
К.П. ФРОЛОВА

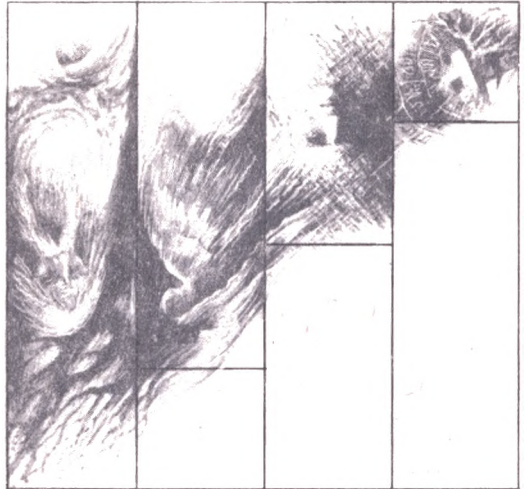


ЦІКАВЕ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО



LIKABE
ЛИТЕРАТУРОЗНАВСТВО



К.П. ФРОЛОВА

ЦІКАВЕ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

1

Матерія художності
Природа і суть

2

Як народжується
сонячний фенікс ?

3

Будівля і древо літератури

Київ, «Освіта», 1991

ФРОЛОВА К. П.

Цікаве літературознавство//К. П. Фролова.— К.: Освіта, 1991.— 192 с.

У книжці в формі листування популярно розповідається про літературу як мистецтво слова, про психологію творчого процесу письменника, про взаємодію свідомого і несвідомого в ньому, інтуїцію і натхнення. Перед читачем постає розгалужене древо літератури з усіма його гілками родів, жанрів, видів. Листування з учнем завершується розмовою про національний характер літератури.

Для учнів та широкого кола читачів.

ФРОЛОВА К. П.

Занимательное литературоведение//К. П. Фролова.— К.: Освіта, 1991.— 192 с. На укр. яз.

В книге в форме переписки популярно рассказывается о литературе как искусстве слова, о психологии творческого процесса писателя, о взаимодействии сознательного и подсознательного в нем, об интуиции и вдохновении. Перед читателем представлено разветвленное древо литературы со всеми его ветвями родов, жанров и видов. Переписка с учеником завершается разговором о национальном характере литературы.

Для учеников и широкого круга читателей.

Художник *О. М. Бузилов*

РЕЦЕНЗЕНТИ: доктор філологічних наук *Т. П. Хропко*,
кандидат філологічних наук *О. А. Білий*,
кандидат філологічних наук *Ю. Б. Кузнецов*

Редактор *С. С. Литвин*

Ф $\frac{4802050000-246}{М 210(04) - 91}$ 327—91

ББК 83

ISBN 5-330-01446-8

© К. П. Фролова, 1991
© О. М. Бузилов, художнє оформлення

Від автора

Тривалий час мене не залишало почуття невдоволення, причини якого я не могла чітко сформулювати. Мучило питання, як поглибити літературну освіту широкого загалу читачів.

Знання творчості великих письменників, великих духом своїм і народністю, митців неперевершених, у чиїх творіннях відбилась життя у величі своїй, битвах смертельних зі злом і в торжестві радості, добра, в сміхові й сльозах, в земній реальності буття і в мріях високих... Так, це скарб безцінний.

Але як передати це живе золото, як навчити заглиблюватись і осягати його немеркнучу сутність... Донести конкретно життєві і духовні біографії майстрів слова, познайомити з персонажами, що населяють створений митцями світ, провести всіма стежками, якими ходять герої їхніх книг, і побувати в усіх пережитих ними обставинах, ставати на бік тих, хто прагнув добра, нової людської досконалості...

Щоб досягти цього, треба навчити розуміти мистецтво слова. Аналізуючи твори, говоримо про художні засоби, епітети, метафори, які щось підсилюють або виражають, про пейзажі, портрети, деталі... Все це треба знати і розуміти. Та часом промайне інша думка: а як же бути із всесвітньовідомими творами, не обтяженими тропами, — скажімо, романом Е. Хемінгуея? Щось там не запам'яталися ні епітети, ні метафори, ні пейзажі, а твори захоплюють. Не вражає нас тропікою і роман Панаса Мирного та І. Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», так само, як і в більшості випадків проза Петра Панча. Виходить, можна обійтись і без названих вище художніх засобів, чи, може, є якісь інші секрети художності?

...Вивчення літератури треба пов'язувати з дійсністю, з історичним процесом. І пов'язуємо. Але чи не виходить у нас часом так, що художня література стає ніби ілюстрацією до історії? А щодо зв'язку з сучасністю, то він загалом правильний, але чи не надто випрямлений, коли приходять такі думки: ким би в наші часи була Катерина з поеми Т. Шевченка — трактористкою, передовою дояркою, ланковою? А може, вчителькою, лікарем, агрономом, спортсменкою або математиком з ученим ступенем тощо. А далі думаєш, що Катерина

як образ і характер в наш час неможлива взагалі. Бо образ Катерини — це образ скривдженої дівчини-кріпачки, соціально безправної жінки, він створений, щоб відбити певне явище, і поза цим явищем ніякої іншої Катерини в літературі немає. У наші часи Катерина не існує, існують нащадки таких, як вона. Бо коли можна ставити питання, ким би в наші часи була Катерина, то аналогічно можна було б поставити питання і до толстовського образу, ким би була тепер Анна Кареніна: лишилася б вона в революційній Росії чи емігрувала б, а може, брала б участь у боротьбі білогвардійців з більшовиками... Абсурдність постановки таких питань очевидна.

...Зв'язок з дійсністю... У вірші А. Малишка «Україно моя» є рядки: «Запалали огні за долиною синього неба. Самольоти гудуть, бо на захід — фронти і фронти». З приводу цього можна говорити про початок Великої Вітчизняної війни. Це буде зв'язок з дійсністю, а чогось у ньому бракуватиме...

Звідкись у нас виникає це почуття невдоволеності, таке відчуття, наче з дна якогось глибокого джерела ми чогось не добираємо, чогось надзвичайно суттєвого — чи то солі якоїсь, яка надає всьому смаку, чи то води якоїсь магнітної, яка притягує до себе, в'яже, чи то сяйва, що примушує річ світитися зсередини. Що ж це?

