізу художніх текстів як авторських, так і анонімних. На тисячах прикладів можна переконатись у тому, що в художніх творах, переважно у поетичних текстах, найбільше діє явище рекурсії, повтору; кожний художньо значний елемент посиляє читача назад, до раніше прочитаного: слово в позиції рими посиляє назад до слова, з якими перегукується, рефрен посиляє до кінцівки попередньої строфи, і такі синтаксичні фігури як анафора, епіфора, алітерація, що спираються на паралелізм, також зафіксують у пам'яті попередній компонент пари. Але поза цим загальним законом слід приймати до уваги і різницю між особливостями мов, між народним і літературним віршем, між риторикою різних епох. Біблійний стих не знає рими, не знала її і антична література. У кельтській літературній традиції, зокрема у давньо-англійській поезії, найбільше значення мали алітерації. У французькій мові, внаслідок сильної редукції голосних, зокрема перетворення звука „е“ наприкінці слова на „німий“, чергування чоловічих і жіночих клязул і сама жіноча рима були під загрозою. Довелось просто нав'язувати напівчутне декламування цієї кінцівки, щоб взагалі не відмовитись від рими. В англійській мові, де односкладні слова нині переважають, дуже тяжко писати римовані вірші, внаслідок чого більшість американських поетів від них відмовились. Не випадково літочислення „вільного вірша“ починається саме від

американського поета Уолта Уйтмена у 1855 році. В українській мові, внаслідок чергування наголошених і ненаголошених складів і наявності іменникової, прикметникової і дієслівної флексії, силаботонічний вірш з римою пробив собі дорогу відносно легко, витіснивши силабічний вірш, який був нав'язаний українській поезії латинню і впливом польської традиції. У польській мові, де наголос постійно стоїть на передостанньому складі, силабічні вірші писались легко і збереглись довгий час.

Проте, якщо подивитись на риму з погляду граматичного паралелізму, треба відмітити, що найраніше у фольклорі з'явилась дієслівна рима, яка переважає у таких жанрах як дума. Вона виконується речитативом у супроводі музичних інструментів. Дума має неоднакову довжину рядків, а дієслівних рим можна придумати безліч. Проте, як показує наведений зразок з рукописної збірки 1625 року Яна Дзвонівського, що зберігається у бібліотеці Чарторийських, рима є переважно двох типів, дієслівна і гіпокористична (наслідок подібності зменшувальних суфіксів) і є не єдиним типом паралельних структур; існує досить багато однакових початків і синтаксичних конструкцій, наявне також повторення звертання. Розвиток поезії за останні століття, піднесення майстерності поетів на тлі збагачення самої мови експресивними засобами привели, між іншим, до появи такого досконалого стилістичного засобу як звуковий паралелізм між словами всередині рядка, що є, по суті, сучасним відповідником паралелізму членів біблійного стиха. Яскраві приклади таких перегуків знаходимо у віршах Антонича, починаючи від перших збірок.

Можна вважати, що таку техніку він перейняв від Рільке, чиї вірші намагався перекласти на українську мову. В обох поетів внутрішні алітерації і повторення груп приголосних на початку і в середині слова примушують читача творити зв'язок між словами, які семантично між собою не споріднені. Таким чином зростає ступінь естетичної інформації у вірші, дійовість його на нашу підсвідомість. Ось приклад з поезії Антонича „Арс йрітіа“:

Але в те сутнє, в *дно дна* срібне
не сягнуть мірою ні разу
і сятимуть мов царство мідне
ці строфи щільні і доцільні,
ці строфи – формули екстази.

Без сумніву, ці звукові перегуки в Антонича наявні не випадково, це ознака вишуканості його стилю.

Сучасна поезія тяжіє до семантичних засобів конструкції, що обумовлено об'єктивними причинами. Внаслідок відмови від рими, довелось підшукувати нові паралелізми, головно синтаксичні, щоб все ж таки зберегти мелодійність вірша, замінивши інструменти, які стали шаблонами, новими засобами.

Приклад таких семантичних асоціацій подамо з поезії Тараса Мельничука, поета талановитого і досвідченого. Він народився в 1939 році, отже, не належить до наймолодших поетів, але його техніка не відстає від експериментів наймолодших.

Ось зразки з поетичної збірки „Князь роси“, за яку поет був удостоєний у 1992 році премії ім. Шевченка:

я князь роси
я знаю

трави міцно
прикуті ногами
до галери степу

море – босе

писана земля
розколота кров'ю
а над гранітами

душа морозу
плаче квітами.

Сучасну поезію можна розшифрувати тільки вививши зв'язок між світоглядом поета і будовою вірша. Фрагментована, рубана форма вірша, відсутність знаків пунктуації свідчать про розтерзану свідомість поета. Логічно організоване мовлення не налагоджується, і тоді зникають розділові знаки, щоб хоч бодай таким способом створити враження зв'язку між рядками. Але ця зв'язаність ілюзорна, бо координації між образами немає, асоціації утворюються цілком довільно. Роса і трава семантично співвідносяться, але слово *галера* із словом *степ* – ніяк. Хіба згадаємо думу про Самійла Кішку, де невільники були прикуті ланцюгами до дна галери, але поява цього сполучення слів примушує уявити степ, як море. Не дуже ясно, чому море босе, можливо, це натяк на нещасний стан невільників на галері. Та уява поета знову повертається до

землі, можливо, до землі, затоптаної загарбниками-турками, або і новішими, бо є згадка про граніт, отже організоване життя; мороз може з'явитись на замерзлих вікнах і плакати, тужити за весною, отже, мороз може мати душу, як і люди. Асоціації, якими оперує поет, міцно сцементовані ремінісценціями з фразеологізмів побутової мови або скритими цитатами з віршів інших поетів. У вірші переважає асоціативний зв'язок на рівні метафорики і символів. Граматичний паралелізм майже цілком відсутній, не кажучи про риму, яка появляється тільки раз під кінець: „гранітами“ – „квітами“. А ось інший вірш, написаний цілковито розмовною мовою, побудований на суцільних повторах:

вчуся в таборі
грати на бандурі
бо думаю собі
поки я в таборі
то хай хоч навчуся
грати на бандурі

і вчуся вчуся
а то у мене
нічого не виходить:

струни з-під пальців
тікають на Україну.

На тлі майже цілковитої безобразності особливо вражає метафора, якою закінчується вірш: „струни тікають на Україну“.

У вірші багато повторів, тому ясно, що й синтак-

сичні паралелізми та лексичні подвоєння у ньому численні. Подаємо інший вірш, де в синтаксичних паралелізмах і повторах більша варіації:

церковця красна
ой красна
панна у кріслі
церковця красна
ой красна
іде над нами

іде над нами
з царем небесним

іде над нами
краєм Дунаєм
за золотим веслом

за золотим веслом
щоб нас не знесло
церковця красна

Координація художніх образів та єдність поетичного настрою у цьому вірші значно міцніші, ніж у вірші „Я князь роси“. Образи і зменшувальні форми слів опоетизовані традицією. ідеться про такі сполучення як „краєм Дунаєм“, що є не географічним місцем, а поетичним простором (велика ріка), золоте весло нагадує казку, цар небесний молитву; епітет „красний“ фольклорний, а не літературний; яскравий образ маленької церкви, що летить над головою; літаючі предмети, будівлі, люди це в українській традиції, в традиції розмальованих

кахлів, але водночас нагадує малярство Марка Шагаля. Вірш має і ніжну мелодію, ритмічність, яка утворюється саме безперервним повторами. В цілому вірш – це вітралій з яскравого кольорового скла.

Підсумуючи, можна сказати, що навіть наймодерніша поезія нічого особливого відносно структури вірша не видумала. Кожний поет змушений якось спаяти свій твір. Відмовляючись від рим, які стали надто автоматичними і ведуть до поверховості як у створенні, так і в сприйманні поетичних текстів і з тих же причин від регулярних просодичних схем, автор насправді повертається до найдавніших відомих прийомів (їх знала єгипетська або єврейська поезія), тобто до семантичного паралелізму як підвалин поезії. Вірш стає, по суті, асоціативним, і чим більш несподівані асоціації, тим вірш буде оригінальнішим. Щодо ритму, то він також воліє його зберегти, бо саме ритм проникає у глибину підсвідомості, внаслідок чого більше інших чинників спричиняються до емоціонального впливу поезії. Відсутність регулярних розмірів, регулярного чергування наголошених і ненаголошених складів ще далеко не означає відсутність ритму. Морфологічний та синтаксичний паралелізми, повторення тих же рядків або синтагм, має також винятковий ефект у ритмізації поетичного вислову. У межах цих повторень можуть потім появлятися певні варіації. З трьох наведених віршів Тараса Мельничука другий і третій представляють саме спосіб функціонування синтаксичного паралелізму в сучасній українській поезії. Такі формули стали особливо широко застосовуватись в українській поезії, починаючи від шести-

десятників, а далі стали ще більш розповсюдженими. У своїй книзі „Поетика“ (1923) Д. Загул вважав, що вільний вірш найбільше відповідає ритмові, темпові сучасного життя, і тому він скоро стане універсальною нормою поезії. Проте його пророцтво не здійснилось і через 75 років. Вільний вірш і досі не витіснив цілком традиційні форми віршування, подібно тому як абстрактний живопис не витіснив фігуративне малярство. На нашу думку, це не сталось тому, що, по-перше, традиційна поезія легше запам'ятовується. Це знали ще стародавні автори, які в період, коли папірус або пергамент були дорогі, а друкарства ще не існувало, писали наукові трактати віршем для легшого запам'ятовування. По-друге, традиційна поезія проникає, як вище сказано, завдяки регулярним ритмам у підсвідомість. Щоб цього результату добитись засобами вільного вірша, потрібна дуже висока майстерність з боку поета. Не забуваймо, що і Шевченко, який більшість своїх віршованих творів писав коломийковим розміром і в якого часто просто неможливо знайти регулярне чергування наголошених і ненаголошених складів, зумів так скористатись вільним народним віршем, що досяг високого ступеня ритмічності своєї поезії. Про це часто забувають поети, в тому числі і наші україномовні поети з Румунії, які помилково вважають, що вільним віршем писати легше, ніж традиційним. А правда якраз протилежна. Досконалу поезію писати вільним віршем трудніше, ніж регулярно метрикою та римами. Недарма такий палкий прихильник вільного вірша як Микола Корсюк дійшов нарешті до свого „вінка сонетів“, який став найкращим здобутком його поезії.

До речі, у підсумку можна сказати таке: Уолт Уїтмен писав вільним віршем, тому що на англійській мові, де переважають односкладні слова і мелодійність мови визначається інтонацією фрази, дуже тяжко писати традиційними розмірами та римою. У французькій мові через сталий наголос на першому складі панівною була завжди силабіка (11 – складовий александрійський вірш з цезурою) з досить насилуваними жіночими римами. Отож поетам на руку писати вільним віршем. Те саме стосується польської мови, де наголос сталий на передостаннім складі і тому чоловічі рими дуже тяжко творити. А для української мови з її динамічним наголосом традиційне чергування чоловічих і жіночих клязул відповідає саме духові мови. То навіщо від нього відмовлятися?

Х

ОДИВНЕННЯ В ЕПІЧНІЙ ПОЕМІ

На початках модерної теорії літератури стоїть Російський ОПОЯЗ (Общество для изучения поэтического языка) або Російська формальна школа. Радикальні предстаники цієї школи (Борис Ейхенбаум, Юрій Тинянов, Роман Якобсон, Віктор Шкловський), які вийшли з футуризму, вважали, що головним завданням літературознавства є не вивчення філософських або політичних позицій письменника, а вивчення використаних ним художніх прийомів, літературних засобів. Одним з таких прийомів було, на їх думку, одивнення, очуднення (рос. *остранение* від слова *странный*). Щоб пояснити в чому це полягає, наведемо випадок з життя. Багато років тому один молодий румунський літературознавець пішов до Шкловського, якого влада примусила відмовитись від своїх давніших ідей, і запитав чи він справді від них відкріся. Шкловський відповів йому непрямо, спитавши чи гість пам'ятатиме як він був одягнутий, якщо вони завтра зустрінуться. Співбесідник відповів негативно „А якщо я тепер

поверну свій піджак навиворіт, знатимеш?“ спитав далі Шкловський. Аякже, буду знати. „Отож це і є „остранение“ сказав Шкловський. Цим Шкловський, звичайно, не відкрив якусь нову істину. Вже у першому розділі, пишучи про теорії Аристотеля, ми звернули увагу на те, яке велике значення він надавав способам, якими автор викликає у глядача сюрприз, подив. Це робив на Україні і його послідовник Феофан Прокопович у своїй трагікомедії „Владимир“, надавши негативним персонажам оригінальні, видумані ним виразні прізвища і вивівши на сцену різні духи. Однак одивнення може статись і без таких крайніх прийомів. Кожний письменник вдається до одивнення (за термінологією Празької школи до „актуалізації“), щоб перетворити буденну мову на художню, щоб банальну подію повернути на значиму. Однак існують жанри для яких одивнення просто таки необхідне. До них можна зарахувати зокрема епічну поему. Це можна довести, аналізуючи початки українського народного епосу.

Арабський письменник Якут (Ібн Факіх) розповідає, що каліф Хішам (724 - 743) відправив посольство до одного тюркського племені, яке було ще язичницьким, пропонуючи йому перейти до магометанства. Хан (Кахан) цього племені запитав посла, що дозволяє і що забороняє іслам. А потім показав послові шеренги свого війська і заявив, що воно, мабуть, не зможе прийняти іслам, бо серед його підлеглих немає жодного ремісника, вони живуть виключно з воєнної здобичі. Проте не всі вожді тюркських племен були такі категоричні. Більшість скоро розкрила вигоди ісламу для свого способу життя.

Як відомо, іслам поділяє теоретично світ на дві половини: територію вже підкорену ним і територію вільну, де ведуться бої для навернення народів до ісламу. Священний обов'язок кожного мусульманина перетворити способом „джіхаду“ (священна війна) вільну територію на магометанську. Так пояснюються постійні воєнні сутички. Військо живе із здобичі, як у язичницькі часи, щодо неї існують установлені правила. „Скарб“ переможеного ворога поділяється, більшу частину отримуючи кіннота. Той, хто у бою убиває ворога, стає власником його коня, одягу і зброї.

Після розпаду протоболгарського царства, що мало свій центр біля Азовського моря, багато з цих племен zostалися жити в степах. До речі, ще за часів Київської Русі певна їх частина (бериндеї, ковуї та чорні клобуки) змішались із слов'янами. Все це лягло в основу майбутнього запорізького війська. До нього приєдналися і деякі кримські татари. Так пояснюється одяг козаків, оселедець (чуприна) на їх головах, використання кобзи (тюрське *кобуз*) як народного музичного інструменту, велика частина назв зброї в українській мові і воєнна тактика козаків (використання зв'язаних у формі чотирикутника возів (у діалекті *агатай – тапкур*, у діалекті османлі *табур*, українське – *табір*). Пізніше значення слова розширилось до шеренги війська, розташованого чотирикутником.

Знання цих моментів дуже корисне для інтерпретації українських народних дум.

Михайло Возняк знайшов у фондах бібліотеки Ягеллонського університету у Кракові рукописний збірник, що датується 1684 роком, де поміщено

перший відомий варіант думи про козака Голоту, написаний латинським шрифтом. Текст, переписаний кирилицею, наводиться виданням „Думи“ 1969 року в серії „Бібліотека поета“. Ми подаємо його з деякими поправками на основі „Ювілейного збірника на пошану академіка Грушевського“ (т. 11, 1928 р.), де текст вперше опублікований:

Ой од Пола Кілійського ідет козак нетяга,
Рукою махає,
Ні о чим не дбає.
Ой у його сермязина по коліна,
На нюм постולי бобровії,
Онучі бавельнянії,
Напотим піщаль семіпядная за плечима.
Аж гді се взяв Татарин стари бородати,
На двох конях лисавих за нім уганяє,
Аж до нього козак промовляє:
„Старий Татарине бородати,
Чого ти за мною уганяєш?
Чи на мої зброї яснії
Чи на мої коні воронії,
Чи на мої шати дорогії?“
Що промовит стари татарин
до козака Запоровського?

„Не набігаю на твої коні воронії,
Ані на твої шати дорогії,
Не набігаю я на твою зброю ясною,
Тилко я набігаю на тебе козака молодого.
Коліб тебе міні судив Буг узяти,
Не зарикав би я ся в Кіли за тебе
шликом червонцив брати“.

Аж промовит к ньому козак українські:

„Стари Татарине бородати,
Не так до мене треба взяти,
Треба зо мною в Кілимському полі погуляти“,
До ричкі до Віткі примикав,
Навколішкі припадав,
Семіп'ядний піщаль з плези здиймав,
Двома кулками набивав,
З Татаринів жартовав,
Зобох коні позбивав,
Словами промовляв:
„Татарине стари,
Не буду я злий
Такій на тебе, як ти на мене,
Як ти мене хотів брати,
До Кілі мя приводити,
Хотів червоні за мене шликами брати.
А тепер, Татарине, жарту козацького незнаєш,
Та й з коня ся валяєш,
Нічому ся не спротивляєш.
Тепер буду скарби твої брати,
До війська до табору козацького прибувати,
Буду Кіліське поле вихваляти
Ща маю здобича з військом
козацькім пропивати“.

Цей автентичний старовинний варіант щодо побудови діалогу де в чому подібний до „Пісні про Штефана Воєводу“, записаної в середині XVI століття. Він відноситься, мабуть, до того ж часу, бо фортеця Кілія, розташована на березі Кілійського гирла Дунаю, була відвойована остаточно турками від румунів року 1489. Відтоді „Поле Кілійське“ стало тим вільним полем, де могли точитися сутички

між магометанами і козаками. Саме той уклад життя, про який йшлося вище, яскраво відображається у цій думі. Пізніші варіанти, в тому числі і варіант, записаний Пантелеймоном Кулішем від кобзаря Архіпа Ніконенка, більш докладні. Це тому, що у ХІХ столітті ця дума могла здаватись чимось дивним, незвичним, бо реальність, відображена в ній, давно відійшла в минуле.

Якщо український народний епос (дума) народився зі зображення подій, які колись були буденними, та згодом стали чимось незвичним через зміну обставин життя суспільства, то не менш характерними є початки епічної поеми в літературному вірші. Адже перший твір нової української літератури, „Енеїда“ Котляревського, будучи перелицьованим античним епосом, є сам по собі результатом одивнення. Як інакше розуміти перетворення поважного героя античності, легендарного предка роду імператора Августа, на моторного парубка, запорізького козака? Твір став початком тривалої традиції бурлеску, якого потім література була змушена збутись, щоб стати поважною, набути відповідного авторитету. Інакше кажучи, треба було замінити прийом одивнення через комічний ефект прийомом одивнення через драматизацію подій. Цього досягли романтична школа і насамперед Шевченко.

У статті „Шевченко і романтизм“ Павло Филипович писав: „В романтичних творах Шевченка історичного змісту знаходимо типові романтичні підхідки, які в баладах менше виявляються: ефектні пози, мелодраматичні сцени, криваві події (напр. убивство Гонтою дітей), виразні контрасти – такі літературні підхідки побачимо пізніше і в тих творах

Шевченка, що мають нібито побутовий характер („Відьма“, „Марина“ та інші)“.

Саме про поему „Відьма“ хотілось би детальніше поговорити, вважаючи її дуже важливою для розуміння поезики Шевченка, а недооцінка твору породила складні проблеми текстології.

„Відьма“ належить до поем Шевченка про покриток. В радянському літературознавстві генезис цих творів – (а їх досить багато), трактувався спрощено, нібито Шевченко так настирливо повертався до цієї теми, тому що подруга його дитинства, Оксана Коваленко, була збездечена паном і стала повією. Згодом виявилось, що це не відповідає фактам. Критики, може, не йшли би манівцями, якби прийняли до уваги слова Филиповича про те, що все це має лише „нібито“ побутовий характер. Але в той час праці Филиповича відносились до „забороненої літератури“, а він сам був розстріляний. Однак саме Филипович прочитав ці твори так як належить, тобто інтертекстуально. У статті „Європейські письменники у Шевченковій лектурі“ (1926) він вказав на перший поштовх до цих творів. Це заключна сцена з першої частини драматичної поеми Гете „Фауст“. При чому, як чесний компаратист, він уточнив, коли і де познайомився Шевченко з цим твором німецького письменника. Це було у майстерні Брюллова, де Губр, перекладач „Фауста“ на російську мову, зачитав свій переклад у присутності молодого Шевченка. Як відомо, перша частина твору Гете кінчається сценою у тюрмі, де божевільна після убивства власної дитини Маргарита оплакує свою долю. Сцена кінчається тим, що небесні сили прощають Гретхен її вчинок. Сцена глибоко вразила

Шевченка, він у різних варіаціях обробляв її, зробивши з героїні чи її сина символ України або ж символ жінки-матері взагалі (як у поемі „Марія“).

Одним з видозмін теми зведеної дівчини є поема „Відьма“. Вона відома у трьох рукописних варіантах; дві мають назву „Відьма“, а одна „Осика“. Сюжет в основному однаковий, певні різниці спостерігаються лише у фіналі. В поемі говориться про поміщика (імені він не має), який звів сільську дівчину Лукію і сам її постриг на знак того, що вона збезчещена (стрига). Лукія народжує від нього двох дітей. Він взяв її з собою у похід, а далі покинув. Лукія збожеволіла, але у циганському таборі, куди попала, циганка Маріулавилічила її і навчила лікувати людей травами. Пізніше поміщик починає жити з власною донькою, упавши таким чином у гріх кровозмішання, а коли вона йому набридла, проміняв її на хорта; сина ж програє в карти поміщиці, яка за непокору віддає його в солдати. У варіанті „Відьми“, яка прийнята як основний текст твору, почувши, що поміщик захворів, Лукія приходить до двору з наміром його вилікувати, але її проганяють. У варіанті, що носить назву „Осика“, вона таки зустрічається з смертельно хворим поміщиком. Він ніяк не може померти через тягар гріхів, і йому це вдається тільки після того як просить прощення у Лукії і вона йому прощає.

Видавці творів Шевченка вибрали з усіх варіантів найкоротший. Їм здавалось, що в ньому найбільш чітко показано безсердечність пана, отже „класового ворога“. Однак вони не врахували того, на що вже звернув увагу Драгоманов: у Шевченка пани найчастіше не стільки класові вороги, як

виродки. Твір „Осика“ якраз і дає розв'язку цьому неясному для критиків питанню. З цього варіанту теми „покритки“ виходить, що жорстокість пана, яка переходить межі нормальної людської поведінки, пояснюється тим, що ним оволоділи злі духи. Він не може померти доти, доки „біси“ ще сидять в його тілі. Отже лікування з боку Лукії це свого роду вигнання бісів, тобто екзорцизм. Припущення підтверджується сновидіннями дівчат, яким після розповідей героїні про свої відносини з паном сняться вночі пани з рогами і хвостами. Вони одрізують їм коси, кусаються і сміються, міняють їх на собак, купають у дьогті, на вулицю виводять і людей скликають, щоб на них подивилися. Це явно демонологічний момент. У народі за часів Шевченка у таке вірили, про що свідчать і твори інших українських письменників. Практика екзорцизму (вигнання бісів) відома у православної церкві і нині, маючи євангельську підставу. Демонологічні елементи наявні у творі „Осика“ і в зображенні смерті Лукії, яку в народі вважали відьмою. Вона помирає саме так, як вважалось у народі, що вмирають відьми. У селі пастухи розповідають, що її чорти задавили у калюжі. Тому, почувши про це, селяни забивають у її могилу осиковий кілок, щоб вона не поверталась у село упирем, висмоктуючи кров з живих. Віра в упирів, у таку природу відьом, прийшла на Україну від урало-алтайських кочових народів і широко розповсюдилась. У статті Франка, опублікованій у ж. „Киевская старина“, розповідається про те, що ще 1830 році в його рідному селі палили людей, запідозрених в тому, що вони упирі.

Ми не заперечуємо наявності нот соціального

протесту у творах Шевченка. Як не заперечуємо і наявність акцентів національного протесту. Водночас не заперечуємо багатства інформації про побут і повір'я українського народу, тобто елементів колективної міфотворчості. Давши у масових виданнях перевагу найкоротшому варіанту „Відьми“, видавці збіднили можливе уявлення читача про багатогранність Шевченкової творчості. Адже у Шевченка, як і в інших письменників світового масштабу, (Гоголя, Пушкіна, Емінеску, Міцкевича або Гете), знаходимо всі ці елементи. Тому непросто давати перевагу одному аспектові за рахунок іншого. Наслідком цього може бути спотворення нашого уявлення про відгук творчості Шевченка в наступних поколіннях письменників. Може виникнути уявлення, що хтось торкнувся певного аспекту народного життя, позитивного чи негативного (це вже справа інтерпретації), перевершивши у цьому Шевченка, який не здогадався звернутися до цього питання.

На нашу думку, найповніше визначення Шевченкової письменницької особистості дав Владімір Жаботинський, діяч сіоністського руху, родом з Одеси, у статті 1911 року:

„Шевченко є національний поет і саме в цьому його сила. Він національний поет і в суб'єктивному сенсі, тобто поет націоналіст, навіть з усіма вибухами нестримної ворожості до поляка, до єврея, до інших сусідів. Але ще важливіше те, що він національний поет за своїм об'єктивним значенням. Він дав і своєму народові, і всьому світові яскравий, непохитний доказ того, що українська душа здатна до найвищих злетів самотньої культурної твор-

чості. Через це його так люблять одні і через це його так бояться інші, і ця любов і цей острах були б антітрохи меншими, якби Шевченко був свого часу не народником, а аристократом, на зразок Гете або Пушкіна. Можна викидати всі демократичні нотки з його творів – а цензура саме це й робила довго – і Шевченко залишиться тим, чим створила його природа: сліпучим прецедентом, який не дозволяє українству відхилитися від шляху національного ренесансу.“

До речі, маємо і конкретний приклад того, що станеться з поемами Шевченка, коли викинути з них всі елементи одивнення і звести їх до прямої критики панства. ідеться про поему Максима Рильського „Марина“, над якою він працював близько сім років, поки нарешті опублікував твір у 1938 році. З статті Тараса Салиги „Максим Рильський і Євген Маланюк“ (ж. „Українське літературознавство“ випуск 63, 1996) можемо відразу зрозуміти причини невдачі цього твору. Рильський, замучений арештом, допитами, постійним підозрінням у нелояльності, вирішив покоритись і використати офіційні ідеологеми, писати на примусову тематику. Одним з результатів була поема „Марина“ про сільську дівчину, що любить машталіра Марка, якого пани вбивають, коли вони хочуть втекти на Січ. Над дівчиною потім знущаються і доводять її до того, що вона підпалює панську садибу з помсти. Рильський мав можливість орієнтуватись на польських романтиків Северина Гощинського і Міцкевича, в яких виступають ті же персонажі як і в його творі. Але він зосередив всі зусилля на „розвінчуванням“ панського лібералізму і народолобства, зображенням

в найогидніших фарбах панів як експлуататорів. Вийшов твір, де ідеалізується народ і зневажаються пани – нічого більше. Необхідне для поеми одивнення відсутнє. А без нього твір вийшов нецікавим. Але за це слід засудити не стільки Рильського, поета великого таланту, скільки владу, яка вважала, що наступивши на горло поетам, доб'ється того, що матиме літературу, яка їй була вигідна. Багато письменників не пішли на компроміс. Прикладом може послужити Валер'ян Підмогильний, який із заслання на Соловки писав у листі до дружини, що він більше не в стані творити. Інші, як Тичина або Рильський, бажаючи вижити, писали так, як від них вимагалось. Але їх творчість втратила від цього давнішої блиск і яскравість.

У Миколи Бажана проблема ставиться трохи інакше. Його ніхто не арештував, він не був примушений змінити основи своєї творчості. Він відносно молодим познайомився з ідеями комунізму і сприйняв романтику революційних лозунгів як щось власне. Про це Бажан писав у поемі „Дебора“ з циклу „Уманських спогадів“ надрукованім у ж. „Вітчизна“ №. 8 за 1968 рік, переказуючи власний твір молодих років:

Вшух канонади останній розкат.

Зорано перший пруг.

Людина людині брат.

Народ народу не ворог.

Друг.

Ми віримо так,

Ми дихаємо так

Всім глибом своїх поривань і натхнень

І вчать нас
Нечуваних нами пісень
Тичина. Блакитний. Чумак.

І продовжує:

... Ми вчилися надіям, прозрінням і грозам,
Ми разом стреміли. Сурмили ми разом.
І разом проймались поривом веселим,
і гралися віршем
Як лезом, як м'язом,
і словом п'янились
Як вітром, як хмелем,
Ми бігали,
Схудлі, схвильовані, босі
Надвечір до студії,
Ранком до школи.
Я не забув цього досі
Я не забуду ніколи.

Поклик діяльності, вітаїзму, якого Курбас сприйняв у норвезького письменника Бйорнсона, культ березоля, культ весни увійшов у плоть і кров молодого Бажана і зостався поет йому вірним до кінця своїх днів. Саме тому йому, може єдиному з видатних поетів радянської доби, вдалось створити кілька яскравих епічних поем, в яких насправді відкриваємо одивнення, таке необхідне для цього жанру.

Доказом є поема „Данило Галицький“, твір написаний у розгарі війни, 1942 році.

Найбільш яскраве місце цієї поеми те, яке де в чому нагадує фінал поеми Франка „Іван Вишенський“:

Був нерухомим і глухим осад,
і раптом Бруно похитнувся назад,

Засліп його пташино-жовтий зір
Від сяєва, що залило простір.

В Дорогочинь на весь навкольний світ
Розкрився отвір тесаних воріт.

І першим сонце хлинуло звідтіль,
Як перший воїн Дорогичинських піль.

і військо йшло по сонцю, по путі
Яку встеляли мева золоті.

і несла в далеч сонячна ріка
Високу й грізну тіль войовника.

У 1204 році розпочався IV-ий хрестовий похід для визволення Гроба Господнього. Та оскільки похід був фінансований Венеціанською Республікою, яка змагалася з Візантією за контроль над торгівлею зі Сходом, через релігійні і меркантильні цілі так і не вдалось затримати у руках християн Єрусалим, який у 1244 році остаточно попав під владу магометан. Типовою організацією цієї епохи був тевтонський або німецький рицарський орден з центром у печеті (французьке *temple*) побудованому на місці храму Соломона – тому і називався тамплерським або темплічним. Члени ордену носили білий плащ з хрестом, тому їх називали хрестоносці або крижовники. У 1237 році вони об'єднались з орденом мечоносців. У першій половині XIII-го

століття цей орден дуже активно втручався і в східно-європейські справи, то нападаючи на різні країни нібито для поборювання язичництва (Литва, Лівонія, Пруссія), то, будучи запрошений для захисту границь (у південно-східній частині Трансильванії). Епізод з їхньої історії був використаний Бажаном для написання поеми „Данило Галицький“, бо справи хрестоносців, часом сумнівні, найкраще підходили для розвінчування східної політики Німеччини. А оскільки ішов 1942 рік, коли вся Україна знаходилась під німецькою окупацією, то спокуса проектувати сучасність на минуле була дуже заманливою. Сергій Ейзенштейн, який створив у 1938 році чудовий фільм „Олександр Невський“ з музикою Прокоф'єва, був прекрасною моделлю для Бажана і йому вдалося відтворити той же стрімкий ритм батальних сцен і таку же високу артистичну стилізацію минулого. Запозичений епізод з історії ордену хрестоносців зовсім незначний, і в Галицько – Волинському літописі згадується мимохідь у двох реченнях. Поетові довелось цілком змінити історичну реальність і замінити магією слова те, що скупа історична інформація не могла постачати, додаючи елементи одивнення.

В цьому літописі під роком 1238 читаємо: „Коли ж настала весна, рушили вони удвох (тобто князь Данило Романович Галицький і його брат Василько) на ятвягів (литовське плем'я). І прийшли вони до Берестія (сучасний Брест-Литовський), але ріки наводнилися і не змогли вони йти на ятвягів. Данило сказав: „Не гоже є держати отчину нашу крижівникам-темпличам, тобто соломоничам“. І пішли вони на них з великою силою, узяли

город (Дорогичин) місяця березня, і старійшину їх Бруна схопили, і воїв захопили, і вернулися обидва у Володимир“.

Поет вирішив змалювати цей епізод як зразок німецької агресії, хоча, як впливає з літопису, напад чинили руські війська. А Дорогичин раніше належав батькові Данила, Роману, і був відступлений хрестоносцям польським князем Конрадом і Мазовецьким, ніяк не діставшись їм в результаті агресії. У Бажана все виходить навпаки. У Дорогичині знаходиться Данило з військом і на нього нападають зі сторони Литви хрестоносці, на чолі з магістром ордену, рицарем і монахом Бруно.

Тому поет мав можливість перетворити через заміну однієї букви звиклу сутичку за повернення спадку від батька (вотчини) на цілком невластивий для феодальних часів бій за вітчизну. Під впливом „Слова про Ігорів похід“ явний анахронізм дістає історичний колорит, бій ведеться „За Русь, за честь“. Коротше кажучи, цей твір не є насправді реалістичним, а романтичним.

Скупе повідомлення з літопису про те, що „Бруна схопили“, перетворилось завдяки поетичному домислу Бажана у повну драматизму сцену:

Шалений Бруно скаче стрімголов,
В бою шукає княжу хоругов, –

Ось там, де смертна січа затялась,
В кольчuzі срібній сяє вражий князь,

Мечем до нього прорубати путь!
Назустріч коні скачуть і хропуть,

Ворожий спис розсічено мечем,
Чиясь рука летить разом з плечем.

Мета все ближче. Ще один розгін –
І меч зведе над руським князем він!

Раптово хтось з купавин вирина
і падає під ноги скакуна.

Скакун реве, спиняє люто біг,
Аж лопають підтяті жили ніг.

Зриваються попруги на сідлі,
І кінь вклякає лобом до землі,

Великі руки зводять булаву,
і Бруно грьокає в траву.

Він захрипів, заляскав сталлю й втих,
Прикований вагою лат своїх.

А переможець став тоді над ним
У постолах і в одягу льнянім.

В „Історії української літератури ХХ-го століття“ (том і) підкреслюється заслуга Бажана, який поруч з Рильським, явтором поеми „Слово про рідну матір“, вперше відкрив шлях темі українського минулого, саме як минулого національного. Але слід відмітити, що і тут, як у поемі Рильського „Марина“, не обійшлося без міфізації „народу“, адже Бажан без жодного історичного доказу показує як рицаря Бруно взяв у полон простий воїн.

Необхідно підкреслити великий епічний талант Бажана. На відміну від Шевченка, який мав статичну психічну структуру, Бажан, котрий належав до типу інтуїтивно логічних інтровертів, був ірраціональним динаміком. Він бачив дійсність у русі, і тому батальні сцени йому вдавались значно краще, ніж Шевченкові. Автори „Історії...“ пишуть про „майже фізично зриму стихію матеріально конкретних описів“. Це пов'язано, на нашу думку, із впливом театру експресіонізму на його творчість і захопленістю високою музикою. Композитор Бах і засновник „епічного театру“ Бертольд Брехт, який почав як експресіоніст, належали до того ж психологічного типу як і Бажан.

У вищезгаданій поемі Бажана „Дебора“ одивнення доходить до такого ступеня, що автор звертається безпосередньо до своєї знайомої, яка померла як жертва голокаусту 28 років раніше:

Дай мені руку. Дай руку.
По згарищу підем удвох
В прозріння, в терзання, в муку,
В пронизану спалахом зливу тривоги.

Дай руку мені, примарена,
Дай руку свою тонку мені
На спалених уманських царинах,
Над яром розстріляних в Умані.

Бажан описує цілком реальні події, власні переживання, людей, які йому були добре відомі. Одивнення виникає тут з спроби підняти душі померлих зі світу тіней, подібно тому як ворожка в Ен-Дорі

викликала з світу тіней по наказу Саула первосвященника Самуїла (Перша книга Самуїлова, глава 28). Така біблійна асоціація напрошується при читанні цієї поеми, тому що вона насичена посиланнями на Старий Завіт, що цілком слушно, бо батько героїні був кантором синагоги. Мовиться і про молитву Судового дня Кол-Нідрей, і про химерне віття пальм, розгойдоване вітром Палестини, і про те як пророцтва здійснювались і сповнявся музикою світ, про тягучі звуки спеки і пустині. Реальне ім'я героїні, Дебора, неодноразово асоціюється, як пророчиці вбиваних людей, з іменем біблійного персонажа пророчиці Дебори з книги Суддів, глава 4.

Завдяки інтертекстові, силою несподіваних асоціацій з матеріалом, який перейшов у легенду, у міф уже до свого зафіксування на письмі, Бажан добивається у творі „Дебора“ інтенсивного одивнення епічної поеми.

XI

МОДЕЛЮВАННЯ ДІЙСНОСТІ В РОЗПОВІДНІЙ ПРОЗІ

Будь-який прозовий твір являє собою певне відношення поміж дійсністю і вимислом. Завдяки цій комбінації виникає модель дійсності у фікційній прозі. Основа цієї теорії була закладена ще Аристотелем. Він вказував на те, що на відміну від історика, який переказує факти так як вони відбулися, автор епічного твору викладає їх так як вони могли відбутися, керуючись уявленням про можливість або бажаність такого перебігу подій. Соціоніка подає безцінну допомогу відділенню дійсності від уяви. Визначивши при її сприянні тип інформаційного метаболізму даного письменника, знатимемо, які психічні функції у нього переважали, як він сприймав дійсність і в якому напрямку переважно моделював її. У цьому розділі покажемо це на конкретних прикладах.

Соціоніка визначає 16 типів інформаційного метаболізму, єдині можливі для людської особистості. Вони згруповані у 4 квадрати. Перша квадра – квадра

альфа – охоплює особистості, які незадоволені існуючим суспільним порядком і виношують ідеї для його покращення; друга квадра – бета – стосується особистостей, які мобілізують всі свої сили на запровадження нових ідей в життя, однак розуміють їх дещо однобічно; третя квадра – гамма – відмовляється продовжувати цю однобічну лінію, ставлячись досить критично до явищ; четверта квадра – дельта – прагне, як і перша, до гармонії в житті, однак воліє застосувати практичні, прагматичні заходи для її здійснення, цікавлячись переважно вузьким колом людей, яких вважає собі близькими.

До квадрати альфа належать:

1. інтуїтивно-логічний екстраверт – літературний псевдонім – „Дон Кіхот“

2. сенсорно-етичний інтраверт – літературний псевдонім „Дюма“

3. етико-сенсорний екстраверт – літературний псевдонім „Гюго“

4. логіко-інтуїтивний інтраверт – літературний псевдонім „Робесп'єр“.

Дон-Кіхотом був один з найвизначніших українських письменників, який відзначився як поет, прозаїк, драматург, літературний критик і науковець. Ідеться про Івана Франка. Сучасники згадують про нього як про людину дуже просту в обходженню, відкриту і безпосередню. Словом, він був демократом, якими і бувають інтуїтивно-логічні екстраверти. Він нічого не робив з егоїстичних міркувань, для матеріальної користі, переносив найбільші нестатки, в тому числі і перебування в тюрмі, заради величних ідей прогресу і світлого майбутнього людства, якими він захоплювався.

Писав Франко дуже багато, не завжди дбаючи про відшліфованість слова, керований єдиним бажанням поставити якнайбільше нових проблем, байдужий до opinii обмежених або самолюбних людей.

Для ілюстрації Франкової манери лисьма ми вибрали оповідання *Оді профанум вулгус*, що вперше з'явилося у ж. „Літературно-науковий вісник“ у 1899 р. Вірогідним поштовхом до його написання був одноіменний сонет польського поета-символіста Яна Каспровича з 1894 р. Мешкаючи у Львові, обидва письменники добре зналися, та не дуже поважали один одного. Франкові особливо не подобалась захопленість Каспровича декадентством, хоч, як показує його творчість, це декадентство було скоріше деклароване, ніж вираз справжнього естетизму. Саме Каспрович був вірогідно життєвою моделлю безіменного героя оповідання хоч, можливо, йшлося скоріше про ліричного героя даного сонета.

У згаданому сонеті Каспрович пише, що він тікає від юрби не через презирство до неї, а з почуття вини. Франко же видумав гіпотетичну причину таких докорів сумління – байдужість до незаконної дитини поета, яка попала у шайку злодіїв і загинула. Біографія газетяря, героя твору, спеціаліста з міжнародної політики, не збігається з біографією Каспровича, який був професором Львівського університету і переконаним соціалістом. Натяк на вірш Каспровича, в якого Франко запозичив позу поета декадента, комбінується у творі з рядком з віршів Поля Верлена і дискусіями прибічників теорії мистецтва для мистецтва, щоб типовим для „Дон-Кіхота“ способом синтезу з різних галузей, навіть з

судоводства, отримати досить негативну картину про напрями суспільної думки, з якими Франко не погоджувався. Тип інтуїтивно-логічного екстраверта це тип статика. Він збирає величезну кількість інформації з зовнішнього світу, але уникає детальної розповіді про речі, які йому здаються другорядними, концентруючи свою увагу на основному, причому його заяви ніколи не є категоричними. У нього все поставлено під знак запитання.

Третім представником першої квадри є етико-сенсорний екстраверт „Гюго“. Це також людина, яка захоплюється, але будучи етиком, захоплюється переважно красою і благородством душі певних людей. Пам'ятаємо незабутню сцену з роману В. Гюго „Знедолені“, коли єпископ, обкрадений каторжником-втікачем, біжить за ним, щоб подарувати йому срібний свічник. У своїй поезії Віктор Гюго намагався виражати не так власні почуття, як загальнолюдські, водночас малюючи яскраві картини природи та історії. Етик прекрасно розуміється на душевних переживаннях людей, а дуже розвинута у цього типу сенсорика допомагає йому все бачити, чути, спостерігати і передавати яскраво, як сенсорик. Типом „Гюго“ є і відомий український письменник з Румунії Микола Корсюк. Як взагалі люди цього типу, він виявляє сильне співчуття до дітей, хворих, вгадує найменші порухи людської душі. Невипадково він назвав найкращу свою збірку прози „Чужий біль“. Особливо вражаючим у ній є оповідання „Поєдинок“, в якому йдеться про рішення старого селянина забити сокирою стару кобилу, але не маючи силу цього зробити, сам падає мертвим біля коняки. Така ситуація цілком можлива, але вими-

слов письменника є розмова людини з конем. Автор дає кобилі право на власні спомини і почуття відносно господаря, для яких знаходить словесний вираз. Цей твір можна порівняти з новелою Стефаника „Шкода“, де ідеться про те як з невідомої причини гине корова і в передсмертних спазмах вдаряє ногою стару селянку, яка не може без неї жити. У Стефаника помічаємо більше стихійного трагізму, тоді як Корсюк намагається знайти навіть у крайній ситуації причини для оптимізму щодо сутності людини.

Стефаник належав до типу „Гамлет“. Це перший тип другої квадри. „Гамлет“ етико-інтуїтивний екстраверт. Як засвідчує і його літературний псевдонім, шекспірівський персонаж це людина, яка бачить дійсність глобально, дрібні речі співвідносить з великими, планетарними. Тому, на відміну від „Гюго“, який дуже інтенсивно переживає даний момент і реальне оточення. „Гамлет“ в певній мірі байдужий до реальності речей, він натомість має дуже розвинуте почуття нещастя, які можуть статись, інтенсивно переживаючи сум і радість. До цього типу належали сам В. Шекспір, Блейз Паскаль, Григорій Сковорода, Август Стріндберг, Міхай Емінеску. Стефаника часто характеризують як письменника, що зображував процес пролетаризації селянства Галичини, його крайнього зубожіння, його примушену еміграцію. Але не менш цікавим є Стефаник як психолог. Адже він був етиком, тобто людиною, яка прекрасно вгадує психічні переживання ближнього, а також інтуїтом, що

бачив дійсність у потенційному розвитку, внутрішніх потенціях. Тому незадоволення наймита тим, що його сила пішла на службу у багатіїв, доведена до крайніх консеквенцій. Він просто підпалює скирти багача Курочки, вважаючи, що то плід його праці, тому це не гріх: „Я чужого не хочу, лиш най моє вигорить!“ М. Горький характеризував Стефаника як письменника, що пише „коротко, сильно і страшно“. Але ж те саме галицьке село описували його сучасники і друзі Лесь Мартович та Марко Черемшина. Проте дійсність у них не виглядає такою „чорною“. У першого є досить гумору, а у другого романтики. Отже, справа саме в моделюванні дійсності. Стефанік сприймав переважно те, що було трагічним. Коли він писав, то буквально рвав на собі волосся, у нього були часті зміни настрою, аж до нервового розладу. Стефанік не боявся писати про речі, які інші письменники би уникали, наприклад, про те, як селянин Гриць Летючий вирішив убити своїх двох донечок, не знаючи як дати собі раду з ними після смерті дружини; як в родині Бесарабів її члени вішаються у клуні один за одним, і цьому не можна зарадити. Насправді серед рідні Стефаніка існувала така родина, де було аж четверо її членів повісилися. Але необов'язково про це писати. Стефанік же студіював медицину і не міг не знати, що це наслідки психічної хвороби, щось патологічне. Та як людина, яка цікавиться всім, що належить до області психології, він не побоявся про це писати. Проте, порівнюючи те, що ми знаємо з його

кореспонденції про реальні події на селі, які він використовував як сюжети, з самими новелами, іноді спостерігаємо і протилежне. Прототип героя новели „Лист“ був засуджений до криміналу за те, що вбив свою дружину в момент крайнього нервового збудження, роздратований її постійними докорами за його участь у політиці. В новелі прекрасно стилізований реальний лист персонажа до своїх дітей, але не сказано прямо за що він сидів у тюрмі, тобто за убивство. „Гамлет“ іноді уникає таких сцен, бо він надмірно сильно переймається страхіттям. Може, тому письменник пом'якшив цей момент, а може, просто тому, що прототип героя був його приятелем і він не захотів з почуття тактовності виявити його вину.