Чи не надто безпосередньо ми перекладаємо художнє на суто логічне, раціоналістичне, без належного заглиблення у специфічно-художній світ, без його «розшифровки», без належного опосередкованого переживання, переходу від сфери емоційно-образної до аналітичної? Чи не надто часто шукали ми зв'язку літератури з дійсністю на поверхні тимчасових соціальних проблем, а він пролягає через глибинні скарбниці загальнолюдських цінностей.

Треба юним дати щось таке, що допомогло б їм розуміти не лише ту літературу, яка була і є, а й ту, якої ще немає, але буде, автори якої ще не народились. Так, коли тому, хто має зараз вісімнадцять років, у сорокарічному віці, можливо, доведеться читати поетів, які народяться ще тільки через

кілька років, читати і, головне, розуміти і відчувати.

Чим же ми повинні озброїти їх для цього? Чим? Звичайно, знання і розуміння класиків дожовтневої і сучасної літератури, зарубіжних письменників — все це прекрасна школа виховання громадянських і естетичних почуттів.

І все ж — чим?

Думаю — розумінням і відчуттям самої матерії художності, здатністю до заглиблення у нетлінну сутність цієї таємничої матерії.

Таки чи приблизно такі думки непокоїли мене і спонукали написати книжку, що якоюсь мірою допомогла б заохотити учнів до вивчення літератури.

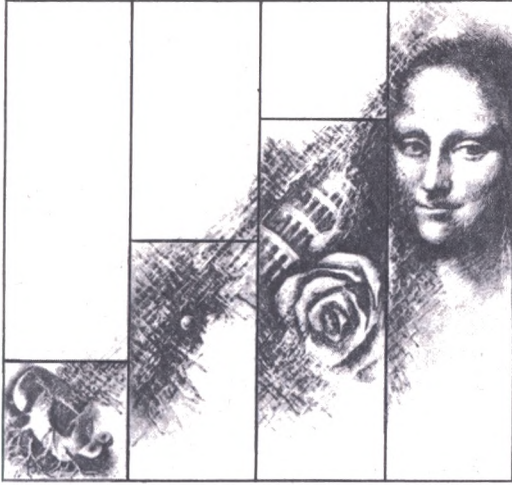
І я написала її на основі листування з абітурієнтом, яке виникло у мене випадково. На щастя, питання юнака були не випадкові. Я б сказала, характерні для мислячого випускника школи. Мені цікаво було на них відповідати. Коли у 1987 році книжка вийшла, Максим був уже студентом Дніпропетровського університету радіофізичного факультету. Я подарувала йому книжку, а він пожартував: «Власне, це я мав подати до друку Ваші листи».

Якось мене запросили на університетський диспут з приводу впровадження української мови в учбовий процес на природничих факультетах, і я зайшла до аудиторії саме тоді, коли виступав Максим. Він доводив, що наукова термінологія не може бути перешкодою при переході на українську мову викладання, бо вона є міжнародною, базується на греко-латинській основі, і перекладати з російської на рідну мову доведеться не так багато термінів. Він доводив також, що необхідно творити науку українською мовою, бо інакше ми випадемо з міжнародного комп'ютерного банку.

У розмові після диспуту він пошкодував, що не поставив мені колись у листах ще одне запитання: «Чи всі літератури однакові?» Я хотіла відповісти йому відразу, та він зауважив, що ця відповідь потрібна не лише йому, що її треба б додати до нашого листування і надрукувати.

Я переглянула книжку, яка вийшла чотири роки тому. Як багато змінилось за цей час у нашому бутті! І мені захотілося не лише розширити коло питань, а й дещо змінити. Всіх змін і додатків виявилось набагато більше, ніж думалось. Адже перебудова у нашій країні, що принесла демократизацію і гласність в усі сфери життя, звичайно ж, не обійшла й літературу та науку про неї. Відновлено чимало забутих імен репресованих письменників, надруковано твори про голодомор на Україні у 1932—1933 роках, про «червоний терор» 20-х років, криваві злочини сталінської кліки 30-х і післявоєнних років, обнародовано факти протизаконних дій КДБ у 60—70-ті роки. Нарешті читачі змогли ознайомитись із книжками про історію багатостраждального українського народу, про часи козаччини, про героїчну боротьбу запорожців за свободу рідної землі. Сьогоднішня суверенна Україна відроджує національну культуру та самосвідомість, що десятиліттями утискалися.

Все це обумовило зміни у підході до вивчення літературних явищ та історичних процесів. Тому й моя книжка — це вже не документальні листи, у яких я відповідала абітурієнту на його запитання, а відповіді, які я дала б йому сьогодні.



1

Матерія художності
Природа і суть

Лист перший



Чи треба скальпелем розтинати троянду?

Ти прямо й починаєш з того питання, на якому обірвалася наша розмова:

— Для чого потрібне літературознавство? Існує художня література, існує мистецтво — його треба сприймати, одержувати від нього насолоду, і ніякої науки про нього не треба. Художній твір і так кожен зрозуміє...

— Звичайно, зрозуміє. Але чи кожен твір зрозуміє читач? Давай у цьому зв'язку торкнемося інших видів

мистецтва. Мистецтво вважають річчю загальнодоступною. Сприйняття його не потребує спеціальних знань з математики чи біології, хімії чи астрономії. Воно не вимагає навіть знань теорії цього мистецтва. Можна одержувати насолоду від музики, не розбираючись у нотах, від живопису і скульптури, не знаючи «технології» створення шедевра. (А вона, ця «технологія», існує! І вивчення її часом триває протягом століть, при цьому відкриваються все нові й нові глибоко змістовні духовні дива в ній). Сприйняття мистецтва і насолода від нього не потребують і спеціального вміння: щоб мати насолоду від балету, зовсім не обов'язково самому вміти виконувати бодяй окремі па.

Але... Все-таки читач, слухач, глядач — назвемо узагальнено — реципієнт, тобто сприймаючий (беручий), мабуть, щось-таки повинен уміти чи знати...