До квадри „бета“ належить і логіко-інтуїтивний інтроверт з літературним псевдонімом „Горький“. В українській прозі цей тип представлений Панасом Мирним, автором роману „Хіба ревуть воли як ясла повні?“ твору, який займає гідне місце у підручниках для середніх шкіл. Мирний працював дуже систематично над цим твором з підзаголовком „Пропаща сила“. Його цікавило насамперед одне обмежене запитання: як зі звичайного хлібороба міг розвинути страшний розбійник. Письменник вибирав щоразу нові підходи, щоб знайти однозначну відповідь. Тип „Горький“ схильний до глибокого дослідження вузьких проблем, старанно встановлюючи їх зв'язок з раніше вивченим. Такими є всі інші твори Мирного, включно містерія „Спокуса“. Навіть для розуміння біблійної легенди письменник підшукав ясний і систематичний підхід, розташовуючи персонажі наче по полицках.

При цьому виступають явно його уподобання. Жив він наче подвійним життям. З одного боку був державний чиновник Афанасій Рудченко, який лишень завдяки своїй праці, совісній і скромній вдачі, піднявся досить високо по адміністративній сходинці. З другого боку був український письменник, котрий підібрав дуже характерний для свого типу псевдонім Мирний. Він був замкнутий і потайливий, тому мало хто знав про ці дві його ідентичності. Якщо в соціальному плані Мирний поділяв симпатії своєї епохи до громадських форм праці (про це свідчить його нарис „Сон“), в плані моральному і метафізичному він стояв дуже далеко від соціалістів, волів триматись традиційних, віками освячених форм моралі і не довіряв тим, хто не поділяв його поглядів. Як у всіх представників типу логіко-сенсорного інтроверта, у нього було явне тяжіння до архітектоніки, до чітких, добре артикульованих форм. Це видно не тільки в логічній, систематичній побудові романів, у розташуванні персонажів, але і в чудово розробленій архітектоніці фраз, періодів, абзаців, чіткому синтаксису, що є вирішальною ознакою його стилю, який у більш поетичних місцях тяжіє до ритмізованої прози. Творчість Мирного свідчить про те, що він довго розмірковував перед тим як викласти свій вимисел на папері, адже „Горький“ – тип статика і раціонала. Такі люди досить категорично висловлюються про те, в що вони глибоко вірять.

інтуїтивно-етичного інтроверта з псевдонімом „Есенін“ в українській літературі найкраще представляє Михайло Коцюбинський. Варто дослідити реальні події, які лягли в основу його творів, зокре-

ма його новели „Він іде“, присвяченій антиєврейському погрому у Чернігові (1905 року). Він багато чого змінив супроти реальних обставин, але ці зміни лишень краще підкреслюють суть даних подій, підносячи водночас художню виразність твору. Унікаючи прямого опису убивств і грабунків, він переносить дію з осені на літо, в результаті чого пилюка підказує спустошені доми і майно, а червоні маки символізують пролиту кров. Він описує не стільки перебіг погрому, як страшні передчуття жертв, передаючи в уривчастих фразах пророцтва сліпої жінки, яка в символах бачить душевним зором наступні страхіття. Щодо винуватців, письменник індивідуально їх не описує, колективно зображуючи церковну процесію, що стала сигналом до жорстоких дій, які мали єдину мотивацію: штучно розпалений релігійний фанатизм. Саме тому промова Естерки, яка сміливо іде назустріч юрбі, звертаючись не до неї, а до зображення Христа на хоругвах, нагадуючи про його походження, має надзвичайний ефект на читача.

Якщо розібрати цю новелу на основі соціонічної типології, можна підкреслити що автор, маючи інтуїцію та етику як домінуючі психічні функції, більш м'яко і делікатно описує тяжкі сутички, ніж це зробив би Стефаник, який належав до іншого типу, займаючи скоріше вичікувальну позицію, унікаючи як протоколярного сухого запису подій, так і картин жорстокості і насильства. Під пером ніжного Коцюбинського найстрашніші події перетворювались на чисте золото мистецтва, на прославляння скарбів людської душі. Бо ж Коцюбинський належав до особистостей типу ірраціонального інтроверта, який

фільтрує дійсність через свою чутливість, для якого важливими є не самі акти, а їх відгомін у людській душі, не історія, а естетичний розвиток людства, але який водночас поважає сильні характери.

Третя квадра – це квадра „гамма“. Це квадра критиків. Якщо особистості, що належать до квадрати „бета“, послідовно проводять в життя ідею, переступаючи часом через власні вагання і сумніви, то представники квадрати „гамма“ значно скептичніші щодо потреби такого авторитарного керування людьми. Це стосується і буденних практичних справ, де такі представники квадрати „бета“ як „Гамлет“, „Максим Горький“, „Жуков“ завжди готові до вербального, часом навіть до фізичного примусу, а представники квадрати „гамма“ більш ліберальні, воліючи проводити в життя свої цілі обхідними шляхами, вносячи певні корективи в абсолютизм мислення представників попередньої групи. Першим у цій квадраті стоїть сенсорно-етичний екстраверт „Наполеон“. Наполеон Бонапарт належав до цього типу не тільки тому, що волів правити через любов і прихильність підлеглих і що кожна завойована ним країна була лише новим кордоном, якого треба було повалити, але і тому, що після свавілля революції він першим виступив за законність. До сьогодні у різних країнах діють принципи „Кодексу Наполеона“. „Дуалом“ Наполеона є інтуїтивно-логічний інтроверт, прозваний „Бальзак“. Третім у ряді є логіко-інтуїтивний екстраверт „Джек Лондон“, за яким слідує його дуал, етико-сенсорний інтроверт „Дрейзер“. До цього типу, на думку Аушри Августинавічюте, належать і Клейд, герой „Американської трагедії“ Дрейзера. До сенсорно-етичного статичного та ірраціонального

типу екстраверта, що має літературний псевдонім „Наполеон" або „Цезар", належить серед українських письменників Юрій Щербак. Про цей тип соціоністи кажуть, що у них вольова сенсорика. Щербак справді є таким. Він надзвичайно яскрава особистість, яка просто зачаровує людей своєю енергією, широкими зацікавленнями, умінням підійти до кожного в залежності від його зацікавлень. Різнобічність його рідкісна, і в кожній галузі письменник намагається піднятися якнайвище. Щербак доктор медичних наук, першокласний письменник, автор одного з найкращих романів останніх десятиліть „Бар'єр несумісності", в якому він відгукується на найновіші проблеми науки, окресливши водночас цікаві характери. На задум роману вплинув, без сумніву, „Раковий корпус" О. Солженіцина. Щербак і першорядний журналіст, який мав відвагу відразу після катастрофи поїхати до Чорнобиля і правдиво розповісти про побачене. В останні роки він вибрав майже несподівано нове для цього поле діяльності, ставши одним з чільних українських дипломатів. До всього цього штовхає його натура екстраверта, яка відчуває в собі великий наплив енергії. Він бажає подарувати її людям, сподіваючись одержати взамін любов і визнання. Щедрість природи письменника відчувається і у великій мірі теплоти, якою він обдаровує своїх персонажів. Він любить усе природне і дещо скептичний щодо можливості науки пізнати суть речей. Ряд його творів скеровано критично проти надмірного культу науки при соціалізмі. Наука була в ту добу фетишем для посередностей, які керували величезною радянською державою. Відомо яким

крахом завершився експеримент „наукового соціалізму“. Офіційній брехні Щербак часто протиставляє здоровий глузд і недовір'я простих людей як, наприклад, в оповіданні „В день, коли загинули космонавти“. Щербак досить стриманий і обережний, щоб відразу розкрити свої карти. Іноді він ховається за алегорією, як у повісті „Причини і наслідки“, де за сухим заголовком і об'єктивною розповіддю про зараження людей сказом від вовків і лисиць ховається сатира на цілий лад, що дійшов до глибокої і невиліковної хвороби. Всі жили в цій атмосфері, не розуміючи, що це хвороба, а не нормальний стан суспільства. Ці твори характеризують Щербак як тип „Наполеона“, людини з великим інтересом до навколишньої дійсності, яка відкрито виявляє свої симпатії і антипатії, гостро відчуває нестачу духовності і доброти в суспільстві. Своїми творами, як і практичною діяльністю, „Наполеон“ намагається підштовхнути людей до зміни ситуації. Він водночас нетерпеливий, бажаючи довести якнайшвидше до кінця свій задум, Щербак і в літературі вирішив вибрати найкоротший шлях – оповідання, драматичні твори (до них перейшов від прози), документальну повість.

За психікою певну подібність до Щербака зустрічаємо і в українській класичній літературі в особі Леся Мартовича. Це також була смілива людина, скоріше схильна критикувати, ніж хвалити. Мартович також належав до третьої квадри „гамма“ і був екстравертом, але не статично-іраціональним, а динамічним іраціональним, причому у нього на першому місці стояла логіка, на другому – інтуїція. Тип цей носить у соціоніці назву „Джек Лондон“.

Порівнюючи творчість цих двох письменників, відразу помітимо ці відмінні ознаки. Мартович позбавлений сентименталізму у погляді на людей. Його погляд на них дещо іронічний. Франко писав про Мартовича, що він чудово вловлює іронію долі в житті людей. У Щербака відчуваємо примат реального життя над логічними конструкціями науковців, натомість у Мартовича все має свою логічну структуру, бо логіка найсильніша сторона психіки цього типу. Після смерті Мартовича видавці знайшли рукопис його роману без заголовка і відтворили заголовок на основі внутрішньої логіки твору, назвавши твір „Забобон“. У ньому з математичною точністю реалізується забобон героя, нікчемного сина попа Славка Матчука, за яким після поганого щоразу приходить добре. Насправді це добре завжди оманливе. Як тип динамічний, дана людина бачить процеси життя в їх розгортанні з усіма деталями. Належачи до того самого типу особистості, Мартович виявився справжнім Діккенсом української літератури. „Джек Лондон“ це людина, що дуже цікавиться життям, його хвилює все нове і незвичне, вона тонко вловлює все потворне і смішне, всі ознаки людської дурості і обмеженості. У Діккенса чудовий талант малювання людських характерів виявляється, в першу чергу, в тому, що його персонажі самі себе характеризують, розкриваючи мимоволі свою нікчемність манерою говорити. Таким талантом володів і Мартович. Він викривав персонажі, описуючи ніби безсторонньо їх міміку, жести, створюючи такі мовні партії персонажів, які б карикатурно виявляли обмеженість їх розуму без того, щоб письменник хоч одним словом

виставляв їх на загальне посміховисько авторською характеристикою. Сільське попівство у творі „Забобон“ зображено взагалі не дуже позитивно, але „крапку над і“ поставив Мартович просто „записуючи“ слова, якими зять Матчука зустрів свою тещу. Ось його вітальна „промова“:

– Цілую руці! Га-га! Такі несподівані гості. – У нього всі гості називались несподіваними. – Вкінці каже мені Галя (його дружина): Та то вже час, аби мамця приїхали“. А то така сльота!.. А вкінці чи там також були такі дощі?.. До нас сьогодні прийшов якийсь жебрак... кажу вам, мамцю, укінці, такий заболочений, лиш йому очі світяться. Такий жаль мені бідолашнього. Вкінці... а татко чому не приїхали? Ми хотіли дождити на мамцю з обідом. „Укінці, каже панна Броня, – мусимо заждати“. Але ждемо годину, другу, нема мамці. Вкінці, каже Галя: „Певно мамця приїдуть аж другим поїздом“. Укінці... чи знають мамця? У нас була така велика індичка, й учора відкусила їй свиня голову. Вкінці, захпала голову до хліва, а свиня відкусила. Галя трохи не плакала з жалю. Укінці, відколи Славко у нас, я ще не був у місті. Така кепська дорога! Вкінці, навіть по панну Броню посилаємо коні, бо годі пішки зайти. А Петро Курандас – вже небіжчик. Е!.. Та мамця його не знали. Вкінці, він іще молодий чоловік. А багач... Але, вкінці, тут є ще більш багачі. Не знаю чи мамця люблять пляшкове пиво.“

В такому дусі продовжуються цитування, що свідчать про безмірну тупість Радовича. На місці Мартовича, статик Франко, мабуть, розпочав би довгу розмову про причини тупості цього так би мовити сільського інтелектуала. Та Мартович динамік,

Йому просто цікаво передати сам процес мовлення персонажа. Як тип, в якого переважає логіка, письменник відразу звернув увагу на алогічність такої мови, де думка з думкою не в'яжуться. Тому записав таку своєрідну форму самовираження як курйоз, відмітивши при цьому іронічно, що „як собака з утіхи відчуває непереможну потребу махати хвостом, так він відчував потребу махати язиком“. Психологічний штрих уміло помічений і яскраво переданий. Франко, мабуть, не витратив би часу записати таку нісенітницю, натомість Мартович („Джек Лондон“) занотував це, щоб розважати читача, незалежно від того чи це суттєво для розгортання повісті, чи ні.

Не дивно, що Мартович, тип „Джек Лондон“, будучи надзвичайно діяльний, зневажав над усе бездіяльність, паразитизм, і тому нещадно висміював у творі саме цей тип. Але це не означає, що він не міг піднятися до вищих узагальнень. Оповідання „Стрибожий дарунок“, в якому висміяне людське суспільство взагалі, найкращий доказ цього. В нього була і логіка і інтуїція, він міг заглянути глибоко і далеко вперед, але цьому письменникові, як людині, було просто цікаве все, що він, як екстраверт, помічав навколо і зареєстровував. Варто відмітити, що Іфор Іванс у своїй „Короткій історії англійської літератури“ (четверте видання, 1976 р.), називаючи Діккенса найбільшим англійським повістярем, відмічає, що справжній Діккенс це автор „Записок Піквікського Клубу“. Але він повинен був підкоритись моральній упередженості буржуазії і не міг сказати щиро все, що думав про те суспільство, в якому він жив і яке ненавидів.

Відмітимо, що історики української літератури, які звикли застосувати до письменників позалітературні мірила цінностей, ще далекі від того, щоб визнати за Мартовичем те місце, яке йому належить в історії української прози.

Четверта квадра – дельта – вміщає соціонічні типи, які близькі до типів першої квадрати тенденцією до сприйняття гармонійності світу, але цей свій нахил до відтворення гармонії здебільшого скеровують на своє близьке оточення. Бо, крім усього іншого, представники четвертої квадрати практичні, прагматичні. До четвертої квадрати належать: логіко-сенсорний екстраверт (якого називають по-різному – „Штірліц“ (за іменем героя серіалу „17 хвилин однієї весни“), „Корольов“ (конструктор космічних кораблів) або „Холмс“ (герой детективних романів Конана Дойля). В українському письменстві його представляли П. Гулак Артемовський, Леонід Глібов, Євген Чикаленко, з румунських Й. Л. Караджале. Другим іде етико-інтуїтивний інтроверт „Достоевський“; сюди входять і герой роману Достоевського „Ідіот“ князь Мишкін, письменники Рільке і Паустовський, художник Ван Гог; серед українських письменників Павло Тичина і Євген Гуцало. Слідує інтуїтивно-етичний екстраверт „Гекслі“. Сюди входять ряд типових представників художньої богеми поруч з видатними письменниками. Серед них прекрасні сатирики як Джонатан Свіфт, Мольєр, Марк Твен, Гейнріх Гейне, Михайло Булгаков, композитори Моцарт і Верді. З літературних персонажів – Дон Жуан. І, нарешті, його дуал, сенсорно-логічний інтраверт „Габен“. Це люди дуже замкнуті, на вигляд холодні, але ця холодність захист для дуже чутливої

натури. Сюди входять Рембрандт, Тулуз Лотрек, звичайно актор Жан Габен; з письменників Ларошфуко, Сомерсет Моєм, Андре Мальро, Мігуель Сервантес, Ольга Кобилянська, про яку скажемо докладніше.

„Габен“ останній Тім четвертої квадри. Його пізнаєш по завжди однаковому виразу обличчя і по невтомній допитливості. Всі документи, які збереглися від Кобилянської, її багате листування, спогади показують, що це була її визначальна риса. Інакше не можна собі пояснити, як ця жінка, що прожила своє життя у глибокій провінції, далеко від центрів української культури, будучи багато років напівпаралізованою (внаслідок простуди) і яка закінчила не більше чотирьох класів початкової школи, могла здобути стільки знань і опанувати таким глибоким розумінням навколишнього світу. На початку брак систематичної освіти і відповідної орієнтації позначились в певній мірі на творчості Кобилянської, оскільки вона вибрала собі не дуже відповідні моделі. Але згодом досконалий естетичний смак допоміг Кобилянській вийти на світову класику і вивчати твори найкращих письменників. Як прекрасному знавцеві німецької мови, письменниці було це досить легко зробити. Належність її до типу „Габен“ підтверджували і ті, хто її добре знали, зокрема покойна пані Орися Хортик, колишня вчителька, яка два роки жила квартиранткою в домі Кобилянської і обідала з нею за одним столом. За її словами, Кобилянська були стриманою, мовчаною, але дуже уважною до людей. Намагалась бути у своїй поведінці „аристократкою“. У поведінці вона була дуже коректною, але почуття свої не виявляла.

Вираз її обличчя був завжди зосереджений, ніколи не мінявся під впливом настрою, хіба що дуже рідко вибухала сміхом. Але найчастіше, як сама признавалась у листах, була сумною. Це було, мабуть, наслідком її розчарування в людях, апатії і песимізму. Її щоденники молодих років показують, що в той період вона дуже часто закохувалась, була спроможною до найбільших злетів уяви і ентузіазму. Це згодом знайшло місце в її книгах. А сама вона себе оточила стіною таємничості, як захист вразливої душі. Всю свою енергію Кобилянська вклала в невтомну працю для досконалення мови і стилю, обробляючи безперервно свої книги.

О. Маковей, значно скептичніший, ставив під сумнів, що Кобилянська буде мати про що писати, бо ж має так мало контактів зі світом. А вона йому доводила протилежне: брак вражень від зовнішнього світу вона замінила глибокою інтроспекцією, заглядаючи глибоко у власну душу. Справді, багато персонажів Кобилянської є автопортретами. Вона часто поверталась до цього автопортрета, знаходячи для нього новий кадр, нову долю. Героїні творів „Царівна“, „Через кладку“, „За ситуаціями“ це по суті одна і та ж особа, поставлена в різні умови. Крім того, вона з часом відкрила для себе, що герої її нездійснених мрій можуть стати персонажами книг, а уявні розмови з ними можуть також стати діалогами повістей. „Дуал“ Габена „Гекслі“ справді появляється в її творах. Це насамперед Орядин з „Царівни“, скопійований з її знайомого Є. Озаркевича. Вона його характеризує як здібну людину, яку однак носять сюди і туди хвилі. Глибоке знання людської психології допомогло письменниці напи-

сати один з найкращих українських творів про село, герої якого також взяті з числа її знайомих, але їх еволюція глибоко досліджена. Недарма ж вона писала в епіграфі до „Землі“, взятому з п'єси Гете „Торквато Тассо“: „Навколо нас відкривалася не одна безодня, що її вирила доля, але тут в нашому серці вона є найглибша“. Роман „Земля“ набуває тепер особливої актуальності, бо повернувшись до капіталізму, ми заодно заново попадаємо під владу його негативної сторони, ненаситної жадоби до наживи, до майна, і тому неминуче зростає число злочинів, які мають саме таку мотивацію. До Кобилянської дуже підходить самохарактеристика Шіллера. Як інтроверт, вона мала владу над маленьким світом. Але цим світом вона опанувала досконало.

XII

РИТОРИКА ПУБЛІЦИСТИКИ

О. Баумгартен, творець новочасної науки *естетики*, виділив в ній дві тісно пов'язані дисципліни – поетику та риторику. На Україні, особливо за останні роки, давніший термін „теорія літератури“ все частіше замінюється новим, більш відповідним – поетика. Проте риторика надалі залишається пасинком літературознавства, незважаючи на її відродження на Заході. Чомусь помилково вважають, що риторика це щось віджиле, видумане спеціально для промовців античності. Але це неточно. Щодо теорії велика область публіцистики підпорядковується також риториці. Якщо статтю, есе, мемуари не скласти за правилами риторики, вони не будуть дійовими. Отже, як вступ до цього розділу буде корисно навести витяги з одної з найвідоміших праць по риториці, написаних за останні століття. Це промова видатного французького вченого натураліста Жоржа Бюффона в день прийому до Академії (25 серпня 1753 року). З цієї промови часто помилково цитують вислів „стиль це людина“ в тому

розумінні, що кожна особа має лишень їй притаманний стиль. Насправді, цього вислову в даній промові немає. Промовець хотів лише довести, що, на відміну від природи, людський розум не творить нічого: „Він спроможний щось продукувати, створювати тільки запліднений досвідом і розумом. Значення – це зародки його витворів; якщо він імітуватиме природу в своєму поступі і в своєму зусиллі, якщо він через споглядання підноситься до найвеличніших істин, якщо він їх поєднує, зв’язує; якщо він з них оформить єдине ціле, систему, як результат думки, він поставить на непорушному фундаменті безсмертні пам’ятки“.