Візьмемо такі життєві приклади: різне розуміння музики зумовлює різні категорії слухачів. Так, є слухачі, які сприймають і розуміють складну симфонічну музику і оперу, інші сприймають тільки оперету, естраду, маси слухачів відчують потребу в музиці як потребу в народній пісні чи вдовольняються лише частівками...

Але все це не означає, що симфонічна музика незрозуміла, адже були слухачі і в XVIII столітті, які розуміли таку музику, а є слухачі, які не розуміють її і в XX столітті. Мистецтво зрозуміле в принципі, але це не означає, що всі його види, жанри і рівні розвитку зрозумілі кожному. Разом з тим побутує думка й інтуїтивне переконання у всіх, що мистецтво повинне бути зрозумілим і доступним усім, тому будь-хто не посоромиться сказати,

що він не розуміє математики чи філософії. Цим можна пококетувати: ось, мовляв, яка я далека (це стосується більше дівчаток) від всіляких сухих і заплутаних розрахунків, від усього «сухого», «раціоналістичного». Але кожен образиться, якщо йому сказати, що він не зрозумів або неправильно сприйняв якийсь із творів мистецтва. А тепер ще один приклад. Уявімо собі, що на виставі «Отелло» Шекспіра серед великої маси є кілька глядачів різного віку і освітнього цензу. Так, цю виставу дивляться старенька дев'яностолітня бабуся, малописьменна, а може, й неписьменна, яка ніколи не була в театрі, учениця 10-го класу сільської школи, студентка першого курсу філологічного факультету, студент-випускник англійського відділення, аспірант цього ж відділення, який знає мову часів Шекспіра і спеціалізується в галузі шекспірознавства, і, нарешті, професор-шекспіролог.

Хто з них сприйме більше емоційної, образної, аналітично філософської інформації з побаченої вистави? Тут ми не торкаємося індивідуального дару сприйняття художнього твору. Звичайно, на неписьменну, скажімо, темну бабуся вистава може справили і потрясаюче враження, і вона зрозуміє, що Отелло — благородна людина, доведена до відчаю, що Дездемона — ні в чому не винна, що Яго — заздрисний, підлий. Більше того, для такого глядача може зникнути відмінність між мистецтвом і життям, така буде велика віра в справжність того, що відбувається на сцені.

Так, відомий російський артист М. Ф. Астангов розповідав, що коли вони показували виставу «Отелло» в одному із глибинних сільських районів, а після спектаклю почали розта-

шовувати артистів на ніч по хатах колгоспників, то в кількох домівках відмовились прийняти М. Ф. Астангова, який грав Яго. Одна бабуся так і сказала: «Такого негідника я й на поріг не пушу». Артистові довелося ночувати в приміщенні клубу, але він був щасливий, вважаючи цей прикрий факт найвищою рецензією на свою акторську роботу.

Вище перелічені різні категорії можливих глядачів Шекспіра названі в порядку підвищення їх інформованості відносно театру, літератури, зокрема Шекспіра. Безумовно, що у професора-шекспіролога вистава викличе найбільше думок: тут будуть думки і про зіставлення перекладів (того чи іншого) з оригіналом, і про трактування ролі цим артистом і, можливо, іншим, на вітчизняній (англійській) сцені і на українській, буде у такого глядача і матеріал для порівняння різних трактовок трагедії в різні часи тощо. Звичайно, вистава, передусім, буде викликати певні емоції, але емоції будуть збагачені знанням, вони будуть багатогранні. Адже кожне із вищезгаданих порівнянь буде викликати схвалення або заперечення, чи то захоплення цього в вищій мірі кваліфікованого глядача. Звичайно, у сприйнятті художнього твору велику роль відіграють емоційність і творча уява сприймаючого, але нас зараз цікавить інший бік справи, безпосередньо пов'язаний із розумінням мистецтва.

То що ж, виходить, що для сприйняття мистецтва потрібні певні знання?

— Так, безумовно...

Мистецтво у своєму розвитку від перших наскельних малюнків і до сучасного рівня разом з людством пройшло великий шлях, і той, хто хоче ма-

ти насолоду від мистецтва, мусить бути естетично освіченою людиною.

Що це означає, ми скажемо трохи пізніше, але до цього поняття входять і конкретні знання мистецтвознавчого характеру. Звичайно, тут відразу ж може виникнути заперечення: адже хіба можна бути знавцем у всіх галузях мистецтва або навіть в одному, в усіх його сферах? От, мовляв, і у наведеному вище прикладі про різні категорії глядачів фігурує не хто-небудь, а професор-шекспіролог як сприймаючий з максимальними можливостями сприйняття, а він же фактично все своє життя присвятив вивченню філології, зокрема англійської мови і літератури, щоб потім зупинитися на творчості одного письменника і вивчати лише його і все, що пов'язане з ним. Виходить, щоб зрозуміти творчість одного письменника, треба на це витратити все життя? Так, але і його буває мало!

— А що, власне, треба вивчати у творчості письменника?

— Про це ми поговоримо трохи пізніше. А поки що зупинимось на тому, що не можуть же собі дозволити всі, по-перше, вивчати лише мистецтво і літературу, існує дуже багато інших життєво необхідних видів трудової діяльності, а по-друге, виходить, що кожен може за життя вивчити творчість лише одного митця, письменника, щоб сприйняти його якнайглибше, а як же бути з останніми...

Так, справді, проблема складна — як підготувати кожну людину до сприйняття мистецтва і літератури? Вирішення її під силу не кожному поколінню людей. Одним із завдань суспільства є завдання розбудити в кожній трудящій людині художника. Тож держава має дбати про естетичне виховання своїх громадян.

Виховувати естетичні смаки необхідно ще у дитячому садку, потім в школі, вищих і середніх навчальних закладах, на підприємствах, у домашніх умовах, через пресу, всіма засобами масової інформації — радіо, телебачення, великою кількістю журналів і газет різними мовами, в театрах, палацах, клубах. Перелік усіх видань і засобів, форм естетичного виховання аж до розвитку художньої самодіяльності потребував би чимало сторінок.

За шкільною партою учні знайомляться з творчістю найвидатніших письменників, з класичними їх творами, починаючи від давньої літератури і до сучасності. Вивчаються біографії письменників, епоха, в яку вони жили, їхні літературні і громадські зв'язки, художні твори. Так що знань, саме знань, які сприймаються розумом, кожен має можливість одержати достатньо з тим, щоб далі уже самостійно продовжувати шлях читача. Але ось ти пишеш, юний друже, що після школи не хочеться читати тих письменників, творчість яких вивчалась, що в твоїй свідомості вони назавжди залишаться як офіційно визнані класики минулого і сучасного, яких треба вивчати, але яких з власної волі ти б ніколи не читав, бо тебе зараз не хвилюють ні проблеми кріпацтва, ні доля бориславських ріпників, ні воєнні лихоліття, роки голоду й розрухи. В нашу добу, мовляв, молодь мало хвилюють страждання Катерини або Анни Кареніної, бо вже відомі маутхаузени і чорнобилі.

Мабуть же, не один ти так думаєш і сприймаєш літературу й мистецтво. А між тим ми часом не здогадуємося, що саме в байдужості до людських переживань (хоч би й Катерини Кабанової із «Грози» і Анни із «Украдено-

го щастя») криється небезпека хіросім і маутхаузенів.

У чому ж річ? І біографію письменника знаємо, і вже пояснено, яка основна думка в творі і якими художніми засобами виражена вона, — а все ж інтересу художня література і твори, які вивчаються в школі, не викликають. Виходить, що недостатньо знати конкретні явища і факти.

Так, одних суто логічних знань, однієї інформації для розуміння літератури і мистецтва недостатньо. Що ж потрібно ще? В чому секрет? А секрет полягає в тому, що той, хто хоче зрозуміти мистецтво і митця, літературу і письменника, повинен увійти в світ митця, а для цього вступити у співтворчість з автором.

Що ж це означає? Чи можемо ми, люди різних спеціальностей і професій, вступати у співтворчість з митцем? Виходить, можемо, і щоразу з більшим або меншим ефектом вступаємо. Спробуємо проаналізувати цей процес і тим самим визначити, що ж необхідно для його здійснення.

Виявляється, що для цього потрібно мати ряд якостей, які ми маємо або при бажанні можемо мати і на які, власне, розраховує письменник, він їх і сам має, лише, мабуть, в багатограннішому вигляді. Якби між письменником, художником і сприймаючим мистецтво була суттєва відмінність, то читач і письменник не могли б в принципі зрозуміти один одного, а якщо вони досягають взаєморозуміння, то, значить, є певні риси і якості, які пов'язують їх. Письменник у процесі творчості прагне бути максимально зрозумілим читачеві, але при цьому йому конче необхідно виразити і себе, і свою концепцію дійсності, тим самим вплинути на читача, захопити його своїм ідеалом.

Читач у свою чергу мусить іти назустріч письменникові, щоб зрозуміти його.

Письменник, взагалі митець стає творцем художніх цінностей тому, що він як громадянин, як борець за певні ідеали може виразити свою позицію, яку обрав внаслідок вивчення життя. Він може вести боротьбу саме так, засобами художньої творчості. Це найпродуктивніший для письменника вид громадянської активності. У мистецтві не можна не мати позиції, визнає чи не визнає це митець, свідомо чи несвідомо, а якусь позицію він займає. В житті не буває ніякої позиції. Відсутність позиції — це теж позиція. Громадянином і особистістю передусім мусить бути і читач. Це відразу в цілому визначає його симпатії і антипатії. Якщо він егоїст, міщанин, якому найдорожче його власний добробут, комфорт його обмеженого світу, то й справді, що йому до людей, які колись жили й страждали, коли його не цікавить, хто і де страждає в наш час. Йому невідоме співчуття, тобто відчуття чогось разом з іншими. А література і мистецтво виростають саме із співчуття (хоча не лише з одного нього, але про це пізніше). Це зовсім не означає, що вся художня література зайнята тим, щоб викликати співчуття до всіх нещасних і скривджених. Письменник насамперед хоче, щоб якомога більше людей співчували йому — його ідеалам, прагненням, болям і радощам, щоб читач захоплювався тим, чим захоплюється він, любив те, що він любить, і ненавидів те, що він ненавидить, щоб, нарешті, думав про те, що письменник вважає важливим, керувався в житті тим, що пізнав із творів письменника.

А співчуття потребує передусім здатності почувати, бути емоційно

сприйнятливим. Емоційна динамічність, емоційна розвиненість, звичайно, не в усіх однакова, як не в усіх однаковий слух, голос. Але як і слух можна розвивати, так само можна розвивати і виховувати почуття, емоційно збагачуватися. Головне, що в принципі у кожній нормальної людини є почуття і емоції, на основі яких у взаємодії із світоглядом вони формуються, так само як зір і слух.

Отже, для того щоб вступити у співтворчість із письменником, митцем, треба настроїти свої почуття. Твір треба сприймати не лише розумом, а й почуттями і, може, в першу чергу почуттями.

Легко сказати — сприймати почуттями. А якщо не сприймається? Ну, звичайно, буває така емоційна глухота, що дуже важко дійти до серця читача, але такі випадки рідкісні, і вони на грані патології. Почуття не з'являються ні з того ні з сього, вони виникають з приводу чогось. І тут помічниками виступають уява, фантазія, на рівні яких і починається співтворчість письменника і читача.

Для нашої розмови уточнимо спершу, що ми будемо розуміти під уявою і фантазією. Уява — це наша здатність уявляти, ставити перед своїм внутрішнім зором те, чого зараз немає, але що ми спостерігали раніше. Ми можемо влітку промовити: «Зима», і перед нашим внутрішнім зором постане зимовий пейзаж, ми уявимо собі сніг на деревах і дахах, на вулицях, дітей на санчатах або ковзанах. А перебуваючи десь далеко від рідних місць, ми можемо уявити і рідний дім, і близьких людей, і зрештою, все, що захочемо. Наші спогади — це фактично наше уявне повернення у минуле.