Саме цю різницю між способом творення природи і людини Бюффон вважає печаттю людини, її стилем, у жодному разі не індивідуальну манеру того чи іншого автора. Це однак не означає, що Бюффон не враховує великі відмінності між різними типами людей у їхньому підході до оформлення письмових викладів. На його думку, людина, яка пише так, як говорить, яку би патетичну, багатослівну манеру не використала, рідко пише добре. Бо „стиль це порядок і ритм, вкладений в чиїсь думки. Якщо ці думки нанизані тісно, стиль стає могутнім, жвавим і стислим. Якщо він їм дозволить слідувати одне за одним повільно, даючи перевагу окремим словам, які б не були вони витончені, стиль буде розпливчастим, в’ялим і розтягнутим. Але перед тим як встановити порядок, в якому будуть викладені думки, слід створити більш загальний і твердий порядок, що охоплюватиме перші підходи і найзагальніші думки. Якщо вони будуть мати своє місце в цьому первісному плані, тема буде добре окресле-

на і автор знатиме її обсяг. Слід постійно нагадувати собі ці перші начерки, щоб визначити відповідні проміжки між головними ідеями, і тоді появляться допоміжні і середні ідеї для заповнення цих інтервалів... Цей план ще не є стилем, але є його підвалиною, він його підтримує, впорядковує ритм і підпорядковує певним правилам. Без того найкращий письменник заблукає, його перо рухатиметься без провідника, і він розкине навмання неправильні риси і безладні образи. Якими не були б блискучими вжиті кольори, які б гарні деталі він не вживав у деталях, в цілому праця шокуватиме, читач не відчуватиме роботу як слід, вона не матиме своєї розбудови, і навіть якщо розум автора викликатиме подив, виникне підозріння, що автору бракує справжнього таланту. Саме через те ті, що пишуть так, як говорять, навіть якщо вони говорять добре, пишуть погано, ті які довіряються першому запалу своєї фантазії, беруть тон, якого не можуть до кінця витримати. Ті, які бояться втратити ізольовані думки, випадкові іскри, ті які в різний час записують незв'язані клаптики, зможуть потім їх об'єднати тільки за допомогою насилуванних переходів; саме тому появляється стільки праць, складених з різних випадкових клаптиків і так мало праць написаних одним подихом“.

Віддаючи належне автору цих рядків, який славився в свою добу монументальністю і блиском стилю, слід проте зауважити, що поради, які він дає, не відповідають усім письменникам. Соціоніка відрізняє два типи людей: раціональні та ірраціональні. Раціональні ті люди, які спроможні жити і писати на основі систематичного, заздалегідь продуманого

плану. Цей постійний контроль над собою помічається навіть у тому як вони ходять, як рухаються, – у них чіткі, різкі рухи. До таких раціональних людей належать типи, що носять скорочену назву „Джек Лондон“, „Штірліц“, „Робесп'єр“, „Горький“, „Гамлет“, „Гюго“, „Достоевський“, „Дрейзер“. Всі ці типи, коли пишуть якусь статтю чи роботу, складають спочатку план, що має свої пункти, кожний з яких буде деталізований. Бюффон належав вірогідно до одного з цих типів особистості і вважав, що його поради підходять для всіх. Однак існує інша категорія людей, ірраціоналів, яких характеризує пошук, праця за натхненням, випадкова удача. В них плавні, м'які рухи, нетверда хода; думка у них вільна, гнучка, відповідна до ситуації. Ні своє життя, ні свою працю вони не можуть затиснути у заздальгидь придумані схеми і плани. Це такі типи, що називаються скорочено „Дон-Кіхот“, „Гекслі“, „Бальзак“, „Єсенін“, „Жуков“, „Наполеон“, „Габен“, „Дюма“. Такі люди просто неспроможні писати статті або художні твори за загальним планом і по пунктах. Вони довго думають перед тим як розпочати роботу, але думають головню над ансамблем, над життєвістю і результативністю такої праці, над відповідністю часові і місцю. Розгортання думок приходить під час праці, і кожна реакція буде різко відрізнитися від попередньої. Досить сказати, що Лев Толстой, який належав до типу „Наполеон“, сім разів переробив повністю роман „Війна і мир“. А його публіцистична праця, брошура „Що таке мистецтво?“, зазнала понад сто переробок. Якби Толстой міг був скласти за порадою Бюффона ясний і послідовний план, такої „бідн“ він не зазнав би ніколи.

Однак у промові Бюффона є і роздуми, що підходять для всіх, бо вони ідуть від мудрості і здорового глузду. Наприклад, таке місце:

„Нема нічого більш протилежного до природної краси як зусилля виразити звичайні, ординарні речі у помпезній, незвичній манері. Нічого не знижує у такій мірі вартість письменника. Замість того, щоб викликати захоплення, він викликає тільки жаль до того, що він стільки часу змарнував на те, щоб створити нову комбінацію складів, для того, щоб сказати те, що всі знають. Це недолік освічених, але безплідних авторів. Вони володіють великою кількістю слів, але мають мало оригінальних думок. Отож вони працюють над словами і уявляють собі, що скомбінували мислі тому, що вони упорядкували фрази і що очистили мову, хоч насправді її спотворювали, бо вивернули значення. Такі люди не володіють стилем, або точніше, мають тільки тінь стилю. Стиль повинен вирізьбити думки, а вони тільки креслять слова.

Отже, щоб добре писати, треба опанувати досконало тему. Слід добре її обдумати, щоб мати перед собою порядок думок і створити з нього єдиний ланцюг, в якому кожна точка становить думку... У цьому полягає поважність стилю, це становитиме його єдність і визначить його ритм, цього буде досить, щоб зробити його точним і простим, рівним і ясним, жвавим і послідовним. До цього першого правила, що його диктує талант, якщо додати тонкість і смак, скрупульозність у виборі слів, турботу про те, щоб вживати тільки загальні терміни, стиль матиме своє благородство. Якщо додати до цього і недовір'я до першого

поруку, зневагу до того, що є тільки блискучим і постійну відразу до двозначності, грайливості і фарсу, стиль буде статечним і навіть маєстатним; нарешті, якщо писати так як думаєш, якщо ти сам переконаний в тому, в чому хочеш переконати інших, якщо ти чесний з собою, це приведе до благопристойності перед іншими і до щирості стилю. Тоді він матиме відповідний ефект з умовою, щоб це внутрішнє переконання не виявилось через надмірну захопленість і щоб було більше правди, ніж довірливості, більше розуму, ніж теплоти“.

Прозові твори можна поділити на фікційні, тобто на твори, в яких вимисел відіграє велику роль, і нефікційні, які в англійському літературознавстві названо просто прозою. На жаль, українське літературознавство такого поділу не знає і тому невідомо, куди віднести ряд блискучих політичних і критичних статей, промов і спогадів, написаних на високому художньому рівні. Тому ми вирішили заповнити цю прогалину і розпочати розмову про те, що Соломія Павличко у своїй часто цитованій книзі називає „дискурсом“ (в даному разі „дискурсом модернізму“), не розкриваючи однак особливості жанру, до якого цей дискурс примикає. Вона цитує фактично з творів, що належать до нефікційної прози, яку за браком відповідного терміну ми назвали у заголовку публіцистикою.

У попередньому розділі ми назвали громадянського діяча, автора „Спогадів“, поміщика Євгена Чикаленка, як типового представника четвертої квадри, а саме типу логіко-сенсорного екстраверта з літературним псевдонімом „Штірліц“ („Шерлок Холмс“). Приналежність Чикаленка поміт-

на вже з його портретів і карикатур. Він мав дуже гостре, видовжене обличчя, з рисами ніби вирізьбленими в камені. Особливо виділявся його орлиний ніс. У своїх „Спогадах“ Чикаленко сам відмічає, що цей ніс відрізняв його від більшості степових українців, які звичайно мають приплюснуті носи. Але тут справа скоріше не в якійсь расовій спадковості, а в особливостях даного психологічного типу. Соціоніст Ігор Онуфрієнко, який звертає увагу на цю зовнішню особливість, знаходить і відповідні моральні риси цього діагностичного типу. Вони проникливі, тверезі розумом, не терплять фальші і нещирості, люблять чітку і точну роботу, чистоту і порядок, воліють мати справу з відкритими, прозорими характерами, мають сильну витримку. Люблять збирати інформацію, спостерігати людей і явища, роблять з цих спостережень висновки, які їм здаються безсумнівними. Як зворотну сторону цих достоїнств ці особи мають певну обережність в стосунках з людьми, надто прямолінійні, однобічні судження, якщо ідеться про відмінні від них характери, чия поведінка їм видається недосить логічною, певну холодність і тенденцію до усамітнення.

Про те як думав Чикаленко і як він побудував свої умовиводи, свідчать його цікаві спостереження відносно характеру полтавських селян, яких вважав сповненими більшої гідності, ніж селяни інших областей. Цитуємо з „Спогадів“ (стор. 253):

„Іздячи по залізних дорогах, раз-у-раз у третій класі, я навмисне брав з собою „Кобзаря“, якого держав розгорнутим. На правобережних залізних дорогах ніколи ніхто з селян не поцікавився яку я книжку читаю, хоч я навмисне лишав розгорнутого

„Кобзаря“ на лавці; на лівобережних дорогах раз-у-раз селяни питали мене про книжку, яку я держав у руках, або просили почитати; декотрі знали „Кобзаря“, а більшість, почитавши її вперше, з захопленням просили продати їм книжку, або хоч сказати, де можна її купити“.

Автор пояснює цю відмінність у поведінці глибокими історичними причинами: „Безлісна, безводна Херсонщина, принаймні та її частина, в якій я мешкав, заселена була переважно подолянами, здеморалізованими польськими панами, починаючи від часів ліквідації Гайдамаччини; в очі тутешні люди, як і подоляни, приявні, низькопоклонні, але нещирі й лукаві; вони призвичаєні цілувати панів у руки, але ставляться до них з ненавистю. На Полтавщині, яка жила в інших політичних обставинах, де люди не так були пригнічені, виробився зовсім інший тип селянина. Там селянин держиться з достоїнством (гідністю), не цілує пана в руку, вважає себе рівним з паном, бо знає, що прадіди їхні за Гетьманщини були однаковими козаками, тільки панів прадід був старшиною, а через те дістав від цариці Катерини дворянство, а його прадід був простим козаком, а через те попав у кріпацтво, або і зостався досі козаком“.

Впадає в око простота, нездобленість, логічність і ясність стилю, багатство старанно зібраної і проаналізованої інформації, яка для нього важливіша ніж власні почуття. Мемуарна література, написана таким типом людей, справді цікава і корисна своєю об'єктивністю і виваженістю стилю. Не маловажна і деталь з „Кобзарем“. Навіть ідучи в дорогу, такий тип людей готовий використати наго-

ду, щоб зробити свої спостереження справжнього детектива, помічати усе так, щоб інші не здогадувались про те, що за ними стежать. Адже цей тип людей розвинув у собі прекрасну сенсорику, яка підтримує вроджену логіку. Як екстраверти, вони цікавляться людьми, хочуть про них знати хоча б основне. Як практичний член четвертої квадрати, Чикаленко зробив для себе також корисний висновок, купивши землю саме на Полтавщині.

Члени першої квадрати, навіть якщо вони не менш проникливі, ніж „Штірліц“, звичайно використовують свій розум скоріше для теоретичних висновків, ніж для матеріальної вигоди. Це люди ідей, а не прагматичності. Для зіставлення ми вибрали літературознавчу статтю Ігоря Лемного з альманаху „Обрії“ за 1984 р. під заголовком „Чому поезія“. Вже самий заголовок типовий для раціонала, тим більше логіко-інтуїтивного інтроверта, яким був автор. Такий тип, названий у соціоніці „Робесп'єр“, звичайно вибирає вузьке питання і копає дедалі глибше, користуючись при цьому тією функцією, яка є йому найбільш доступна органічно – логікою. Отож, чому поезія?

„Чому поезія настільки „скривджена“ в порівнянні з прозою? Перш за все тому, що для того, аби відчувати поезію, потрібна поетична *культура*, тобто часте читання різних авторів, потрібне, до певної міри, знання історії поезії. Треба зрозуміти, що новий автор не може наслідувати попередників. Якщо хтось писатиме так, як писали класики, він не внесе нічого нового, буде, в найкращому разі, епігоном. „Поезію“ в класичному стилі зараз може писати майже кожна освічена людина. Здібність

до простого віршування дуже поширена. Прості, стерті рими, як вітер віє, трава зеленіє і т. д. майже всі нам звучать у вухах постійно. Кожний, хто має певне відчуття ритму, рими, а ще трохи постається, зможе написати досить вправний сонет...

Ні, поезію не читають, її вивчають. До певної міри, кожен вірш загадка, створена за певними правилами, загальними або власними для кожного автора. Схема метафор це певний, скажімо, шифр, певний код. Приємність прочитання якраз і полягає в тому, щоб розшифрувати даний код, розгадати те, що творець хотів виразити. Насолода цього розшифрування полягає в тому, що цей код не однозначний. Обдарований поет дає нам змогу розв'язати його по-своєму на основі нашої власної поетичної та теоретичної культури, на основі нашої особистої чутливості тощо. Він нас до нічого не зобов'язує, навіть не радить нам читати фахівців з літературознавства.

Ставиться питання: для чого все це? Навіщо стільки зусиль?

Перш за все для приємності, для розваги, але для окремого роду розваги. Ради задоволення, що його дає будь-яке знання. Але яке це знання?

Поет передає нам власне знання нашої душі, одягнене в естетичну красиву форму. У нього форма і зміст виступають замість наукової методології".

К. Г. Юнг, видатний теоретик новітньої психології, пише у своєму трактаті про психологічні типи, що абсолютної істини не буває. Люди відкривають на основі власної психічної структури свою істину, яка для людини іншого типу може й не мати загального значення.

Справді, у статті, з якої подано уривки, автор, що належить до того ж типу вчених як Декарт або Кант, намагається дійти до суті поезії шляхом умовиводів, силогізмів. Він виробив на основі певних тезисів струнку систему і вважає, що відповідь його, будучи логічною, повинна бути визнана всіма. Свої дедукції він зробив, як сам визнає, на основі прочитання великої антології європейського символізму. Але символізм він зрозумів по-своєму. Він навіть не звернув увагу на ірраціональне спрямування цієї течії. Коли хтось написав засновнику цього напрямку Стефану Малларме, що він має багато думок і збирається написати поезії, Малларме відповів йому: „Поезія складається не з думок, а з слів“. Так вважають і багато інших теоретиків новітньої поезії, які доводять, що через систему повторень і зворотнього зв'язку поезія проникає у нашу підсвідомість. Ритм впливає на мозок, а не знання про людину, одягнуте в красиву форму, як це вважав Лемний.

Безперечно і погляд Лемного має підставу. Це істина про поезію, доступна людям раціонального типу мислення. Його стаття цікава саме тим, що вона розкриває певний тип сприймання дійсності, в даному разі сприймання природи поезії.

Інший тип раціонала, не логіко-інтуїтивний, а етико-інтуїтивний, це тип „Гамлета“. Таким є інший наш земляк, Михайло Михайлюк. Вроджена для нього функція – це етика. Якщо для логіки, якою управляє ліва півкуля мозку, вирішальним є інтелект, теорія, знак (символ, код, мова), модель світу, то для етика, в якого переважає діяльність правій півкулі мозку, вирішальною є емоціональна-особистісна сфера, особистий досвід, емпірика, образ

(невербальні форми мислення), конкретний референт, наочний приклад.

Якщо Лемний, який був по професії економістом, відважився написати загально-теоретичну статтю про модерну поезію, спираючись на довіря у непомильність власної логіки, то Михайлюк, який за професією літератор, автор як статей, так і віршів, новел і романів, на написання такої загально-теоретичної статті не наважився. У прекрасній книзі нарисів „Слово про слово“ (1983) він подав індивідуальні портрети різних українських поетів з Румунії, з яких жоден не подібний до іншого. Як у раціонала, планомірність і системність у складанні цих статей явна, але в самому аналізі переважає схоплення індивідуальної особливості кожного поета. В результаті виходить, що деякі з характеристик, виділених Михайлюком, зовсім не вкладаються у струнку послідовну логічну систему Лемного. Ось, наприклад, що виділяє він у поезії Миколи Корсюка, використовуючи при цьому цитату з оповідання Максима Горького:

„Микола Корсюк не належить до тих поетів, котрі легко віршуючи (в доброму розумінні слова), пересипають твір необхідною дозою тропів, схоплюють „на лету“ якусь ідею, субтильно прикрашаючи нею „субстрат“ вірша. Його навіть можна назвати прагматичним з кута зору суворого дотримання кодексу творчості, постійного відчуження тягара покликання. Але водночас із „труда і горіння“ під його пером народжується поезія, яка допомагає усвідомити щось таке, чого без неї усвідомити не можна. Пам'ятаєте слова Макара Чудри з однойменного твору Максима Горького, коли він говорить про гру

на скрипці цигана-молодця Лойко Зобара: „Гарна музика! Кров займалась в жилах від неї, і кликала вона кудись. Усім нам, ми почували, від тієї музики забагнулося чогось такого, після чого б жити вже не треба було, або, коли жити, то царями над усією землею. Кожна жила в твоєму тілі розуміла ту пісню, і весь ти ставав рабом її...“ Подібний ефект повинна мати й справжня поезія для людини з повним, розвиненим внутрішнім життям, і Микола Корсюк від збірки до збірки прагне такої поезії, не раз спростається на неї“.

Не знаємо, чи справді Корсюк прагне до такої поезії, але „Гамлет“ Михайлюк, екстравертно-етико інтуїтивна особистість, яка прагне відповіді на глобальні проблеми людства, на кардинальні питання. В усякому разі, коли ідеться про аналіз поезії, яка є виявом індивідуального сприйняття світу, то на екстраверта „Гамлета“ можна більше спиратись, ніж на інтроверта „Робесп'єра“.

Натомість, коли ідеться про загальні проблеми людського суспільства і людського розуму, то більше довір'я викликають роздуми такого прекрасного аналітика, яким є „Робесп'єр“. Подаємо нижче зразок статті Канта „Відповідь на питання „Що таке просвітництво?“. Вражені поворотом подій у країнах Східної Європи, ми запропонували журналу „Всесвіт“ український переклад цієї статті, написаної в 1784 році, що дотепер не втратила свою актуальність. Ось уривок з цієї статті (Всесвіт № 4, 1989):

„Отже вибитись з неповноліття, яке стало ледь чи не другою людською натурою, досить важко. Людина може навіть полюбити його, і тоді вона справді не здатна скористатись власним розумом, оскільки

ніколи не мала змоги його випробувати. Інструкції і формули, ці механічні знаряддя раціонального використання, чи, радше, зловживання його природними здібностями – це кайдани довічного неповноліття. Коли б хтось їх і скинув, то все одно перескакував би невміло через найменшу яму, бо не звик до вільного руху. Ось чому на світі так мало людей, яким унаслідок праці над собою пощастило зробити рішучий крок і вирватися з цього неповноліття.

Треба, отже, щоб публіка просвітила сама себе. Це станеться майже неминуче, якщо певній групі людей буде забезпечено відповідну свободу. В таких випадках завжди знайдуться люди, здатні самотійно думати. Вони з'являться навіть з-поміж опікунів, покликаних наглядати за масою інших людей. Скинувши ярмо неповноліття з себе, вони почнуть розповсюджувати навколо себе дух розумного поцінування власної вартості і розважливого погляду на покликання кожної людини. Може статись, однак, що суспільна група, яку ці люди раніше уярмлювали, не дозволить їм самим вирватися з ярма. Це трапиться, якщо її до цього підбурюватимуть інші опікуни, самі до просвітництва непридатні. Саме тому й шкідливо розповсюджувати забобони й передсуди, що вони мстять тим, хто їх насаджував. Масу людей внаслідок цього можна привчити до просвітництва лише поступово. Революція приведе хіба що до падіння персонального деспотизму й гніту, зумовленого користолюбством та жадобою влади. Зміни способу думання вона сама по собі не принесе. Лише нові забобони замість старих стануть провідною ниткою для бездумних“.

Нічого дивного в тому, що слова, викладені на папері двісті років тому одним з геніальних мислителів людства, Іммануелом Кантом, за типом логічно-інтуїтивно раціонального інтроверта, так чудово підсумовують процеси, які стались у Східній Європі у наш час. Адже саме цей тип є „борцем за справедливий, розумно побудований світ. Він ненавидить насильство і сваволю, він природний противник тираній і диктату, вбачаючи у духовності запоруку існування цивілізованого суспільства“.

Ми цитували з характеристики логіко-інтуїтивного інтроверта, яку подає Ігор Онуфрієнко в № 2 за 1990 р. у ж. „Наука і суспільство“ (стор. 76). Соціоніка і в цьому випадку дає найкраще пояснення суті особистості. Будучи природним ворогом тиранії, саме представник цього типу міг бачити наперед і те, що сталося у Франції, починаючи від 1789 року, і те, що сталося у Східній Європі 200 років пізніше, відразу після падіння тоталітаризму. Події, підготовлені інтелектуалами, настigli масу суспільства несподівано. Люди, звиклі до покірності, неприємні думати власним розумом, поспішили або думати способом „ретро“, воскресати старі ідеології в політиці, релігії, економіці, або ж допускаючись до цілковитої анархії, почали вбивати один одного під різними анахронічними прапорами.

Щодо тексту Кантової статті, то вона побудована так само як і текст літературознавчої статті Лемного. Домінує логічний умовивід і велика ступінь узагальнення.

З огляду на те, що аналізовані суспільно-політичний, мемуарний і літературознавчі тексти підпорядковуються, як і белетристичні, індивідуальному

світосприйманню авторів у ширшому розумінні психології, маємо повне право віднести такий тип нефікційної прози до тісно спорідненої з поетикою риторики.

Серед видатних українських науковців і публіцистів минулого століття слід назвати Михайла Драгоманова, автора праць, які дотепер не втратили свого значення. Цілий ряд українських письменників, в тому числі Іван Франко і Леся Українка, завдячували йому напрям своїх думок, хоч кожний по-своєму пізніше визволився з-під тиранічної влади цих ідей. За соціонічним типом Драгоманов був сенсорно-логічним екстравертом, який має псевдонім „Жуков“. Це тип вольової, цілеспрямованої людини, для якої мета вище всього. В той же час він антидогматик, воліє пристосувати свої ідеї до існуючих реальностей. Це тип недемонстративний враженням, справленим на інших, не цікавиться, сам людей не засуджує, нікого не боїться. Єдине що йому неприємно, це коли інший не приймає до уваги його думку. Приблизно так характеризує цей тип соціоніст Ігор Онуфрієнко.