Інша справа — фантазія. Фантазуючи, ми ставимо перед своїм внутрішнім зором те, чого не було, а можливо, і не буде ніколи, бо в принципі неможливе. Дуже часто фантазією виражаються людські мрії: люди нафантазували килим-самоліт, чоботи-скоророди, а через багато років і справді навчилися літати, швидко долати великі простори. Фантазія допомагає людині вийти за межу вже відомого і штовхає її на нові пошуки. Плідна та фантазія, яка спирається на реальні знання. Без неї неможлива ні художня, ні наукова творчість. При всій її незвичайності і при найбільшому злеті, в найнеймовірніших речах і ситуаціях ми завжди пізнаємо елементи реальної дійсності. Неможливо вигадати ні живу істоту, ні машину, ні планету, в яких би не було компонентів реальної дійсності. Спробуй, мій друже, і ти переконаєшся в цьому.

Але ми трохи відійшли від основної теми нашої розмови.

Для того щоб вступити у співтворчість з письменником, треба, по-перше, пам'ятати, що при всій достовірності й глибині художньої правди перед нами плід творчої фантазії письменника, навіть якщо він пише про найреальніші, а не фантастичні речі. Інколи говорять, що письменник взяв картини з життя, але життя, реальність не існують у вигляді готових художніх картин для художнього твору. Скажімо, Тарас Шевченко написав повість «Художник» на основі власного життя, але твір — не фотокопія того, що було з самим автором, який, звісно, не записував кожної своєї крок. Письменник, фантазуючи, творив образ митця — кріпосного інтелігента. Повість створено на основі конкретних життєвих явищ, спостережень і само-

спостережень при активній дії творчої уяви. По-друге, все, що зображено в художньому творі,— люди, природа, те, що відбувається з людьми і те, які вони є, деталі і штрихи, необхідні для змалювання людей і обставин, в яких вони діють,— все це узагальнення, і весь світ, який зображено у художньому творі,— це узагальнене уявлення письменника про світ, яким він йому здається в даний час. Якщо навіть поет пише про свої найінтимніші почуття, про те, як він переживає щасливу або нещасливу любов,— це теж має узагальнюючий характер. В індивідуальних переживаннях поета, ліричного героя виражається загальнолюдське, тому кожен знаходить у такій поезії те, що співзвучне його особистим почуттям. Узагальненість передається різними засобами і різними шляхами, але мета одна: читач повинен відчувати, що справа не просто в долі однієї якоїсь дівчини-кріпачки Катерини, а в долі найширшої верстви народу. Мова про узагальнення може йти лише тоді, коли перед очима читача постають конкретні картини життя і живі образи людей. Геть усе описати не можна, до того ж, як би ви детально не описували бачене, все не постане перед очима. Очевидно, друже, траплялося тобі розповідати кому-небудь про бачене тобою цікаве видовище або свято, і ти відчував, як часом важко передати те, що дуже вразило тебе. Ти починаєш розповідати це детальніше, але детальність опису робить твою оповідь менш енергійною, а обличчя слухачів менш зацікавленими, і часом слухачі так і не можуть зрозуміти, що ж тебе так захопило, викликало такий ентузіазм.

В такому ж становищі і письменник, який хоче захопити своєю оповіддю, але він знаходить шлях — апелює

до твого досвіду і до твоєї уяви, може робити чи не робити детальні описи — це все залежить від конкретних художніх завдань, методу і стилю письменника,— але обов'язково мусить розбудити нашу творчу уяву, має так писати, згадувати такі речі, обставини, деталі, щоб вони викликали в нашій уяві цілі картини. Митець слова не описує все, що бачить, підряд, а певними штрихами він робить емоційно-образні «натяжки», за якими ми уявляємо значно більше, ніж сказано, і нам здається, що це сказане письменником. Так, наприклад, в оповіданні Григора Тютюнника «Холодна м'ята» портрет Лесі подається кількома штрихами:

«Андрій озирнувся і побачив серед гурту дівча в довгенькому форменому платті, з чистими, трохи сполоханими очима. Ті очі немов благали його зупинитись, немов казали йому подивитись, які ми гожі... Все те Андрій побачив мельком і швидко забув, але очі йому запам'яталися»¹.

Запам'яталася дівчина своїми очима Андрієві, запам'ятовується вона і читачеві своєю чистотою, недоторканою красою. Щоб довго не зупинятися на цьому і не перевантажувати нашу розмову прикладами, нагадаймо пораду А. П. Чехова, виражену вустами Тригоріна, що, коли хочеш передати картину місячної ночі, то не треба описувати всю ніч — це неможливо, та й не справить враження, досить сказати про шматочок шкла, який блищить під місячним сяйвом, або про тінь від млинового колеса. І це дуже точно: все останнє домалює наша уява, яка буде жититися нашими власними спостереженнями місячної ночі. І так в усій художній літера-

¹ Тютюнник Г. Коріння.— К., 1978.— С. 21.

турі — шматочок скла, що блищить під місяцем, замість місячної ночі.

Ось тут і починається співтворчість читача з письменником. Письменник щоразу подає нашій уяві якісь збудники, і наша уява за «програмою» письменника створює перед нашим внутрішнім зором картини, які примушують нас хвилюватися, викликають сміх або сльози, драматичне напруження чи відчуття гармонії.

Як письменники, художники, так і читачі можуть бути більш або менш талановиті, сприймати твір поверхово чи глибоко проникати в нього. Художній твір фактично неосяжний, і до кінця вичерпати його аналізом не можна, тому що може бути безліч аспектів аналізу залежно від конкретної мети, яку ставимо перед собою, потреб часу, нових поколінь читачів. Але в основі всіх науково-об'єктивних підходів буде передусім конкретне сприйняття твору і зв'язків, у яких твір виступає. По-різному твір сприймається сучасником і нащадками залежно від епохи, співвітчизниками і читачами інших країн. Більше того, по-різному сприймається читачем твір протягом життя залежно від життєвого досвіду і конкретних інтересів.

Отже, сприйняття художнього твору не така вже й проста річ. Воно вимагає неабияких знань, вміння відчувати, емоційного чуття, розвинених творчої уяви і фантазії, мобілізації всього життєвого досвіду, а ми додамо — ще й читачького досвіду, який надзвичайно підвищує потенціал сприйняття художнього твору.

Справа ще в тому, що кожен художній твір — це своєрідна «художньо закодована програма» письменника, в яку входять і його добір матеріалу, і ідеал, і специфіка сюжету

та композиції, і манера оповіді, і творення тропіки тощо. Ці «програми» можуть бути дуже різними, а часом письменник прагне до новизни, несхожості з попередніми власними творами та своїх братів по перу. Новаторство може викликати спершу нерозуміння, утрудненість сприйняття тексту, але чим більше в свідомості читача буде «програм», тим швидше і краще він зможе сприймати нове, виробляти гарний художній смак.

Як же бути читачеві? Хто йому допоможе? Звичайно, літературознавство. Це поняття широке, воно об'єднує фактично кілька наук, і всі вони служать читачеві. Так, існує текстологія, яка оберігає тексти від усього наносного, від того, що було, можливо, спотворено при друкуванні або переписуванні, знаходить те, що було пропущено, розшифровує зіпсовані місця у рукописах, відновлює, наприклад, тексти після правки цензурою, звіряє точність текстів в академічних виданнях.

Текстологія — наука давня, але значення її і в наш час важко переоцінити. Величезна робота проведена сучасними текстологами, щоб представити у точному вигляді тексти Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки. А от, наприклад, під час обшуку у письменника Степана Тудора поліцаї розкидали рукопис його роману «День отця Сойки». Після перемоги над фашистською Німеччиною роман все ж було видано. Пізніше за перевірку тексту роману взявся дослідник П. Довгалюк. Після тривалих пошуків у різних архівах йому вдалося уточнити в романі, загалом невеликому за обсягом, близько 400 місць. Отже, текстологи дбають про те, щоб текст дійшов до читача у належному вигляді.

Щоб читач не загубився в океані літератури, існує бібліографія — теж наука давня, й значення її на сьогодні все більше зростає. *Бібліографія* — це ведення обліку (говорячи бухгалтерською мовою) всього, що написав письменник і що написали про нього, з точною вказівкою в обох випадках видавництва, року, місця видання. Бібліографія веде також облік усіх узагальнюючих праць, збірників і бібліографічних покажчиків, які готуються бібліографами. Так, є п'ятитомний біобібліографічний словник «Українські письменники», «Українська Літературна Енциклопедія» та інші. І є наука, найближча до читача, — *історія літератури* (української, російської, білоруської тощо), що досліджує не лише творчі біографії письменників, характеризує їхні твори, а й розглядає творчий процес у зв'язку з подіями, які відбуваються у суспільстві, внутрішні зміни в самій літературі, етапи розвитку і специфіку творчого методу в кожній із національних літератур, розвиток і взаємодію національних літератур, стилевих напрямів та індивідуальних стилів.

Але звідки історія літератури бере понятійний інструмент для вивчення літератури — поняття методу, стилю, жанру та інші? Цей понятійний інструмент розробляє теорія літератури, яка утворилася на основі узагальнень явищ літератури.

Теорія літератури вивчає спільні і загальні для всіх національних літератур закони і закономірності — зв'язку літератури з життям і внутрішньолітературні закони.

Нарешті існує літературна критика як «рухома естетика», що допомагає розібратися читачеві в сучасному літературному процесі, в сприйнятті

творів, які народжуються в нашому сьогоденні.

Як бачимо, галузей літературознавства чимало, і тому є допоміжна наука історіографія, яка вивчає історію науки про літературу. Історіографія є в усіх науках. У ній наука осмислює сама себе.

Отже, до послуг читача маємо допоміжні науки: текстологію, бібліографію і основні: історію літератури, теорію літератури, літературну критику.

Існує різний рівень дії цих наук. З них вкажемо на два головні: академічний і популяризаторський. Величезний загін науковців займається текстологією, бібліографією — тут можливий лише академічний рівень, лише на основі академічної бібліографії можуть бути створені окремі адаптовані бібліографії, пристосовані для певних умов роботи чи певного кола читачів. Створюються також академічні історія і теорія літератури. Лише на основі досліджень академічного рівня ведеться популяризація літератури, існує великий, конче необхідний загін популяризаторів літератури — педагогів, методистів, лекторів. Так, на основі академічних досліджень створюються підручники, популярні книжки і брошури з найрізноманітніших питань. Популяризацією художньої літератури займається товариство «Знання». Велику роботу в цьому напрямку проводять і вчителі.

Є ще одна галузь літературознавства, яка вимагає високої теоретичної підготовки, глибокого знання історії літератури. Разом з тим ця наука не може бути академічною, а насамперед популяризаторською і злободенною, публіцистичною. Це — літературно-художня критика. Саме вона повинна

бути компасом в літературному океані.

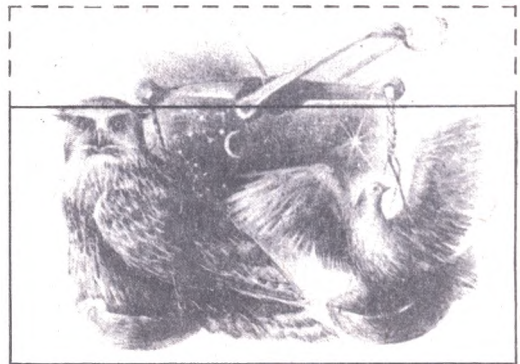
Так-то, мій друже. А ти говориш, для чого потрібна наука про літературу... Відчуваю, що в основному ти погодився зі мною, та все ж зауважуєш, що троянда цвіте, і вона прекрасна незалежно від того, пишуть про неї поети чи ні. Так, мовляв, і художня література.

Зараз я не можу детально зупинитися на неточності порівнянь троянди і літератури, адже в троянді відсутній елемент свідомості, але справа не в цьому, всяке порівняння кульгає. Так, троянда прекрасна незалежно від того, оспівана вона поетами чи ні, але якщо ми, розтинаючи її тонким скальпелем і розглядаючи під мікроскопом, вивчимо цю досконалої краси квітку, а не лише будемо милуватися нею, хіба це гірше буде для троянд і для людини? Саме таке вивчення і дало можливість вивести нові, ще прекрасніші сорти троянд.

Вивчення літератури, популяризація знань про неї, естетично-художнє виховання підвищують загальний коефіцієнт корисної дії літератури, загальний естетичний і художній рівень розвитку мистецтва, бо тонкий смак читача потребує високого рівня майстерності митця.