Звичайно, щоб охарактеризувати повністю Драгоманова, слід було брати до уваги всю його політичну й організаторську діяльність. Та оскільки це розділ про публіцистику, спробуємо розкрити цінні риси особистості Драгоманова як представника типу „Жуков“ із квадрати „бета“, яка охоплює переважно діяльних людей, що спрямовують всі свої сили на запровадження в життя теоретичних ідей. З його величезної публіцистичної діяльності ми вибрали статтю, яка, на нашу думку, не втратила дотепер свого значення. Ідеться про статтю „Народи Східної

Європи і міжнародний соціалізм“, що появилася французькою мовою у журналі „Ла рев'ю соціаліст“, № 12, 1880. Актуальність статті полягає у розробленні поняття про „Східну Європу“, як єдине політичне й економічне ціле. У період, коли Драгоманов писав цю статтю, практичною її ціллю було довести, що в Східній Європі границі між державами не відповідають ані границям між націями, ані економічній реальності. Ціною великих потрясінь наступні сто років принесли саме ті корективи, про потребу яких так рішуче висловлювався Драгоманов у 1880 році. Актуальність статті полягає в тому, що після падіння соціалізму державам Східної Європи слід уникати взаємної ізоляції і прагнути до створення на новій базі певних форм регіональної співпраці, беручи до уваги однотипність проблем, які постають перед ними. Ось у перекладі уривки з цієї статті:

„На початку ми повинні порозумітись з читачами щодо значення терміну „Східна Європа“. Коли європейська цивілізація була ще зосереджена у басейні Середземного моря, ця назва була виправдано застосована до Балканського півострова, до Туреччини. До сьогодні цей термін вживається у такому значенні ще досить часто. Однак, після відкриття Америки, басейн Атлантичного океану і Північне море розвиваються досить швидко, і назва „Схід“ стає двозначною. Нові країни претендують на цю назву, велика сарматська рівнина, держави, яким середземноморські народи давали назву „Північ“. Назва „Східна Європа“ повинна бути застосована цілком логічно саме цій рівнині. і ми скажемо далі саме про цю рівнину, яка простягається між Карпатами і Уралом і яка з кожним роком

набуває все більшого політичного і економічного значення“.

Цей уривок свідчить про те, що тип „Жуков“, який на перший погляд прагматик, насправді цікавиться широкими проблемами. Його притягує віддалена висока мета. Драгоманов віддавав велику енергію проблемам емансипації України, розв'язуючи їх в тій формі, яка була єдиною можливою на той час, а саме федералізмом. Але цю ближчу мету він пов'язував з ширшою, і це вимагало від нього постійної самоосвіти, інформованості про історію, політику, економіку, культуру багатьох країн. Ось інша цитата:

„Велика східна рівнина належить тепер Росії, Австрії і Румунії. Але цей політичний поділ новіший. На світанку нової історії, у XVI столітті, бачимо іншу картину: Польшу об'єднану з Литвою у західній частині, Московщину на сході і румуно-слов'янські і татарські князівства, підлеглі Туреччині, на південному заході Криму і Дунаю. Якщо хочемо поглибити спостереження цих країн, побачимо, що цей розподіл не втратив ще свого практичного значення, він залишив за собою не тільки певні ремінісценції і симпатії, але і певні національні і соціальні елементи, якими не можна нехтувати“.

І ще одна цитата:

„Економічні інтереси вимагають насамперед певну місцеву організацію в цьому басейні, де населення віддається однаковій праці, тоді як інтелектуальні інтереси, інтереси освіти, літератури вимагають певної расової єдності населення, яке говорить тією ж мовою. Границі між державами у більшості випадків є перепонами до цих природних тенденцій“.

Порівнюючи структуру мислення „Жукова“ Драгоманова і „Робесп'єра“ Канта, помітимо, що мислення Драгоманова більше пов'язане з предметною реальністю, що і природно для сенсорика, але при високому ступені логічності позбавлене проникливості і діалектики мислення інтуїта Канта. Саме такий тип мислення потрібен для особи, яка ставить перед собою завдання не займатись інтелектуальними тонкощами, а покликати широкі маси людей до дії, що типово для квадри „бета“. В обох мислителів вистачало сміливості і гнучкості, щоб в умовах, в яких вони писали, утверджувати досить ліберальні на той час ідеї, боротись проти стереотипів мислення. Різниця між ними полягає в тому, що інтроверт і раціонал „Робесп'єр“ прагне більше до глибини аналізу і системності мислення, тоді як ірраціональний екстраверт „Жуков“ може переходити до нової ідеї, не вичерпнувши до кінця першу. Йому досить знайти аргументи чи то історичного, чи логічного характеру, щоб отримати перемогу над своїми опонентами, в даному разі над тими, що намагались будь-якою ціною зберегти існуючий тоді в Східній Європі порядок, який йому здавався неприродним, невідповідним для інтересів людської особистості. До речі, щодо конкретних політичних планів цей тип досить гнучкий. При потребі він міг знайти інші комбінації, головне аби не втратити кінцеву мету.

Все це пов'язано з соціонічним типом, до якого він належав.

XIII

ПОРОДЖЕННЯ ТЕКСТУ В ДРАМАТУРГІЇ

Породження тексту у драматургії не відрізняється принципово від його породження в розповідній прозі. В Давній Греції для створення сюжету автор користувався в основному міфами. Про це писав досить виразно Аристотель.

Найраніше сюжети з реального життя стали обробляти комедіографи. Але і тут літературна традиція відігравала важливу роль. Тексти породжувались із текстів, навіть якщо поштовхом до написання комедії послужила реальна життєва пригода. На жаль, більшість текстів грецьких комедій загубились, але про римського комедіографа Тіта Макція Плавта достеменно відомо, що його комедії це творчі, пристосовані до римських умов, переробки грецьких комедій нової аттичної школи. 21 його комедія збереглась повністю, з тридцяти інших маємо фрагменти. Це було досить, щоб з нього черпали натхнення пізніші комедіографи, в тому числі і найбільший з них, Мольєр. Досить порівняти

класичну п'єсу Мольєра „Скупий“ з комедією Плавта „Аулуларія“, щоб в цьому переконатися. Але це далеко не означає, що твори Мольєра епігонські. Ідеться лише про те, що в більшості своїх творів він використовує дуже продуктивний тип комедій Плавта, а саме висміювання якогось персонажа, що має певну ваду, якою користуються люди нечесні, бо ця вада робить даний персонаж глухим до дійсності, незважаючи на всі спроби оточуючих відкрити йому очі. Такий персонаж має найчастіше двоє дітей, які живуть за власними бажаннями, але батько, засліплений своїм пороком, замість того, щоб їм допомогти, чинить їм різні перешкоди, бо ставить власні абсурдні бажання вище майбутнього своїх дітей. Ці бажання найчастіше матримоніальні. Варто взяти до уваги саме цю магістральну лінію розвитку комедії в європейській літературі, щоб розкрити витоки українського класичного театру.

Відомо, що „оперета“ Котляревського „Наталка Полтавка“ (1819) мала як зразок комічну оперу і являла собою репліку автора на п'єсу князя О. Шаховського „Козак – стихотворець“ (1812), в якій спотворювалась українська мова, а персонажі являли собою карикатуру на українських селян. Сюжет оперети „Наталка Полтавка“ такий: Дівчина сирота Наталка вірно кохає бідного парубка Петра, який мандрує по світі для заробітку. Приятель Микола інформує глядачів про нього. За цей час Виборний сватає до Наталки старого судового чиновника Возного (був такий чин в магістратурі). Мати Наталки, Терпелиха (її ім'я також є позначенням її стану), вмовляє Наталку вийти заміж за Возного, щоб вони могли вибитись із злиднів.

Але несподівано повертається Петро, щаслива пара вінчається, а Возний навіть їм допомагає.

Тут легко впізнати традиційну схему. Роль батька чудака замінює Возний, комічний персонаж, який говорить чудною канцелярською мовою і в своєму засліпленні навіть не помічає того, що Наталка, яка його не любить, зовсім не підходить йому ні віком, ні характером. Випадок, який завжди повинен бути рушійним моментом у комедії, це відсутність Петра. Саме у цих умовах стають можливі різні перипетії, зокрема переживання Наталки через довгу відсутність коханого і через настирливі умовляння вийти заміж за нелюба. Але Петро повертається і все стає на місце. Залежність твору від літературної традиції помітна і в окресленні персонажів. Як відмічає Дмитро Чижевський у своїй „Історії української літератури“; „селяни тут не селяни, а для салонної вистави причепурені „пейзани“, як цього й вимагала класична поетика“. Поступово цієї традиції класицизму український театр збувається, стаючи реалістичним, але сюжетна схема оперети Котляревського робить в українському театрі велику кар'єру. Схема така: дівчина з народу любить бідного, але її примушують вийти заміж за багатого, за чиновника, або просто жити з багачем. Могло бути і навпаки: вона любить поміщицького сина, але її кохає сільський парубок. До п'єс „під „Наталку Полтавку“ належить і комедія Володимира Самійленка „Дядькова хвороба“ (1896). Цей твір повчальний з різних причин. По-перше, автор висміяв у ньому графоманство. Герой п'єси Степан Демидович Бовкало, прочитавши „Кобзаря“ Шевченка, хоче опублікувати свої вірші, написані на зразок народних. Це нагода для автора,

відомого сатирика, перекладача Мольєра на українську мову, висміювати тих, які вводять у свої п'єси (на зразок оперети Котляревського), різні пісенні партії, не розуміючи по суті внутрішню логіку народної творчості. Писар з того села, сам поет-любитель, автор різних романсів, написаних російською мовою, вирішує скористатись з засліплення Бовкала, щоб взамін на публікацію віршів дістати в дружини привабливу доньку Бовкала, Галю, яка любить вчителя Петра. Але небіж Степана Демидовича, Іван, повертає так справи, що писар в присутності Бовкала висловлюється негативно про його вірші, не знаючи чиї вони насправді, і Бовкало приходить до тям. Таким чином усувається перешкода до одруження Петра і Галі. Ніхто з українських драматургів так вірно не повторив сюжет „Наталки Полтавки“, але знову ніхто не показав так яскраво небезпеку, яку таїть в собі безперервне повторення сюжетної схеми, яка на той час вже вичерпала себе.

За типом досить похмурий у житті, Володимир Самійленко належав до інтуїтивно-логічних інтровертів, динамічних та ірраціональних, що в соціоніці носить ім'я „Бальзак“. Такі люди відразу помічають зворотню сторону медалі, дуже тверезо оцінюють людей, вони позбавлені цілком сентиментальності, скоріше схильні до висміювання. Тому не дивно, що саме він звернув увагу відразу на всі мінуси таких зворушливих і вигідних з сценічного боку амплуа.

Та критика була можливою не лише в кривому дзеркалі, а і в плані дуже поважному через загострення драматизму даних ситуацій. В цей бік повернув традицію корифей українського театру

Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). Вже Франко у своїй статті про Тобілевича звернув увагу на те, що цензурні обмеження, які не дозволяли українському театрові вийти за межі сільської тематики, етнографії, породили не одну бездарну п'єсу. Для Тобілевича ці обмеження були тільки спонукою до точнішої обсервації народного життя, до глибшого його розуміння. Щоб в цьому переконатись, досить прочитати його „Наймичку“ (1886), твір який зворушив генія Льва Толстого. Героїня твору, Харитина, карається як наймичка в єврея-шинкаря. Як не впізнати тут гірке життя героя „Гайдамаків“, Яреми Галайди? Пожалівши дівчину, її бере до себе багатий селянин Цокуль і робить з неї свою коханку. Цокуль далеко не копія Бичка, героя п'єси Марка Кропивницького „Глитай або ж павук“ (1882). Він не святоша, не лицемір. Він по-своєму добрий, поважає Харитину, а вона йому щиро вдячна за те, що він її визволив з неволі шинкаря. В глибині душі Харитина однак любить свого однолітка Панаса. Дізнавшись що він відцурався її, дівчина кінчає самогубством, а Панас сповнюється каяттям.

Поглибленню теми сприяло, як у випадку „Украденого щастя“ Франка, поважніше трактування соціальної проблематики завдяки тому, що автори прийняли до уваги чисто психологічну людську мотивацію вчинків персонажів, відмовляючись від спрощеного трактування мотивації вчинків людей.

Для кращого розуміння п'єс Карпенка-Карого необхідно прийняти до уваги і психологічний тип, до якого він належав. Спогади його сина Назара, наведені в „Додатках“, як і його характеристика в

„Спогадах“ Євгена Чикаленка, не залишають жодного сумніву в тому, що Тобілевич належав до типу сенсорно-етичних інтровертів, динамічних ірраціональних „Дюма“ з квадрати альфа. Це підтверджують і його портрети, які виявляють кремезну постать вольового сенсорика з круглим обличчям і дуже жвавими очима. Такі люди особливо інтенсивно живуть сьогоднішнім днем, вони прекрасні спостерігачі, мають бурхливу фантазію і дуже прив'язані до традиційної системи цінностей. Автор комедії „Хазяїн“ аж ніяк не належав до безжалісних критиків капіталізму, він тільки засуджував його ексцеси, те що господар, бажаючи загарбати якнайбільше землі, допускається незаконних дій, годує наймитів черствим хлібом і не хоче нічого жертвувати для української культури. Позитивними натомість виступають у п'єсі щирий українець поміщик Золотницький, вчитель Калинович і чесний службовець Зозуля. Про це свідчать їхні поетичні прізвиська. Щоб показати стільки аспектів сучасного йому життя, авторові довелось жертвувати єдністю дії і чистотою жанру. П'єса, в якій є аж дві смерті це скоріше трагікомедія, ніж комедія.

Чистою комедією є натомість п'єса „Мартин Боруля“. Хоч поштовхом послужила реальна подія (марні зусилля батька автора, Карпа Тобілевича, повернути собі права на дворянство), в п'єсі не тяжко впізнати класичну схему мольєрівських комедій – батько, який через своє засліплення швидше руйнує себе, ніж збагачується, не розуміє реальні інтереси своїх дітей і хоче їм нав'язувати шлюби, які через його сліпоту видаються йому вигідними, а насправді є абсурдними і т. д.

Чистою комедією є і „Сто тисяч“. Щоправда, Калитка хоче повіситись, бо його обдувив шахрай і він вважав що „краще смерть, ніж така потеря“. Але його від смерті рятують, і те, що з ним сталося, може лише послужити за науку і йому, і глядачеві. Однак найбільш колоритна постать п'єси є Бонаventura Копач, персонаж списаний з натури, але і доказ великої фантазії автора, який зумів таких людей підмічати і зображувати яскраво та динамічно.

Цілковите звільнення українського театру від традиційних схем світової комедії сталось лише на початку ХХ-го століття в театрі Лесі Українки і Володимира Винниченка. Це не означає, що в їх творах нема інтертексту. Він безперечно наявний, але це твори, які підключаються до інших традицій, їхні автори відгукуються на інші проблеми. Досить сказати що в п'єсі „Блакитна троянда“ Леся Українка намагалась пристосувати до українського театру моделі, запозичені в Ібсена і Гауптмана, обговорюючи проблему спадковості, таку типову для Ібсена і Золя, і тільки зрозумівши, що ця тема не відповідає її душевній структурі, вона вибрала цілком інші літературні контексти. Леся Українка була з погляду соціоніки етико-сенсорним екстравертом типу „Гюго“. Люди цього типу живуть майже виключно сьогоднішнім днем, про майбутнє не думаючи. Отже не дивно, що, як помічав Зеров, в її п'єсах герої носять костюми давніх епох і чужих країн, але їх хвилюють ті самі проблеми, які хвилювали українську інтелігенцію початку століття. Одна з цих проблем була інтелігенція і народ. Зокрема, ставилось питання чи в ім'я боротьби за світле майбутнє, про яке мріялось, інтелігенція повинна втратити своє

власне „я“, зректись ідеалу жити в гармонії з самою собою, прагнути до самовдосконалення. Такі проблеми поставлені зокрема у серії статей „Утопія і дійсність“ А. Товкачевського, які появились на сторінках ж. „Українська хата“, а скоро і окремою книгою. Про безпосередній вплив Товкачевського на Л. Українку в написанні драматичної поеми „На полі крові“ не можна говорити, бо твір писався в лютому 1909 року, а стаття у наступному 1910 році. Але це проблеми, які були на порядку денному у тих гуртках, до яких належала письменниця. Більше того, можна вказати на твір, добре відомий письменниці, який публікувався 5 років раніше. Ідеться про новелу В. Винниченка „Контрасти“, обговорювану нею у статті про Винниченка. Один з персонажів, представник інтелігенції, висловлює там ідеї, які явно нагадують проблематику даного твору Леся Українки. Отже як інтертекст до цього твору слід назвати саме цей твір, а не спроби реабілітувати Юду Іскаріота в різних письменників доби (13, стор. 67-73). Іван, персонаж твору Винниченка, який раніше з симпатією згадував Христа і його вислів про те, що треба жити безтурботно, бо Всевишній думає і про пташок у небі, щоб не zostались голодними, зустрівши заробітчана у нужді, відразу змінює свою позицію і заявляє: „Філософія... Що можуть сказати тут Канти, Лейбніці, Гегелі для цих людей. Яка тут філософія, коли тебе пече сонце, мочить дощ, мучить голод, кривдять люди... Яка тут, спитатись, може бути філософія, коли твоє життя складається з одних неприємних почувань? Який тут може бути категоричний імператив, абсолют, коли в тебе категорично вимагає черево їсти;

філософія життя, філософія моралі, краси... ні, ти дай таку філософію, щоб я міг навчати цих людей бути щасливими... А їх мільйони, тисячі мільйонів." Легенда про Юду Іскаріота, який продав Христа за тридцять срібняків, відома з Євангелії. Але там нічого не сказано про причину цієї зради. А Леся Українка, як типовий етико-сенсорний екстраверт, цікавилась саме мотивацією цього вчинку, як і взагалі мотивацією вчинків людей. Такий тип особистості прекрасно вгадує саме це. І вона приписує цьому учневі Христа ту мотивацію, яку мала би в її добу людина, яка не зрадила своїм прогресивним ідеалам. Мотивація не дуже далека від вище наведених слів персонажа Винниченка. Юда розповідає Прочанинові, що його спочатку привабила в проповіді Христа саме ідея бути щасливим без дріб'язкових матеріальних турбот, без турбот про завтрашній день. Мовляв, Боже царство наступить не сьогодні-завтра, навіщо себе карати матеріальним. Зачарований цією проповіддю, він роздав направо і наліво маєток, пішовши за Христом, який вимагав, щоб його послідовники зреклись матеріальних благ. А тут почав помічати, що Христові йшлося не стільки про щастя людей, як про свою владу над ними. І розлюбив його. Але повороту назад не було. З жебрацтва, як інші апостоли, жити не хотілось, від людей отримати назад те, що він їм безплатно дав, не було змоги. І тоді він вирішив продати єдине, що мав – довір'я свого учителя. Домовившись заздальгідь, він поцілував його, щоб ті, що прийшли його забрати, знали котрий саме він. Прочанин, який спочатку ніби з симпатією слухав його, вважає вчинок аморальним і не хоче навіть

води прийняти з його рук. Поведінка Прочанина є якраз реплікою на філософію, висловлену персонажем Винниченка, і взагалі на захист ренегатства, який в ті роки все більше звучав у його творах. Винниченко вважав найважливішим „чесність з собою“. Ця відповідь виражена ставленням Прочанина. Його можна підсумувати висловом з Біблії: „Не хлібом єдиним живе людина, а і словом Господнім“. Тобто, ніякі виправдання потребами шлунку не знімають вимоги традиційної моралі, того кантівського „категоричного імперативу“, який так не подобається персонажу Винниченка.

Цікаво і як вирішує Леся Українка фінал. В Євангелії сказано, що Юда пожалів за свій вчинок, повернув храму гроші, а сам повісився. Нічого подібного у творі Лесі Українки немає. Юда не покався, гроші не пішли на закупівлю місця під цвинтар, а на закупівлю малородючого ґрунту самим Юдою; а камінь, кинутий у нього Прочаниним на знак презирства, не вдарив його, а пролетів мимо. Коротше кажучи, злочин, як це часто буває в житті, зостався непокараним.

Таке вирішення проблем характерне саме для психологічного типу, до якого належала Леся Українка, який тримається традиційної моралі, не терпить фальші і лицемірства, дуже милосердний.

Підсумовуючи, можна сказати, що цей невеликий драматичний твір Лесі Українки наглядно показує як породжуються драматичні твори, а саме з багатого інтертексту, часто з заданого сюжету, при сильному звучанні авторської концепції, на яку впливає психологічний тип його особистості. Як відомо, Михайло Бахтін, всупереч загальноприйнятій

думці, вважав, що справжня автономія персонажа, справжня діалогічність скоріше всього можлива в прозових творах, тоді як у драматургії письменник так розташовує дійові особи, щоб з їхньої ідейної сутички окреслювався саме світогляд автора. Ці персонажі є по суті маріонетками в його руках, по-справжньому не живуть своїм життям. Обговорюваний твір Лесі Українки підтверджує слушність положення Бахтіна.

Переходячи до драматургії післяжовтневої доби, цікаво буде прослідкувати породження тексту у такого яскравого драматурга як Микола Куліш, чії твори, довгий час замовчувані, все більше виходять на перший план, стаючи важливими чинниками репертуару сучасного українського театру. А серед цих творів найбільше пишуть про „Народного Малахія“, і саме про цю п'єсу висловлюються найрізноманітніші, часом протилежні думки. Тому інтертекстуальний аналіз та врахування психології автора тут дуже на місці.

Вважаючи за потрібне в'яснити свій намір, автор спробував визначити насамперед жанр. Він назвав твір видуманим жанровим окресленням, розуміючи що це відносно новий жанр. Тому він дав у підзаголовку твору назву „трагедійне“. Точніше, це трагічний фарс. Нам вже доводилось у розділі „Маски Куліша“ у книзі „Шукання форми“ докладно писати про цей твір, зіставляючи його з „Дон-Кіхотом“ Сервантеса та „Уліссом“ Джейма Джойса. Повернення до цього твору продиктоване тут розглядом його під кутом зору розвитку світової драматургії нашого століття. Про це пишемо тепер, вже після того як на Україні появились важливі розбори п'єс Куліша як,

наприклад, стаття Марії Зубрицької з Львівського університету – „Новаторський характер драматургії Миколи Куліша“ (Сучасність н. 12/1992) і розділ про Миколу Куліша „Історії української літератури ХХ століття“, книга перша, 1993), складений Т. Г. Свербиловою. Обидві авторки визнають без застережень європейське значення драматургії Куліша, вважаючи її рівною творам великих корифеїв театру ХХ століття і предтечею театру абсурду. Для переконливості слід зіставити твір „Народний Малахій“, який Свербилова вважає найбільш вагомим, із зразком театру абсурду, що з'явився багато років по смерті Куліша, п'єсою Ежена Йонеско „Вбивця без платні“, написаною у 1957 році, тобто тридцять років пізніше від твору Куліша.