Ну, а цього питання я вже не чекала. Як це, для чого підвищувати, як ти пишеш, ККД (коефіцієнт корисної дії) мистецтва і літератури?! Адже вони виконують дуже важливі функції, а саме: пізнавальну, виховну, комунікативну (Л. Толстой, наприклад, вважав, що мистецтво саме й існує для спілкування і взаєморозуміння між людьми), компенсаторну (психологічно урівноважує, дає розрядку почуттям), і, нарешті, гедоністичну (література і мистецтво дають задоволення).

Лист другий



Два способи пошуків двох видів істин

Дорогий друже! Щойно зібралася відповісти на друге запитання, яке було у твоєму попередньому листі¹ відносно того, чи може бути точним літературознавство, як ти вже ставиш мені нові запитання, на які, мені здається, я мушу відповісти в першу чергу, а вже потім повернутися до проблеми можливої чи неможливої точності в літературознавстві.

Ти вже тепер, Максиме, заперечуєш не лише літературознавство як науку, а й саму літературу і мистецт-

во як необхідність. Ти вважаєш, що вони можуть бути замінені різними видами науки та людської діяльності. Адже ти запевняєш у листі, що, мовляв, пізнавальні функції може виконувати наука, виховну — педагогіка, комунікативну — мова і різні форми трудової діяльності, спорт, психологічну, якщо мати на увазі урівноваження нервової системи, — психологія, а задоволення можна одержувати не лише від літератури і мистецтва — є багато інших сфер людської діяльності, де людина може одержувати задоволення: в науковій і технічній творчості, у праці в різних галузях народного господарства, у відпочинку, подорожах, прогулянках... Всього не перелічити. Але чи означає це, що література і мистецтво можуть бути чимось замінені? Якби це було так, то література і мистецтво давно б уже зникли із духовного життя суспільства, та вони не зникають, а розвиваються. Це ж про щось говорить... Але я розумію, що це не доказ, адже багато чого і поганого й досі не зникло із життя суспільства.

Отже, зупинимось на питанні незамінності мистецтва і літератури докладніше. Спершу розглянемо це у сфері пізнання.

Ти пишеш мені: на уроках з літератури в школі вам говорили, що з художніх творів можна дізнаватися про часи, давно минулі, про краї, в яких ніколи не бував, — і в цьому велика пізнавальна роль художньої літератури. Але й ти маєш рацію, коли пишеш, що про історичне минуле можна дізнатися з історії, а про різні країни — з праць географічних, з різних інших книжок.

Пізнавальна роль літератури полягає не лише в тому, що ми дізнаємося про те, чого не могли бачити на власні

очі, а насамперед у тому, що література і мистецтво допомагають нам пізнавати самих себе і час, в який ми живемо, і суспільство, в якому живемо. Я спробую пояснити це детально. Але перед цим мушу сказати, що предмет пізнання наук і мистецтв різних. У тих же самих речах і явищах науку цікавить одне, а літературу і мистецтво — інше. Візьмемо для прикладу долю Катерини із однойменного твору Т. Г. Шевченка. Історик, який вивчає соціальне і духовне життя суспільства, зможе пояснити соціальні причини самогубства Катерини, психолог — її психологічний стан в критичну мить, медик міг би виміряти об'єктивні показники її фізичного стану — тиск крові, частоту пульсу і т. д. Але хто, представник якої науки може передати всю болючу розбурханість почуттів дівчини, які розкриті перед читачем глибину образи, невимовність страждання і розпачливу безвихідь її соціального становища? Це може передати лише митець — художник, композитор, письменник. Як це і сталося у Шевченковій поемі:

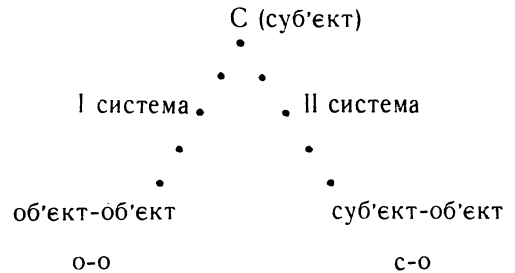
Біга Катря боса лісом,
Біга та голосить;
То проклина свого Івана,
То плаче, то просить.
Вибігає на возлісся;
Кругом подивилась
Та в яр... біжить... серед ставу
Мовчки опинилась.
«Прийми, Боже, мою душу,
А ти — моє тіло!»
Шубовсь в воду! Попід льодом
Геть загуркотіло.

Чорнобрива Катерина
Найшла, що шукала.

Всі барви і форми, всі слова і звуки існують у мистецтві заради одного — відтворення душевного світу людини. І цей світ завжди нам цікавий, він нас

захоплює, і ми знаходимо в ньому щось близьке, знайоме нам, і нове, інколи через мистецтво ми відкриваємо в собі самих себе. У реальному житті ми стикаємося і з відразливими рисами людського характеру, а пізнавши їх в літературі, ми остерігаємося цих негативних явищ в собі і навколо нас. Але цим також не вичерпується пізнавальна функція літератури. І щоб уже більш-менш завершити нашу розмову про незамінність літератури в галузі пізнання, нам доведеться, друже, вийти за межі шкільної програми і прочинити трохи двері в незнайоме нам святилище філософії. А дізнаємось ми там от про що: був час, коли мистецтво і філософія були нероздільні, вони росли з одного кореня, філософські думки висловлювались у художній формі (наприклад, «Тварина спрямовується до харчу голодом» — це і усвідомлена закономірність залежності живої істоти від необхідності, осягнення причинного зв'язку, і разом з тим — метафора), але з часом філософія, розвиваючись, відділилась від мистецтва. І тоді чітко визначились дві системи пізнання дійсності: суб'єкт-об'єкт і об'єкт-об'єкт (ти розумієш, що об'єкт — це предмет, а суб'єкт — це людина). В обох випадках пізнає людина (С — суб'єкт), лише в кожній системі пізнання — своя мета і свої способи пізнання. Суб'єкт проявляє себе і в системі, яку ми називаємо «об'єкт-об'єкт» (о-о), у самому обранні об'єктів для порівняння, у способах дослідження їх, стилі роботи, методології і т. д. Можна говорити про творчу індивідуальність вченого, про типи вчених залежно від епохи, рівня розвитку науки тощо, але все виявляється в результатах дослідження опосередковано, наслідки досліджен-