Подібність між обома творами полягає в першу чергу в подібності головного героя. У п'єсі „Вбивця без платні“ Йонеско вперше створив постать людини чистої і благородної, яка не може жити у затхлій атмосфері і тому готова на подвиг, щоб усунути від себе і других цей тиск. Ім'я його Беранже. Така є і головна риса Малахія Стаканчика. Беранже попадає в місто майбутнього, від якого покищо існує тільки прозоре світло і чисте повітря, а решта: будинки, квіти – то фата моргана, галюцинація. Малахій також спроможний на самообман, на шизоїдне зміщення мрії і дійсності, вважає себе народним комісаром, хоч він звичайний поштар на пенсії. Він переконаний, що в уряді в Харкові тільки з помилки його післали до психолікарні Сабурова дача, маючи на увазі іншу віллу, де могли б його вислухати. Він переконаний, що попавши в дім терпимості, в бардак, він попав саме туди, де його

нарешті вислухають. Цей стан у нього все більше посилюється. Вкінці попадає в справжній стан божевілля і навіть не реагує на самогубство доньки Люби, яка його по-справжньому любила. Герой Йонеско, Беранже, дізнавшись про те, що по місту блукає маніакальний убивця і ніхто не робить нічого, щоб його спіймати, бере на себе сам це завдання і справді зустрічає злочинця. Він йому читає довгу нотацію, аж поки від того втомлюється, бо убивця цілий час мовчить. І нарешті Беранже пасивно сприймає жест анонімного вбивці, який виймає ніж щоб його заколоти.

Сенс обох творів по суті однаковий. Фрідріх Дюрренматт, один з видатних представників драматургії середини ХХ віку, показав у промові про Шіллера 1959 року, що трагедія аристотелівського типу віджила в наш час, оскільки відношення між індивідом і сучасним суспільством поставлено так, що вже не може бути джерелом трагедії. В суспільстві, в якому світовий порядок перестав існувати і в якому особа не інтегрується в цілісність громади, людина в людство, ізольована особа вже не може покращити людство. Микола Куліш, якому довелося жити в тоталітарному суспільстві, яке на словах виголошувало потребу створення нової людини, але фактично тільки уярмило індивідуума і позбавило його свого власного „я“, зрозумів це раніше від західних драматургів. Не випадково ж Малахій, попавши на подвір'я заводу „Серп і молот“, переконається в тому, що робітничий клас, „гегемоні“ диктатури пролетаріату, переливають метал у „форми“, але до них навіть не доходить ідея „реформи“ людини. Проте було б перебільшенням твердити,

що структурально його п'єси випереджують західно-європейський театр і являють собою зразки театру абсурду. Використовуючи термінологію з малярства, можемо твердити, що театр Куліша, як і режисура його друга Леся Курбаса, стоїть на рівні конструктивізму і кубізму, але далеко ще не являє собою зразок абстрактного мистецтва, що і є аналогом театру абсурду. У театрі абсурду наявна відсутність простору і брак смислу, будучи дзеркалом левіатанського світу, який розчавлює людину. В обговорюваній п'єсі Ежена Йонеско простір заповнений не предметами, в даному разі будинками, а пустотою, озеро, в яке вбивця кидає свої жертви, то з'являється на сцені, то щезає, фотографії, які мали бути при вбивці, та і сам портфель, знаходяться не в руках вбивці, а в руках Едуарда, знайомого Беранже. Маючи в руках всі докази проти душогуба, Едуард нічого не робить, щоб його нейтралізувати, тому що в світі, де людина позбавлена ініціативи, він перетворився на антигероя, на індивідуума, що живе на окраїні абсурдного світу, будучи байдужим свідком розкладання. Єдина чесна людина в цьому світі це Беранже, який ще спроможний у щось вірити, але гине від руки втілення зла.

У Куліша ще такого доведення до абсурду немає. Малахій, який не носить нейтральне ім'я, а ім'я пророка і посланця божого, янгола, рухається у просторі, де ще є люди, які ще не втратили ініціативу. Частина їх, як кум або молодша донька, навіть дуже активно беруть участь в його долі. Беранже мав конкретну ціль, якої при інших обставинах можна було досягти, однак він паралізований у своїх діях через всезагальну байдужість

і власне душевне безсилля. Помилка же Малахія полягає в його максималізмі, в тому, що він хоче прикласти до світу, в якому поняття моралі стали дуже відносними, свою романтичну голубу мрію про ідеальну людину. Розуміючи, що в такому світі справжня трагедія стала неможливою, Куліш створив трагікомедію, в якій головний персонаж водночас смішний і по-своєму симпатичний, чого не можна сказати про персонажі театру абсурду, які рухаючись у деградованому світі і, позначені ним, стали сірими й нецікавими. За типом інформаційного метаболізму Куліш належав до сенсорно-етичних інтровертів, що їх названо за французьким письменником Олександром Дюма старшим. Це видно навіть на його фотографіях – у нього дуже жваві очі, сензорика, але ще більше видно це по його творах, в яких фантазія буяє, персонажі дуже жваві і колоритні, весь час у дії, точно як у Дюма. Дуалом сенсорно-етичного інтроверта є інтуїтивно-логічний екстраверт, „Дон-Кіхот“, людина, яка захоплюється благородними ідеями. Недарма Куліш явно співчував своєму персонажеві Малахію, який так щиро вірить у можливість перемоги над світом зла. Невипадково у фіналі він підносить свого героя до рівня Христа, його муки це Христові страсті, на нього плюють, його б'ють по ланітах.

Якщо більшість п'єс радянського репертуару, які по суті тільки ілюстрували директиви партії, на сьогодні втратили свій інтерес, театр Куліша досі живий, його п'єси все частіше ставляться, тому що його творчість виникла на магістральних дорогах світової драматургії, і невідповідно, Т. Г. Свербилова згадує у зв'язку з ним імена Бернарда Шоу,

Леоніда Андрєєва, Луїджі Піранделло, Ежена О-Ніла, Жана Ануї, і Жана Жіроду (14, стор. 692-694). До речі, Куліш був дуже добре обізнаний з світовою драматургією і виступав за потребу ознайомлення з нею.

XIV

ВИВЧЕННЯ ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Читаючи книгу Михайла Рудницького „Від Мирного до Хвильового“ (Львів, 1936), застаєшся приємно вражений проникливістю і об'єктивністю, з якою автор підходить до аналізу української літератури. Внаслідок своїх філологічних студій у Парижі і Лондоні, майбутній професор Львівського університету дуже виважено судить достоїнства і прогалини української літератури, зіставляючи постійно її здобутки із здобутками західних літератур, свідомий того, що століття відставання нема як замінити. Так само без пристрасті характеризує він в окремих розділах психічні риси і майстерність не менше двадцяти п'яти письменників, включно найбільш видатних, жодного разу не попадаючи у звичну апологетику, таку типову для трактатів з історії української літератури. Його яскраві портрети окремих письменників неперевершені по сей день. Попадає автор в протиріччя з самим собою тільки там, де він намагається пояснити природу таланту цих письменників, причину того, чому вони писали краще в

одному жанрі, а не в іншому, чому в цих письменників ідеологічна сторона ширше розроблена, ніж чисто художня, чому вони потрапляють у публіцистику замість звертатися до широких філософських ідей або глибоких психологічних аналізів персонажів. Певна упередженість робить його часто несправедливим у зіставленні досягнень української літератури з досягненнями західної. Ніякі усталені оцінки не зупиняють Рудницького давати суворі присуди. З його точки зору психологія персонажів у Мирного бідна, бо сам автор був душевно таким, а рівень соціального і філософського узагальнення не дуже високий, бо Мирний був малоосвічений, жив у глибокій ізоляції, і окрім російської літератури та етнографічних матеріалів мало що читав. Із юнацького щоденника Мирного бачимо як у нього прокидалась національна свідомість і літературний хист. Він був скритий, зосереджений, задуманий, з великим нахилом до аналізу – пише Рудницький. Щодо мови Мирного він виділяє оригінальну, образну, поетичну мову, здатну до тих переливів і нюансів стилю, які „брали нас за серце від перших творів Мирного“.

Не щадить Рудницький і Франка. Ось як він характеризує його доробок: „Коли письменник живе роками з пера з дня на день, наче денникар, і бачить, що кожний кинений ним твір, складений ним нашвидко, недолугий чи надиханий ясновидною іскрою, приймають від нього без відгомону, він затрачує мимохіть межу між творчістю і продукцією“. Отож, на думку критика, проза Франка „не доведена до майстерності“. Франко „вважав техніку повісті за надто легку справу“, „хоч він мав всі дані

на те, щоб бути великим новелістом – у поезії він дав кращі зразки свого таланту“. Це сказано через дві сторінки після того, як автор твердить: „не можемо знати чи Франко мав у собі завдатки на повістяря“. Не жаліє він і Франка поета, хоч визнає, що „великі епічні поеми Франка дають нашій поезії зразки гідні не одної славної романтичної поеми“, але в тому ж параграфі твердить: „дуже цікавий із психологічного боку факт, що Франко, природою свого таланту звернений більше до епіки, не виявив у цьому жанрі поезії одної з найприємніших її примет: зрівноваженого спокою у дбайливих описах“. З погляду Рудницького, абсолютний шедевр української літератури це поема Франка „Мойсей“, твір „страшенне мало мистецький“. Нарешті критик доходить висновку, що „найбільші дані мав Франко, щоб стати літературним критиком“, але і тут заперечує собі, бо ж виходить, що він не написав великі розвідки, оскільки вважав, що публіка на це мало підготовлена, отже найкращими є Франкові рецензії. В результаті, з великого письменника, Рудницький зробив з Франка пересічного газетяря. Щодо Лесі Українки, Рудницький цілком справедливо виділяє наявність таких парадоксальних рис як чудову жіночність і великий розум, бажання підкоритись соціальному замовленню середовища і індивідуалізм. Але знову ж таки спокуса бути різко критичним примушує Рудницького заявити: „Леся Українка осягнула подвійну мету: найшла форму для боротьби ідей, які мучили її, і показала землякам, що й рідною мовою можна створити „європейський“ театр. Та це надто відомі історичні заслуги. Вони нічим не переважають того факту,

що весь театр Лесі Українки наполовину залишається між сторінками книжки, його дійові особи, що рвуться до діла, звеличують нестримний порив, сильну волю та свободу індивідуальності тільки тому, що рефлексія вбиває в них природний гін до життя з його спокусами, пристрастями та помилками". В результаті виходить, що, на думку критика, найкраще в Л. Українки виходять короткі хвилини сповіді, коли передає тільки „тремтіння свого серця“ на зразок вірша без заголовка „Хотіла б я уплисти за водою, немов Офелія уквітчана безумна“. Вірш справді гарний, але за таке хвалять поета початківця, а не класика національної літератури.

Ми сказали свою думку про цікаву книгу Михайла Рудницького не для того, щоб (подібно до нього самого) „розбити“ його цікавий критичний доробок, а скоріше, щоб виправдати нашу книгу. Адже і в ній сказано і про Мирного, і про Франка, і про Лесю Українку, але не для того, щоб заперечити загальноприйняту думку про них. Такий підхід не виправдовує себе. В літературі безсмертя дається не по протекції. Якщо твір витримує іспит часу, то не випадково, в ньому мусить бути щось таке, проти чого час безсилий. Наш намір був інший. Ми хотіли довести, що без відповідної методології аналізу особистості письменника, відносної ваги його психічних функцій, які визначають його інформаційний метаболізм, особливості сприйняття ним дійсності, найчесніший і проникливий критик заплутується, стає суб'єктивним, отже несправедливим щодо хисту письменника. Те саме вийшло б, якби Рудницький замість того, щоб надмірно критикувати класиків, підніс до неба їхні заслуги. Він лоскотав би

„патріотичні почуття“ читача, але правду про українську літературу не написав би. Треба знати й за що хвалити письменника, щоб виховати естетичний смак у читача і утвердити в світі справжні цінності рідної літератури. Це щоб читачі з інших країн, маючи перед собою величезний вибір з різних літератур, повірили у цінність даної літератури.

На нашу думку, психологічна школа, що виросла на спадщині Карла Густава Юнга, спроможна виконати це завдання. Звичайно, робиться це не механічно. Критик, який застосовує цю методологію, повинен добре вивчати як твори, так і документальні матеріали про письменника: щоденники, спогади листування і навіть фотографії. Але результати виправдовують, на нашу думку, таке зусилля. Соціоніка полегшує завдання таких критиків, які за прикладом Рудницького бажали б дати історію української літератури на основі справді індивідуалізованих портретів митців. Щось на зразок того, що зробив Джордже Калінеску у своїй блискучій „Історії румунської літератури“. Але соціоніка не дає чарівного ключа, і найкращі соціоністи можуть помилятися, оскільки в літературі ідеться здебільшого про людей, які відійшли в світ небуття.

Серед київських соціоністів єдиний Ігор Онуфрієнко (пізніше він виїхав до Німеччини) зробив у згаданій серії статей в ж. „Наука і суспільство“ спробу діагностування інформаційного метаболізму українських письменників. Він обмежився Шевченком і Лесею Українкою. В розмові з іншими соціоністами я дізналась, що пошуки щодо Шевченка йдуть далі і що, окрім думки Онуфрієнка, що Шевченко був типом „Достоевський“, ще

існує думка, що він належав до типу „Дрейзер“. На сторінках цієї книги ми приєдналися до другої гіпотези, обгрунтувавши свою думку. Щодо Л. Українки, Онуфрієнко вважав, що це був інтуїтивно-логічний інтроверт (тип „Бальзак“). З такою думкою трудно погодитись. Сам же Онуфрієнко пише про цей тип так: „В його міркуваннях про життя відчувається присмак відверто реалістичних, якщо не цинічних уявлень“. Цього ніяк не скажеш про Л. Українку, вічного ентузіаста, яка за власним визначенням писала свої драматичні твори „презираючи смерть“. Онуфрієнка, мабуть, спантеличила думка про блискучий розум поетеси, і тому він підібрав для неї тип логічний. Але ж блиск розуму у Л. Українки проявляється головно там, де йдеться про душевні стосунки людей. Досить згадати її статтю про п'єсу Г. Гауптмана „Міхайель Крамер“. Л. Українка була насправді екстравертом. Ми визначили її як етико-сенсорного екстраверта „Гюго“. Такі люди люблять подавати репліки. Це негативна риса типу, яка стала великою силою її творчості. В листі до брата у Відні (1891 р.) Л. Українка пише про себе, що в неї дуже розвинуте мислення образами, а це типове для етиків.

Наша праця тільки початок. Її можна продовжити в різних напрямках щодо глибшого вивчення співвідношення свідомості і підсвідомості як катализатора творення персонажів в українській літературі і щодо співвідношення дійсності та вимислу в літературних творах, так і щодо інтертексту творів, збільшення числа діагнованих письменників, їхнього типу особистості і навіть щодо виправлення можливих неточностей, допущених нами. Відкриваються справді заманливі перспективи.

Категорію „психологічних типів“ можна віднести однак не тільки до письменників, а і до персонажів їхніх творів. Ця двоїстість помічається вже в книзі К. Г. Юнга „Психологічні типи“, де ідеться і про Гете як екстраверта, і про Шіллера як інтроверта, але і про два персонажі, Прометей і Епіметей, з твору швейцарського письменника Карла Шпіттелера (1845–1924).

Необхідність застосувати цю категорію до літературних персонажів підказана і працями Аушри Аугустиनावічюте, де поруч з іменами письменників (Дюма, Гюго, Єсенін, Дрейзер) Тім-и мають за псевдонім й імена літературних персонажів (Дон Кіхот, Гамлет).

Литовський соціоніст М. Медведєв підібрав імена літературних персонажів до всіх 16 типів, які складають соціум. Він намагався використати найбільш популярні імена, відомі широкому колу читачів.

До першої квадрати „демократів“ він підібрав такі імена: Дон Кіхот – інтуїтивно логічний і раціональний екстраверт, три персонажі з „Трьох мушкетерів“ Олександра Дюма, а саме Портос – сенсорно-етичний ірраціональний інтроверт, Арамис – етико-сенсорний раціональний екстраверт та Атос – логіко-інтуїтивний раціональний інтроверт.

Дюма, автор понад 300 томів фікційних творів з великим числом персонажів цілком природно найяскравіше змалював самого себе в образі Портоса. Але досить яскраво він змалював відмінного від себе Атоса. Ось ці два портрети: „Цей пан був страшенно мовчазним. Ми говоримо звичайно про Атоса. За 5 чи 6 років, відколи приятелював з

Портосом та Арамісом, вони бачили його усміхаючись, але не чули ніколи його сміху. Його речення були короткі та виразні, він говорив завжди те, що хотів сказати і нічого більше, жодної шліфовки, жодного візерунка, ніякої прикраси. Його розмова відносилась до суті, не до подробиць. Хоч Атосу ще не сповнилось 30 років, хоч його тіло і розум були однаково гарними, ніхто не знав про якусь його коханку... Його поміркованість, життя схиминка і мовчазність перетворили його наче на старого. Щоб не втратити свій звичай, він навчив Грімо (свого лакея) розуміти його з самих звуків або руху губ. Він до нього звертався лише при незвичайних нагодах. Грімо боявся свого господаря гірше вогню, хоч відчував до нього сильну прив'язаність і подивляв його мудрість“.

Це явно тип, якого ми пізнали в соціоніці як „Робесп'єра“.

А ось і тип „Дюма“: „Портос був прямою протилежністю Атоса: він говорив не тільки багато, а і голосно. Заради справедливості треба визнати: йому було байдуже чи слухають його, чи ні. Говорив він заради власного задоволення – задоволення слухати себе. Він говорив переконано про все, за винятком наук, мовляв, він із дитинства відчував відразу до книжників. Він не мав шляхетної постави Атоса, тому на початку їхнього знайомства ця перевага Атоса викликала в нього роздратування. Він докладав усі зусилля, щоб перевершити Атоса хоча б розкішністю свого одягу. Але варту було Атосу у своєму простому мушкетерському плащі ступити хоч крок, відкинувши назад голову, як він одразу займав своє належне місце, затінюючи пишно

одягнутого Портоса".

Тут влучно окреслено не тільки два типи, але і стосунки між ними. Щодо третього мушкетера, Араміса, то в його жестах неважко справді упізнати тип „Гюґо“: Він говорить красномовно, одягнутий завжди елегантно, сам він особа духовна, дуже добре володіє собою, знає кому що сказати, уміє тримати таємницю, має світські манери і ніколи немає часу, завжди кудись спішить.

Серед типів другої квадри „аристократів“ Медведєв зберіг для етико-інтуїтивного раціонального екстраверта назву „Гамлет“, так само як для його дуала ім'я Горького у формі Максим. Для сенсорно-логічного і раціонального екстраверта „Жукова“ він підібрав ім'я Командор, взяте з легенди про Дон Жуана. Цей тип відомий з твору Пушкіна „Камінний гість“ і твору Лесі Українки „Камінний господар“. Ідеться про людину, яка звикла командувати, добре знає чого хоче і знає як добитись своєї цілі, уміє маневрувати людьми і несподівана у своїх діях. Його дуал, інтуїтивно-етичний інтроверт ірраціональний „Єсенін“, носить у Медведєва ім'я Ленський, відомого персонажа з роману у віршах Пушкіна „Євгеній Онеґін“. Це чистий, благородний і мрійливий юнак, закоханий в досить легковажну Ольгу, заради якої готовий прийняти дуель з Онеґіним.

До третьої квадри входить сенсорно-етичний ірраціональний екстраверт „Наполеон“ або „Цезар“. Персонаж, підбраний для нього, це Гарольд, герой поеми Байрона „Чайльд Гарольд“. Це, по суті, автобіографічний твір англійського романтика, гордого, упертого, який ціле своє життя любив бути в центрі

уваги, був жадібний дії. Це поклонник і подоба Наполеона, неспокійний завойовник життя, переповнений емоціями, його ніщо не може стримувати від цілі, яку він поставив перед собою, що є викликом проти цілого суспільства. Ціль у нього завжди висока і благородна.

Дуал „Наполеона“ в соціоніці це інтуїтивно-логічний і раціональний інтроверт „Бальзак“. Персонаж, який його представляє в списку Медведева, це його герой, старий Горіо – похмурий, обережний, недовірливий. Він безмежно любить своїх доньок, які нарешті доводять його до банкрутства. До третьої квадри належить логіко-інтуїтивний раціональний екстраверт, відомий як „Джек Лондон“. Це романтична натура, любить все нове і незвичне, сміливий, девіз якого „моє право“. Литовський дослідник М. Медведєв знайшов літературне втілення цього Тім-а в постаті героя середньовічних англійських балад Робіна Гуда, легендарної постаті, який жив у добу короля Річард Львине Серце. Робін Гуд був розбійником, він нападав на багатіїв, співчував бідним і переслідуваним. Табір його знаходився у Шервудському лісі, де він мав таких же веселих і безстрашних товаришів, людей, що перебували поза законом.

Дуал логіко-інтуїтивного екстраверта „Джека Лондона“ – це етико-сенсорний раціональний інтроверт. Його літературний псевдонім „Дрейзер“. Ідеться про Теодора Дрейзера, американського прозаїка ХХ-го століття, автора роману „Амеранська трагедія“. Матеріалом для цього роману послужив судовий процес, на якому визнали винним в убивстві простого хлопця Клайда, що не мав у собі

нічого від убивці. Він був тихим і скромним. Через неправильне виховання в сім'ї місіонерів, Клайд немає відповідної підготовки, щоб піднятися вище по суспільній драбині. Він постійно незадоволений, відчуває себе жертвою обставин. Довгий час не знаходить у собі достатньої сили сказати рішуче „ні“ дівчині, яка за всяку ціну хоче вийти за нього заміж. Як це характерно для такого типу людей, ініціатива належала не йому, а їй. Він переконується, що не може з нею одружитись, бо знайшов іншу дівчину, багатшу і цікавішу. Коли вони посварились, перебуваючи у човні і човен перекинувся, Клайд нічого не робить щоб врятувати їй життя. Однак він не хоче признатись, що таїв приховане бажання позбутися дівчини. Перед смертю на електричному стільці Клайд покаявся у своїй поведінці. Але щоб добитись такого щирого признання, потрібна була довга роз'яснювальна робота священика, бо такий тип, як Клайд, скоріше готовий читати нотації іншим, ніж признавати власну нещирість.

В соціоніці третя квадра, як і перша, вважається квадрою „демократів“ у тому розумінні, що це люди прямі, безпосередні. Вони вважають всіх людей рівними, не дотримуються відстані між собою й іншими. Четверта квадра, як і друга, це квадра „аристократів“, які таку відстань завжди готові утворити. Найбільше цей аристократизм виявляється в особі логіко-сенсорного раціонального екстраверта. Він має в соціоніці різні літературні псевдоніми. Дехто вважає, що найкраще цей тип представлений в реальній особі конструктора космічних кораблів Сергія Корольова; інші знаходять

для нього псевдонім серед плодів вимислу. Він відомий як „Штірліц“, за героєм роману Юліана Семенова, що став головним персонажем дуже популярного радянського телевізійного серіалу „17 хвилин однієї весни“. Це радянський розвідник, який в останній період війни працював у німецькому генеральному штабі, звідки передавав своїм інформацію. Цю роль прекрасно виконав актор В'ячеслав Тихонов. Він грав властиво себе, людину з надзвичайним умінням володіти собою, потаємну, з бездоганними манерами і умінням маневрувати людьми, розумну і благородну, наділену даром проникати в суть обставин і розгадувати таємниці. Західним спеціалістам цей образ, створений, мабуть, за зразком реального радянського розвідника Ріхарда Зорге, не дуже відомий, тому у працях по соціоніці його часом замінюють постаттю іншого, видуманого детектива Шерлока Холмса, героя серії романів Конана Дойля. Для цього Тім-а характерне те, що він має дуже різко окреслені риси обличчя і його легко пізнати по фігурі. У романах Конана Дойля саме таким є Шерлок Холмс. Для цієї ролі у фільмах також підбирають артистів з великим носом. Шерлок Холмс каже про себе, що він має великий ніс, бо це характерне для всіх великих людей. Як типовий логіко-сенсорний екстраверт, Холмс цікавиться всім, відразу помічає те, що іншим не впадає в очі, але ніколи не спішить передчасно виявити свої висновки і наміри, воліє вдати байдужого, якого цікавить тільки гра на скрипці. Судження його дуже категоричні, сумлінність надзвичайна, хоч часто він займається розв'язуванням проблем заради них самих, без

жодної матеріальної користі для себе. В соціоніці дуал цього типу має псевдонім „Достоевський“. Це етико-інтуїтивний раціональний інтроверт. Медведєв ідентифікував такий тип в іншому центральному персонажі творів Конана Дойла, помічника Шерлока Холмса, доктора Ватсона. Це справді ідеальна пара для даного детектива. Якщо у Шерлока Холмса яскрава індивідуальність, яка всім кидається в очі через авторитетну манеру поведінки, то Ватсон м'який, доброзичливий, намагається всіх примирити, всім допомогти. Тому, на відміну від свого приятеля, він часом лізе прямо в огонь, нічого не підозріваючи, але знаменитий детектив легко виручає його з небезпеки. Як і всі „Достоевські“, він радий підкоритись примхам свого дуала, щоб все було добре. Достоевський видається часом навіть нудним. Характерна для нього надзвичайна чесність і коректність. Це людина стійких почуттів, на яку можна покладатись. Остання дуальна пара соціуму це інтуїтивно-етичний екстраверт, відомий у соціоніці як „Гекслі“, за англійським натуралістом Томасом Гекслі, і сенсорно-логічний раціональний інтроверт, відомий у соціоніці як „Габен“, за ім'ям французького актора Жана Габена, чия надзвичайна стриманість, контроль над власною незмінною мімікою всім відомі, з фільмів. М. Медведєв знайшов для цієї дуальної пари таку саму дуальну пару у популярних романах Марка Твена. Типу „Гекслі“ відповідає в дитячих творах Твена Том Соєр, а типу „Габен“ – Геклбері Фінн.

Том Соєр надзвичайно жвавий, непосидючий, завжди у пошуках романтичних пригод, його найвища мрія стати піратом. Він має добре серце, але

не переносить ні домашню, ні шкільну дисципліну. Свою невичерпну енергію витрачає там, де й вигоди для нього немає, наприклад, в служінні „дамі“ свого серця, однокласниці, якій він клянеться у вічному коханні, хоч недавно такі самі обіцянки робив іншій. Він дуже скоро відкрив способи привертати до себе симпатії людей, примушувати їх прощати йому всі гріхи. Це все завдячується тому, що він спостеріг їх слабкі сторони. До цього примушує і його назавидне становище сироти. Його дуал, Гек, його улюблений друг, син п'яниці, який рано навчається виживати в несприятливих обставинах. Головний його принцип уникати всього того, що для нього не вигідне і не давати себе обдурювати. Він спостеріг, що більшість людей говорить неправду, і від цієї неправди треба захищатись. На відміну від невтомного Тома, він любить ніжитись, лінуватись, але коли потрібно, вміє зібратися з силами. В міру можливості намагається за маленькими хитрощами приховувати свої думки і взагалі не говорити те, що на його думку не потрібно знати іншим. Тому Тек ідеальний друг, бо вміє зберігати таємницю, наприклад, таємницю втечі від господарів свого друга, негра Джіма. У романі „Пригоди Геклберрі Фінна“ все розповідається від першої особи і написано неправильною орфографією не дуже грамотного Гека. Проте тут помітне глибоке знання дитячої психології. Твір належить до класики американської літератури.

Таким чином, література представляє не тільки яскраві портрети типів, але і їх дуалізації, оскільки дихотомне відношення людей між собою не є вдумкою соціоністів. Це відкрили давно талановиті письменники. Внаслідок цього, соціоніка може

стати прекрасним знаряддям розуміння хисту письменників, типології персонажів їхніх творів. Водночас література може стати і матеріалом для подальшого розвитку самої соціоніки як проміжної науки між психологією та соціологією.

ДОДАТКИ

Оскільки соціоніка на Україні ще маловідома, а в Румунії ще зовсім невідома, подамо нижче документальний матеріал для підтвердження нашого діагнозу щодо чотирьох відомих українських письменників, а в заключенні пояснення вжитих соціонічних термінів.

1) Квадра альфа – демократи.

Сенсорно-етичний інтроверт динамічний ірраціональний тип „Дюма“:

Іван Тобілевич – (Карпенко-Карий) драматург.
Джерело:

Назар Тобілевич (син) „Спогади“ – фрагменти

„Зібрався чималий натовп сусідів, які прибігли подивитись на „засланця“. Нам вже сказали, що це наш батько. Ми стояли ззаду натовпу і, як загнані звірята, виглядали з-за людей. Перші слова батька були: „А де ж діти?“ Тут нам вже довелося вийти з натовпу і показати себе. Батько обняв нас, поцілував, і сльози у нього струмками побігли з очей. і справді виглядали ми тоді як жебраки. „Ну, а як ідуть у вас екзамени?“ – питає він. „ – Погано! всі двійки одержали на екзаменах“, – похнюпившись відповідали ми.

– Так, так. От що, діти. Складайте останній екзамен для порядку. Потім приїздіть на хутір, одпочинете, а там разом ми подумаємо, що нам робити...

Таке поводження з нами батька, його лагідна мова зворушили наші серця і наповнили їх повагою і щирою любов'ю до нього...

Матеріальне становище Івана Карповича в той час було дуже тяжке. Та не така у нього була натура, щоб падати духом. З надзвичайною енергією він взявся за господарчі справи... Після обіду, коли сонце в херсонських степах немилосердно палило, всі лягали під возом спати і починали роботу тільки тоді, коли сонце схилилось на захід. Батько під час роботи був завжди веселий і, йдучи позад косарів, налягав так, що переднім треба було тікати від нього, аби часом не підрізав косою. Мені здається, що в ті часи Іван Карпович здобував ту „робочу дисципліну“, яку потім рекомендував в „Суєті“ Іванові Барильченкові... Нарешті минули тяжкі два роки під „гласним доглядом поліції“ і Іван Карпович знову пішов туди, куди весь час літав мріями, – на сцену і не покидав її до самої передчасної смерті...

Працюючи на селі серед селянства, батько, як губка всмоктує в собі воду, фіксував у своєму мозку все, що цікавого траплялося йому почути від батька свого, селян тощо. В його п'єсах народна мудрість розкидана, як дорогі перли, і тому п'єси його близькі до натури, до життя. Спостереження, які десятки років десь у глибині мозку були занотовані, несподівано впливали в якійсь п'єсі... Природна спостережливість давала Івану Карповичу великий матеріал, який він, як добрий сівач, розкидав по всіх своїх творах.

Іван Карпович з дитячих літ пройшов сувору школу життя. Він добре розумів те, що тільки освіта може вивести нас на шлях кращого життя, що тільки освіта дасть перемогу над „темним царством“, яке панувало навкруги в царській, бюрократичній тогочасній Росії. Гаслом його було: вчитись без кінця. Нічого він не бажав ніколи, як тільки того, щоб ми були здорові та вчилися. Яскраво це видно з його листів до мене. Часто йому, сердечному, приходилось зазнавати тяжких матеріальних утисків у житті, але, незважаючи ні на що, він тільки й думав про те, щоб дітям дати найкращу освіту. Бували не раз „сезони“ коли, розплатившись з товаришами по сцені, керівники трупи їли кавун або диню з хлібом. Зате призначена дітям місячна сума для життя й науки лежала у конвертах і ждала тільки терміну, коли її винесуть на пошту. Точнісінько в призначений час я одержував місячне утримання...

Надзвичайна витриманість його характеру нерідко впливала і на решту товаришів. Коли були погані збори і товариші по сцені впадали у відчай, він з приємною усмішкою казав слова Бонавентури Копача з „Ста тисяч“: „Ну, що ж, сьогодні нема, завтра нема, а післязавтра мільон“. Ця упевненість, що післязавтра буде краще, заспокоювала найбільш легкодухих, і всі бралися з охотою за свою роботу... В трупі П. К. Саксаганського на І. К. крім авторських обов'язків лежала й більшість хазяйських турбот. Кожний з акторів почував в ньому організуючу силу, без якої важко тримати високо прапор українського народного театру. Які б погані діла не були в трупі, її керівники не припускали, щоб репертуар скотився до „Гейші“. А це траплялося в інших трупах.

Іван Карпович і Панас Карпович (Саксаганський) розуміли свій сценічний шлях як спосіб з'єднатись з народом і показати йому друзів і ворогів. Працюючи спільно, брати жили як справжні брати. Непорозумінь між ними я ніколи не помічав. Панас Карпович дуже цінив здібності свого брата, прислухаючись до практичних вказівок Івана Карповича. Вони за довгі десятиріччя праці так звикли один до одного, що після смерті батька Панас Карпович залишив свою трупу, і вже більше під його керівництвом трупи вже, здається, не було. Великий артист запрошувався іншими товариствами, де він гастролював доти, доки дозволяли йому сили“.

2) Етико-сенсорний екстраверт, динамічний, раціональний тип „В. Гюго“:

Леся Українка, поет і драматург. Джерело:

Спогади до 50-ліття її смерті написані рідною сестрою Ізідорою Петрівною Косач-Борисовою, яка проживала у Вашингтоні (фрагменти).

„Спогад мій про Лесю сягає до перших років мого свідомого життя, мого безжурного дитинства. Нас батьки не віддавали рано до школи (гімназії тоді були російські), а готували до середньої школи вдома... Я наймолодша в родині і отже, коли старших сестер і брата мама повезла на зиму для науки в Київ, то мене з Лесею і батьком залишали вдома в нашому маєтку Колодяжному на Волині... найбільше тоді опікувалася мною Леся...“

Не всі хто знав Лесю поетесу, письменницю, знають яка то була ще й в інших багатьох відносинах виключна, особлива, щедро обдарована природою людина. Леся мала неабиякий хист до малювання і музики...

Леся в той період дуже багато читала, студіювала і сама писала. Проте й разу не було, щоб вона коли на мене „нагримала“ за те, що я відповідно до моєї жвавої вдачі і дитячого віку, вбігала до неї зі своїми дитячими запитами та інтересами і перешкоджала їй в роботі (як це характерно для Лесі!). і не раз Леся відклала свою працю і прилучалася до моїх забав, роблячи їх такими цікавими для мене, і як я пізніше оцінила їх. Які ж то корисні були для мене забави! Леся мала „золоті руки“... вона уміла, як ніхто, з нічого зробити щось дуже цікаве, часто художнє, напр. з квітки маку або й з сухої маківки та паперців кольорових та клаптиків шовкової матерії Леся робила для нас, молодших сестер, чудові ляльки, або могла з паперу і якихось трісочок, кори тощо – зробити лицаря в латах...

Пізніше на довший час, особливо взимку, Леся не могла жити вдома, хвороба змушувала її жити на літницьках чи в санаторіях... Та де б не перебувала Леся, вона завжди тужила за Україною та за своїми близькими, рідними. Це так яскраво відбивалося в її численних листах – до мами, до сестри Ольги та до нас молодших...

Пам'ятаю також як цікаво бувало вечорами, коли траплялося, що через дощі неможливо було піти на прохід у ліс чи у степ або поїхати човнами по Пслу, коли під проводом Лесі улаштували таку розвагу: писали на т. зв. „конкурс“: вибирали яке небудь слово – це була назва твору. Писали всі хто хотів, можна було писати прозовий твір чи поезію якого завгодно жанру, з якого кому хотілося часу і побуту, словом авторові давалася цілковита воля. Писати могли кілька годин, а тоді всі збирались у великій

залі і читали вголос всі ці твори... Ці змагання в літературі всім були цікаві і траплялося, що нагороду діставав за твір не письменник. Наприклад, сестра Ольга (лікар) одного разу отримала нагороду за свою новелу, хоч у конкурсі мав свій твір письменник. Новела Ольги дійсно була добре написана і змістом цікава і формою гарна. Леся завжди брала участь у цих конкурсах і як траплялось, що когось іншого твір одержував вищу оцінку ніж її, щиро вітала автора... Біографи Лесі Українки характеризують її як людину мужньої, сильної вдачі, принципову, непохитну в обстоюванні своїх переконань. Це правильна, але неповна характеристика, бо Л. У. до того була ще й ніжна, ласкава, чутлива до всякого страждання інших і ці її особливості кожен з нас, найближчих її рідних, з вдячністю це відчував, а я була щаслива не тільки тому, що зазнала її ніжної любові, а ще й буквально завдячую своїм життям Лесі. Перший раз вона рятувала мене як я двохрічною дитиною хворувала на дифтерію в тяжкій формі – тоді ще не було антидифтерійної сироватки, отже вижила я тільки завдяки надзвичайно дбайливому Лесиному доглядові. Вдруге, це восени 1905 року, коли я хворіла на черевний тиф у Петербурзі, куди я приїхала вчитися і вперше опинилася серед чужих людей. Леся приїхала мене рятувати, а втретє Лесине ім'я мене рятувало з неволі 1939 року, бо вісім років що мені було присуджено в 1937-му році відбутися в концтаборі, я, звичайно, не витримала б у тих жахливих умовах заслання“.

3) Квадра бета – аристократи.

Етико-інтуїтивний екстраверт динамічний, раціональний тип „Гамлет“:

Василь Стефаник – прозаїк. Джерело:
Стаття Євгена Барана (Івано–Франківськ)
„Образ ідеальної жінки у листах Василя Стефаника“
(1998).

„У В. Стефаника, як я вже говорив, дивним чином поєдналося романтичне захоплення світом із раціонально-іронічним аналізом людських взаємин. Особливо така риса його характеру прослідковується у його взаєминах із жінками. Цікаву картину витворення ідеалу (тут жіночого) зустрічаємо у листі В. Стефаника до Л. Бачинського від 12 червня 1896 року, в якому письменник розповідає про враження від огляду соляних копалень: „Гляючи на всі чудеса, я гадав собі, що так само дієся воно з любов'ю нашою. Найдеш собі дівчину, що має слиняні зелозі, цибульки неприємного поту, відходову кишку і рапавий жолудок, ніби кімачок вербовий, – і скупаєш її в своїй могучій фантазії, вбереш її в усі краски світові, даш її красу мілоської Венери і усмішку бахантки, і невинність Діани, і в своїм питомім творі кохаєшся цілим собою. То твій твір і ти його нікому не даш потоптати і житєм важитимеш задля сего ідеального егоїзму!“.

Здавалося б, Стефаник малює загальну схему, стараючись уберегти товариша від „сліпого“, необдуманого кохання. Але останній абзац цих міркувань несподівано піднімає завісу над внутрішнім переконанням у взаєминах із жінками самого письменника: „Я в тім щасливім положенню, що мої скарби там, де їх хочу мати і не думаю здіймати! Чи тих скарбів хоче дівчина, чи ні – то моя фантазія все їх буде на ній уміщувати, і доки я хочу, то мусить ходити в моїх перлах, хоча би мала витися під ними як

в обняттях гадини“. У цьому контексті історія взаємин Стефаника із Є. Бачинською набуває дещо двозначного відтінку, а його риторичні запитання у зв'язку із смертю останньої в листі до О. Гаморак (грудень 1897 року) набувають форми літературної гри: „А я все буду питатися: чи з любови чи на сухоти? І се питання буде мене мучити і ніколи ніхто мені не дасть відповіді на него“. Зрештою, ця історія в трактуванні В. Стефаника (лист до В. Морачевського, вересень 1897 р.) набуває власне літературного орнаментування, завуальовуючи трагічність ситуації. Недаремно Левко Бачинський, приятель письменника, до останніх днів не міг пробачити В. Стефаникові смерті своєї сестри („Дуже його люблю, але – через нього померла моя сестра“). Цікаве пояснення (не оправдання, а саме пояснення) цих взаємин знаходимо у листі В. Стефаника до Л. Бачинського від 14 травня 1896 року. Цей лист тим більше потребує уваги, бо у ньому Стефаник проливає світло не тільки на взаємини з Є. Бачинською, але й дає свою оцінку галицьким жінкам...: „я написав сестрі ще в зимі, що я її люблю, бо сего хотіла, але не можу її сказати, що ожениюся з нею“. Та дарма по запізнанню з сестрою наступила і переміна в мені. Не дивно, бо перший раз я полюбив. Отже зачав я себе аналізувати, дошукувати в собі якогось чоловіка“. „Мартович є добрий обсерватор і він не раз питався мене, чи ти не хочеш стрілятися? Був такий час, що се питанє було злобою дня у мене. Та тепер той час далеко за плечима, а я лиш скажу тобі, до чого я дійшов. Ото я є фантаст“. Але виявляється це не все. Бо Стефаник називає себе й ідеалістом, а крім того, мовчазливим і потайним.

Все це разом взяте й не дозволяє йому сказати відверто Є. Бачинській, що він невдовзі з нею одружиться: „Я не смію. Я тобі скажу, що жду божого змилювання, і лиш маю надію на сестру, на кілька її не лучиться жених. Лучився – все пропало, може і я. Бо люблю її страшно і чим я непевніший за ню, тим більше люблю. Та помимо таких мук, я би не зважився її більше сказати, як лиш люблю“. ...Можна було б зрозуміти Стефаніка як людину, в якій переважає песимістичне світобачення. Так ні, достатньо перечитати його лист до О. Гаморак датований груднем 1897 року, в якому він, розповівши про смерть Бачинської (з літературного боку описаної досконало), переконує адресатку виробити в собі віталістичний світогляд: „Житє, ой яке воно файне у своїм болю і радости!“

4) Квадра дельта – аристократи.

Етико-інтуїтивний інтроверт, статичний, раціональний. Тип „Достоевський“: Павло Тичина – поет.

У статті лікаря і перекладача Миколи Фененка „Слово на віки“ („Вітчизна“ № 10, 1969) читаємо про нього:

„Образ поета був мені вже давно знайомим з портретів. На них поет був дуже подібний до себе, але все ж чогось не вистачало, інтелектуальність і одухотвореність красивого обличчя на портретах доповнювалися внутрішнім благородством, витонченістю, коректністю“. Кому доводилось ближче знати в життю представника цього типу, той може підтвердити, що саме так виглядають і поводять себе етико-інтуїтивні інтроверти. Далі з статті Фененка дізнаємось, що натрапивши десь на вірш молодого поета, який чимось привернув його увагу, Павло

Григорович заводив відразу на цього автора окрему папку, де були переписані вірші і зазначені відомості про початківця. Не можна тут не розпізнати цей раціональний тип дуже добросовісного, педантичного і організованого в усій праці письменника. В іншому місці читаємо у Фененка, що Тичина дуже любив дітей і взагалі був дуже чуйний до інших. „То він бідкався і вболівав за долю малознайомих або і зовсім не знайомих йому студентів, висилав їм гроші, книги, то хтось із давніх його знайомих озвався листом і він відразу відгукнувся на цей поклик“. Як не впізнати тут етико-інтуїтивного інтроверта, для якого найбільша радість це зробити добро людям! Нарешті пишучи про тяжкий стан здоров'я поета незадовго до смерті, Фененко записує: „Коли я прийшов знову відвідати хворого, стан його був тяжкий. Але він нічим не виявляв цього“. Це характерна стриманість цього типу, якому наче і соромно, що він примушений турбувати інших хоча б виглядом поганого функціонування свого організму, який у такому стані волів би ховатись від людей з своїм стражданням.

Не випадково поет з такою психічною структурою писав так стримано і лаконічно про свої почуття.

Для підсумку цієї праці наведемо в перекладі на українську мову з журналу „Соціон“ (№ 2, 1997) „Опис основних ознак типу“, який завдячується логіко-інтуїтивному інтроверту Віктору Гуленкові.

Раціональність: послідовність, намагання довести до кінця розпочате, планування і робота за планом, стереотипність реакцій, вироблення установок, дбайливо продумані поступки і емоції на основі

існуючого досвіду; неможливість спілкуватися з людьми без виробленого до них відношення; підготовка до будь-якої праці, намагання нічого не упустити, перевага однорідної діяльності, відносна рівність працездатності і настрою, трудніше пристосування до нових умов, розгубленість аж до стресу при зіткненні з несподіваним, незвичним, нетрадиційним, стремління до творення правил і слідування за ними; здається строгішим, рішучим.

Ірраціональність: діяльність залежить від натхнення. В працездатності і натхненні помітні явні спади і піднесення; висновки – не як наслідок суворого ланцюжка думки, а як результат „осяяння“; легкість зав'язувати контакти, думка про людей і предмети виробляється в процесі спілкування, „в ході справи“; всі реакції – творче пристосування до мінливої ситуації; безпосередність, схильність до імпровізації, імпульсивність, різносторонність зацікавлень і захоплень; схильність займатись кількома справами одночасно; стреси викликаються рутинною; гнучкість думання і поведінки.

Екстраверсія: зверненість до зовнішнього світу і підлеглисть до його вимог; часто поверхові судження і легковажність у відносинах; орієнтація на об'єктивне дане, намагання запобігти суб'єктивності; стремління підкорити своєму впливові відносини (об'єкти натомість визнаються незмінними); велике число соціальних контактів; ініціативність, відкритість; потреба у зовнішньому визнанні, позитивній оцінці, обміні думками, постійному підтвердженню своєї правоти іншими людьми; підвищена активність, діяльний вплив на ситуацію; перевага відповідальності (на противагу обов'язку), намагання бути

в центрі уваги; організаційні здібності; демонстративність симпатій / антипатій; сильна потреба добиватись цілі; більш виражена емоціональність, комунікативність; сприйняття власного „я“ як одного з предметів об'єктивного світу; зосередженість на результаті; пошук гармонії у зовнішньому світі.

Інтроверсія: зверненість до внутрішнього світу; стриманість, самодостатність, самозаглибленість; обмеження соціальних контактів, перевага обов'язку (на противагу відповідальності); визнання усталених відносин як константи і намагання змінити об'єкти, схильність до самовиховання, самовдосконалення і перевиховання інших; більш виражена самотійність і незалежність суджень; сильно виражена самокритичність; вузьке і більш постійне коло друзів (цьому сприяє трудність у зав'язуванні контактів і відданість, глибина прив'язаності); суб'єктивізм, пасивність, споглядальність по відношенню до дійсності, замкнутість і скритість; поділ світу на „я“ суб'єкт/все інше і всі інші. Це об'єкти. Зосередженість на процесі: пошук гармонії у внутрішньому світі.

Етика: інтелектуальна функція, яка опрацьовує інформацію, що надходить по етичних, естетичних та емоціональних каналах; образне мислення, упевненість у світі людських взаємовідносин та емоцій; розпізнавання міміки та жестів; маніпулювання почуттями; розвинутість смаку; етична, емоціональна реальність не менш об'єктивна ніж фізична; вплив через прохання і намовляння; обіцяє не те, що спроможний виконати, а те, чого від нього чекають; намагання підтримувати добрі відносини з усіма; любить і вміє робити компліменти, сам потребує похвали; гордиться своїми почуттями; кохання – як

свідома творчість; при звіті звертає увагу на достоїнства праці, підкреслює зроблене і персональні заслуги; критерії оцінки поступків і подій: добре/погано, гуманно/негуманно, чесно/нечесно; гарне не може бути поганим; переконаність у своєму праві на прив'язаність з боку інших людей; інтереси людини стоять вище інтересів справи; добре відношення виражає співчуттям; непевність у своїх інтелектуальних і ділових якостях, наслідування логічним нормативам.

Логіка: інтелектуальна функція, яка опрацьовує інформацію аспектів об'єктивного світу; вивчення законів матеріального світу, оперування поняттями системності і структурності; легкість у виділенні головного і другорядного; самостійність у справах; себе і інших оцінює за реально зробленим; уникає емоційні бурі; відчуває незручність у вияві почуттів, не розуміється на емоції; дружнє ставлення виражає реальною турботою, допомогою; уникає компліменти і „порожні слова“; схильний до непевності щодо власних почуттів, обережний в їх виявленні; підтримує добрі відносини тільки з людьми, які заслуговують на повагу; обіцяє тільки те, що може справді виконати; діє через аргументи і вимоги; при звіті звертає увагу на недоліки і перспективи, оцінює не людей, а ідеї/або працю; критерії оцінки: логічно / нелогічно, правильно / неправильно, розумно / нерозумно, доцільно / недоцільно (розумне не може бути поганим); непевність щодо своїх моральних якостей; намагання в'яяснити реальний стан речей, дотримування етичних нормативів.

Сенсорика: інтелектуальна функція, яка сприймає простір та його референти; гостре відчуття

миттєвої реальності („тут і тепер“); безпосередня реакція на безпосередні подразники (I-а сигнальна система), „включеність“ всіх п'яти зміслів (органів відчуття); увага звернена на зовнішні прикмети предметів та явищ, виразне відчуття свого фізичного „я“ і його потреб; володіння своїм тілом; рішуче відстоювання своїх інтересів, своєї власності, силовий натиск як ефективний спосіб регулювання ситуації; самовпевненість, розвинуті вольові якості, подолання перепон, спротив то стимул, цінність сьогодення цього дня (без врахування минулого досвіду і майбутніх наслідків), зосередженість і зібраність, побутова спостережливість, зверненість уваги на дрібниці, окремі факти, конкретні поступки: невміння абстрагуватись від ситуації, конкретні втілення чужих теорій (практика!).

Інтуїція: інтелектуальна функція, яка відповідає за сприйняття часу і його референтів, за оперування абстрактними поняттями і за свідоме розшифрування імпульсів від свідомого, будівництво теорії, устремління в майбутнє; передбачення і охоплення думкою історичного процесу в цілому, уповільненість реакцій (часто розсіяність і „гумор на сходах“); увага звернена на суть речей, а не на їх матеріальну оболонку; погано усвідомлює своє фізичне „я“; уникнення силового натиску, асоціативність думки, новаторство в науці, нескінченний ряд нових можливостей, здібностей, перспектив, напрямів, значимість тенденцій, а не окремих фактів; нахил до узагальнень, непевність щодо своїх відчуттів і домагань на якісь матеріальні цінності (та будь-які об'єкти зовнішнього світу), непрактичність“.

Як показує ця характеристика, підставою соціоніки є дихотомія, як і всієї психологічної типології К. Г. Юнга. Але в соціоніці двоїчні пари значно виразніше розроблені і деталізовані. Юнг визнавав, що чотири психічні функції (В. Гуленко називає їх інтелектуальними функціями) притаманні кожній людині, але він вважав, що тільки одна для неї визначальна, тоді як на думку Аушри Аугусти-навічуте дві є сильні, дві слабші, перша вроджена, друга набута в ранньому дитинстві, третя та, де особа найменш упевнена, і тому найбільш вразлива; четверта це та нерозвиненість, яка найбільш усвідомлена людиною.

* * *

Ми залишилися у боргу перед читачем з одним поясненням:

Чому на протязі цієї книги настоюємо на соціонічному типі письменника? Наш намір протидіяти у мірі можливості крайнощам сучасного українського літературознавства. Намагаючись вирватись із тенет догматизму, молоді літературознавці „хапаються“, часом некритично, за найнесподіваніші критерії. На сторінках книги ми неодноразово критикували дуже туманний термін „модернізму“, запроваджений головно популярною книгою Соломії Павличко, але той же поспіх помічається і щодо ярликів, запозичених з арсеналу літературної течій. Досить було канадській дослідниці Олександрі Черненко написати дві книги – одну про Коцюбинського імпресіоніста, а другу про Стефаніка експресіоніста – як дехто з молодих вже взявся „поглибити“ ці визначення. Вони і не помітили того, що авторка

виринає двох письменників з їхнього оточення, з їхнього покоління, нехтуючи десятками інших письменників і зіставляючи їх з визначеннями, запозиченими із західних праць про літературу, які аналізують явища цілком відмінні від українського літературного процесу. Але ж так не можна. Про Коцюбинського імпресіоніста вже писали в двадцяті роки, та це дуже мало вияснило його особистість, бо критики виводили імпресіонізм із стилю Коцюбинського, а не навпаки. А стиль його був таким, бо така була людина. Його творчість вкладається в хронологічні межі творчості Франка і Лесі Українки. Кожний з них відчував свою близькість до цілком інших напрямків, причому Франко аж до двох, до романтизму і позитивізму, течій досить відмінних, але які цілком входили до горизонту властивого йому сприймання дійсності. Читаючи вище наведені витяги з листів Стефаніка, відразу стає ясно чому Олександра Черненко вирішила, що він експресіоніст. Але ж ці листи написані двадцять років до появи в Європі 1916 році маніфесту експресіоністів. Просто його „гамлетівська“ психіка близька до настанов експресіонізму. Так само як і вдача Лесі Українки, яскраво описана її молодшою сестрою, вже в юному віці ніби предвіщала її майбутнє захоплення течією неоромантизму. Літературна творчість це факт індивідуальний, вона визначається насамперед особистістю творця. А вибір між різними течіями, які заявляють про себе в певну епоху як результат певних суспільно-політичних обставин і як реакція на течії, що домінували у попередню епоху, залежить від особистості письменника, а не навпаки.

Наголос на психологію творця також не є чимось новим. Проте такі „психологічні“ характеристики часто виявлялись надто поверховими, суб'єктивними – як у випадку цитованого нами Михайла Рудницького, або ж виявили, як у випадку французької психоаналітичної школи, тенденцію вишукувати якісь хворобливі, негативні тенденції у психіці письменника. Ми виходимо з припущення, що письменники люди, чия психіка вкладається в рамки нормального, а відмінність між ними пов'язана з належністю до різного типу інформаційного метаболізму, до різного типу сприйняття дійсності. Більше того, зіставляючи особистість письменників з характеристиками 4-ох квадрантів, як ми їх знаходимо у працях литовської дослідниці Аушри Августинавічюте, і. Онуфрієнка, Віктора Гуленка або Олександра Букалова (останні три є саме київськими соціоністами), можемо легко переконатись в тому, що саме в письменників знаходимо дуже яскраво виражені риси кожного з 16 типів. Для більшої переконливості радимо читачам зіставити вищенаведені документи про чотирьох визначних українських письменників з їх відповідниками у серії статей, надрукованих Ігорем Онуфрієнком за 1990 і початок 1991 року. І якщо ця книга з теорії літератури буде мати хоч найменший відгук, то заслуга в цьому належить в першу чергу моїм наставникам Аушрі Августинавічюте та її київським учням, яким я завдячую відкриття нових об'єктів у літературознавчому дослідженню.

ТІМ-И УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ

Квадра альфа

1. ІЛЕ Дон Кіхот

Іван Франко, Микола Костомаров

2. СЕІ Дюма

Іван Тобілевич, Микола Куліш, Остап Вишня

3. ЕСЕ В. Гюго

Леся Українка, Микола Корсюк

4. ЛІІ Робесп'єр

Іван Вишенський, Микола Зеров, Євген Маланюк

Квадра бета

5. ЕІЕ Гамлет

Григорій Сковорода, Василь Стефаник, Максим Рильський, Л. Первомайський, Михайло Михайлюк, Юрій Мушкетик

6. ЛСІ М. Горький

І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, Осип Маковей,

7. СЛЕ Жуков

Михайло Драгоманов, Михайло Грушевський

8. ІЕІ Єсенін

Пантелеймон Куліш, Михайло Коцюбинський,
Іван Кочерга, Роман Іваничук, Корнелій Регуш

Квадра гамма

9. СЕЕ Наполеон

Марко Вовчок, Юрій Щербак

10. ІЛІ Бальзак

Володимир Самійленко, Микола Бажан,
Степан Ткачук

11. ЛІЕ Джек Лондон

Лесь Мартович, Володимир Винниченко

12. ЕСІ Драйзер

Тарас Шевченко, Сильвестр Яричевський

Квадра дельта

13. ЛСЕ Штірліц

П Леонід Глібов, Євген Чикаленко,

14. ІЕІ Достоєвський

Павло Тичина, Євген Гуцало

15. ІЕЕ Гекслі

Іван Котляревський, Юрій Федькович,
Володимир Сосюра, Юрій Андрухович, К. Ірод

16. СЛІ Габен

Ольга Кобилянська

СКОРочЕННЯ

Е = ЕКСТРАВЕРТ

І = ІНТРОВЕРТ

І = ІНТУЇТИВНИЙ

С = СЕНЗОРНИЙ

Л = ЛОГІЧНИЙ

Е = ЕТИЧНИЙ

СЕЛЕКТИВНА БІБЛІОГРАФІЯ

1. Jean Starobinski, *Textul și interpretul*, București, 1985
2. Carl Gustav Jung, *Tipuri psihologice*, Traducere de Viorica Nișcov, București, 1997.
3. Тетяна Мейзерська, *Проблеми індивідуальної міфології* (Т. Шевченко – Леся Українка), Київ, 1997 (автореферат)
4. Соломія Павличко, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ, 1997.
5. Цитується за книгою: Ігор Михайлин, *Достоевський і Шевченко*, Харків, 1994.
6. Іван Франко, *Краса і секрети творчості*, Упорядкував Р. Т. Гром'як, Київ 1980.
7. Kirsten Nielsen, *Shepherd, lamb and blood. Imagery in the Old Testament. Use and reuse*, Studia Theologica, nr. 46, 1992.
8. *Літературознавчий словник-довідник*, Видавництво „Академія“ Київ, 1997.
9. Natalya Pylypiuk, *In search of Hryhorij Skovoroda. A review article*, „Journal of Ukrainian Studies, Summer Winter 1997
- 10 Франческо Петрарка, *Вибране*, 3 італійської мови переклав Ігор Качуровський, Мюнхен, 1982.
11. Hugo Friedrich *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*, București, 1969.

12. Г. К. Сидоренко, *Українське віршування від найдавніших часів до Шевченка*, Київ, 1972

13. Михайло Кудрявцев, *Драма ідей в українській новітній літературі XX ст.*, Кам'янець Подільський, 1997.

14. *Історія української літератури XX ст.* Книга перша, Київ, 1993.

ПОКАЖЧИК ІМЕН

- Адлер А.** 46, 54
Андрєєв Л. 245
Андрусяк І. 106-111
Андрухович Ю. 55, 68,
70-74, 131-134
Антонич Б. І. 42, 65-67,
101, 133, 149,
165-166
Ануї Ж. 245
Аристотель 5-22
Аугустиновичюте Аушра
47, 201, 252, 277
- Бажан М.** 87, 184-191, 279
Бальзак Г. 255
Бальмонт К. 157
Баумгартен О. 211
Бах Й. С. 190
Бахтін М. 239-240.
Блек К. 40
Брехт Б. 190
Брюкнер О. 160
Брюллов К. 56, 179
Буало Н. 13
Будай Деляну Й. 70
- Булгаков М.** 132, 134, 207
Бурджес А. 70
Бухнер А. 29
Бйорнсон Б. 185
Бюффон Ж. 211-216
Бюхер К. 153-154
- Ван Гог** 207
Веллек Р. 118
Верді Дж. 207
Верлен П. 104, 194
Винниченко В. 236, 237,
239, 279
Вишенський І. 278
Вовчок М. 279
Вознюк В. 152
Возняк М. 160, 175
Вундт В. 46
- Габен Ж.** 208
Гарсія Маркес Г. 134
Гартман Е. 46, 58
Гаузер А. 61
Гауптман Г. 91, 236, 251
Гегель Г. В. Ф. 237

- Гейне Г. 146, 207
Гекслі Томас 258
Гердер Й. Г. 55, 158
Гете Й. В. 48-49, 179, 182,
183, 210, 252
Глібов Л. 139, 143, 207
Гоголь М. В. 182
Гомер 16, 23-25
Горацій 138, 139
Горгіас 24
Горький М. 197, 222
Гоцинський С. 183
Грабович Г. 77
Григорій Націанський 39
Грушевський М. 278
Губр 179
Гуленко В. 208, 277
Гумбольдт В. 30, 43, 44, 94
Гуцало Є. 207, 279
Гюго В. 17, 195
- Девіс Ж. Ф. 158
Декарт Р. 221
Демокріт 23
Дерріда Ж. 119
Джойс Дж. 68, 69, 240
Дзюба Сергій 111, 112
Дідро Д. 13
Діккенс Ч. 204, 206
Ділтей В. 33
Довгалецький М. 85
Достоевський Ф. 11, 53,
207
- Драгоманов М. 52, 180,
226-229, 278
Дрейзер Т. 50, 201, 255
Дюма О. 244, 252
Дюран Ж. 83
Дюрренматт Ф. 242
- Ейзенштейн С. 187
Евріпід 7, 16
Ейхенбаум Б. 173
Еллан-Блакирський В.
279
Елюар П. 105, 106
Емінеску М. 182
- Євшан М. 51
Єзекель 97
Єремія 95
Єфремов С. 129, 139
- Жаботинський В. 182-183
Житецький П. 86
Жіроду Ж. 245
- Забужко О. 69
Загул Д. 171
Зеров М. 108-110
Златоуст Іван 39
Зубрицька М. 241
- Ібсен Г. 236
Іванс Іфор 206
Ірод К. 279

- Йонеско Ежен** 241-243
Каламон І. 85
Калінеску Дж. 250
Кант І. 221, 223-225, 229, 237
Карпенко - Карий (Тобілевич І.) 234-236, 261-264
Карташов В. А. 123
Каспрович Ян 194
Кастельветро Л. 13
Качуровський І. 137
Кобилянська О. 55, 128-130, 208-210, 279
Конан-Дойл Артур 207, 258
Корней П'єр 13, 14
Корсюк М. 171, 195, 222-223, 278
Костенко Ліна 115, 131
Котляревський І. 22, 70, 132, 179, 231-233, 279
Коцюбинський М. 199-200, 278
Крістева Ю. 118
Кропивницький М. 234
Куліш М. 240-245, 278
Куліш П. 178, 278
Курбас Л. 185
Ле Босю 32
Лейбніц Г. В. 237
Лемний І. 219-222
Лессінг Г. Е. 13, 138
Ломоносов М. 22
Лоус Р. 155, 158
Лубківський Р. 112
Лютер М 25
Маковей О. 209
Малала 83
Маланюк Є. 65-66, 183
Малахій 99
Малишко А. 112
Малларме С. 104, 134, 221
Мальро А. 208
Мартович Л. 197, 203-206
Матвій 121
Медведєв М. 252-258
Мейзерська Т. 50, 63
Меланхтон 25
Мельничук Т. 166-170
Мирний П. 34, 198-199, 247, 249
Михайлин Ігор 11
Михайлюк М. 221-223, 278
Міцкевич А. 59, 140, 183
Мовчан П. 102
Могила Петро 84
Моем Сомерсет 208
Мольєр Ж. Б. 207, 230-231, 233, 235
Монтале Е. 100

- Монтень М.** 35
Моцарт В. А. 207
- Навроцький В.** 34, 44
Нілсен Кірстен 99-100
Нітченко Д. 147
Ніцше Ф. 52
Нур-Ая 78
- О-Ніл Е.** 245
Онуфрєнко І. 217, 225,
 226, 251
Осія 95
- Павличко Соломія** 51, 55,
 146, 216
Павлишин М. 69, 132
Павлов І. 56
Паскаль Блез 196
Петрарка Ф. 137-138
Пилип'юк Н. 40-41
Підмогильний В. 68, 184
Піранделло Л. 245
Плавт Т. М. 230-231
Платон 9, 23, 30, 39
Потебня О. О. 30, 43, 94
Прокопович Ф. 18-22, 174
Протагорас 24
Прокоф'єв С. 187
Пушкін О. С. 182, 183,
 254
Расін Ж. 14
Регуш К. 74-76, 278
- Рейнін Г.** 47
Рембрант ван Рїйн 208
Рильський М. 92, 149,
 151, 183, 184,
 189, 278
Рільке Р. М. 136, 166, 207
Рубчак Богдан 102-104
Руданський Степан 79
Рудницький М. 246-250
- Саган К.** 67
Салига Т. 183
Самїйленко В. 232-233,
 279
Свербилова Т. 241
Свіфт Дж. 207
Семенов Ю. 257
Сервантес М. 208, 240
Сидоренко Г. К. 162, 163
Симоненко В. 68, 112
Сковорода Г. 28, 29, 38,
 41, 82, 86-90, 138,
 196, 278
Словацький Ю. 127-128
Сломчинський М. 36
Солженїцин О. 73, 202
Сосюр Ф. де 44
Сосюра В. 144-148, 279
Софокл 7, 92
Спенсер 45
Ставровецький К.
Транквіліон 26-29
Старобїнські Ж. 33-34

- Стасімбратус**
 з Тасіуса 24
Станеску Нікіта 105-106
Стефанік В. 196-198,
 267-269, 278
Стріндберг А. 196
- Тассо Т.** 210
Твен М. 207, 258
Теагенес із Регіона 25
Тен Б. 154
Тен І. 44
Тичина П. 87, 125-126,
 141-142, 184, 207,
 269-270, 279
Товкачевський А. 87
Тулуз-Лотрек Г. 208
- Уайльд О.** 207
Уїтмен Уолт 172
Українка Леся 55, 63-65,
 91, 126, 139-141,
 236-240, 251,
 264-265, 278
Уоррен О. 118
Ушкалов Л. 29, 39
- Фехнер Г. Т.** 46
Філіпович П. 127-131,
 179
Філон Юдейський 90
Флацій Ілірик М. 25, 28
Фрай Н. 36, 95
- Франко І.** 45-46, 50, 56,
 57-61, 127, 151,
 193-195, 205, 234,
 247, 248, 278
Фрейд З. 46, 53-55, 61-67
- Хашдеу Б. П.** 121
- Ціцерон** 23
- Черемшина М.** 197
Чижевський Д. 232
Чикаленко Є. 207,
 216-219, 234, 279
- Шагаль М.** 169
Шамрай А. 14
Шановський О.
Шевченко Т. 11, 49-53,
 56, 63-65, 70,
 77-78, 100, 126,
 183, 250, 279
Шевчук Вал. 86
Шекспір В. 14, 35, 196
Шіллер Ф. 48-49
Шкловський В. 173-174
Шкурупій Г. 102-103
Шлеєрмахер Ф. Д. 32-38
Шоу Бернард 245
Шпіцер Лео 33
Щебрак Ю. 201-203
- Юнг К. Г.** 46-48, 54, 61,

62-66, 73, 74,
220

Якобсон Р. 159, 173

Яричевський С. 19

Яценко М. Т. 22



ЗМІСТ

I	Актуальність Поетики Аристотеля	5
II	Герменевтика	23
III	Автор і твір	42
IV	Роль підсвідомості в літературній творчості	58
V	Колективна та індивідуальна міфотворчість	77
VI	Метафорика	94
VII	Інтертекст	115
VIII	Поетика ліричного жанру	135
IX	Грамаітичний паралелізм	153
X	Одивнення в епічній поемі	173
XI	Моделювання дійсності в розповідній прозі	192
XII	Риторика публіцистики	211
XIII	Породження тексту в драматургії	230
XIV	Вивчення історії літератури	246
	Додатки	261
	Тім-и українських письменників	278
	Скорочення	280
	Селективна бібліографія	281
	Показчик імен	283

Tiparul executat la
S.C. LUMINA TIPO s.r.l.
str. Luigi Galvani nr. 20 bis, sect. 2, București
Tel./Fax: 210.51.90