ня мають безособовий вигляд, цілком об'єктивізований, чого не можна сказати про другу систему «суб'єкт-об'єкт», про яку будемо говорити трохи нижче. Схематично ці дві системи пізнання можна було б зобразити так:



У першій системі предметом пошуків є об'єктивні наукові істини. Вони добуваються зіставленням різних об'єктів (об'єктами може бути все, що завгодно), залежно від галузі науки і конкретних завдань: зіставлення двох клітин, двох явищ, двох творів, двох часток в атомі і встановлення між ними причинно-наслідкового зв'язку. Результати пошуків певних закономірностей, законів формулюються і в більшості виражаються у формулах. Це наука — і в найзагальнішому плані — це пошук істини, розгадка таємниць природи і механізмів розвитку суспільства. Розгадаєш одну таємницю, а за нею відкривається інша — й так без кінця. Абсолютна істина може бути в констатації фактів типу: народився... року... місяця... числа... Та й то, спробуй цю мить народження встановити за різними календарями, адже немає абсолютного часу, зін гідносний залежно від системи, в якій визначаються одиниці часу. Ти вже знаєш це, бо ж, мабуть, чув теорію відносності Ейнштейна. Отже, наука — це пошук істин, розгадка

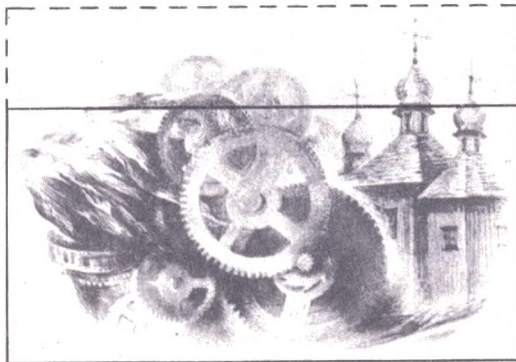
таємниць, того, що приховане від людського ока, або того, що стоїть за очевидним, наочним. Наприклад, скільки століть людство було переконане, що Сонце обертається навколо Землі, або що Земля плоска, а по небу над нею, піднімаючись до вершин і спускаючись донизу, ходить Сонце?! Тих, хто думав інакше, спалювали на інквізиторських кострищах, аутодафе — так звалася ця страта (кара вогнем). Та все ж людство дійшло до істини, а космонавти не раз уже облетіли нашу планету. Людина науково пізнає не лише макросвіт-космос, а й мікросвіт. Думку про те, що електрон невичерпний, як атом, можна продовжити: художній твір невичерпний, як електрон.

Але які б ми не взяли виміри науки відносно об'єкту дослідження чи то космосу, чи то атома, чи то виведення нових сортів троянд, чи створення порошку для прання — одне залишається постійним: усі висновки, виведення законів, вираження їх у формулах базуються на встановленні зв'язків між об'єктами причиново-наслідкових, кількісних, якісних, на їх зіставленні. Як би не переживав вчений, шукаючи ту чи іншу істину, вивчаючи той чи інший предмет, ці переживання не визначають кінцевих результатів дослідження, теореми, закону, концепції і не входять до них. З теореми Піфагора ми не дізнаємось про його переживання, але це не означає, що їх не було — без людських емоцій «ніколи не бувало, немає і бути не може людських пошуків істини». Але, повторюємо, всі емоції вченого залишаються поза наслідками дослідження, закон, формула, висновки постають перед нами як об'єктивні, незалежні від дослідника. Об'єктивність — основна вимога нау-

ковості. Вчені це так добре засвоїли, що, читаючи лекції, часом намагаються своєму тону надати повної незацікавленості, байдужості, студенти, часом жартуючи, говорять, що лекція їм читається членкорівським (від членкореспондент Академії наук) голосом. Звичайно, такі лектори помиляються, бо одне — пошук об'єктивної істини, незалежної від переживань і бажань дослідника (скажімо, вчений-медик хотів би, щоб та чи інша хвороба вважалася виліковною, а в дійсності виходить навпаки), а друге, зовсім інше — викладання цієї істини, передача її однією людиною іншим, тут ніхто — ні лектор, ні слухач — не повинен бути байдужим. Ось такі справи, друже, в системі «об'єкт-об'єкт». Але є й інша система — «суб'єкт-суб'єкт». Вона існує, бо у людини є не лише розум, а й серце.

В системі «суб'єкт-об'єкт» виражається ставлення людини (суб'єкта) до всього, що її оточує. Це емоційна, почуттєва оцінка навколишнього середовища, природного і суспільного, явищ в ній: «прекрасно! потворно! гніваюсь, схвалюю, страждаю, відчуваю задоволення» і т. д. — все це конкретно-емоційні оцінки. І як би високо не розвинулась наука, яких би глибин вона не сягала, ніколи, поки існують люди на землі, не зникне система «суб'єкт-об'єкт», система суб'єктивних оцінок явищ дійсності, ніколи живе людське серце не перетвориться на механізм, якому чужі будь-які переживання, а людина не перетвориться на механістичного робота. Отже, крім сфери об'єктивного вивчення, є ще сфера суб'єктивних оцінок, крім сфери логічного мислення, є ще сфера емоцій, в якій і розвивається мистецтво. Але про це, друже, уже в наступному листі.

Лист третій



Рудимент чи джерело енергії?

Друже Максиме! Все більше віддаляємося ми від першого поставленого тобою запитання, але обов'язково повернемося до нього. Я пам'ятаю, це питання про можливість точного дослідження в літературознавстві, про суб'єктивізм у цій науці. Та що поробиш, коли ти, друже, як у в'язанні, потяг за одну петельку, а за нею пішло розплутуватись все зв'язане. Ну що ж, будемо прагнути ловити ці петельки одна за одною і спробуємо зв'язувати їх.

У нашій розмові ми підійшли до того, що існує система «суб'єкт-об'єкт», система безпосереднього ставлення суб'єкта до навколишньої дійсності, тобто сфера емоційних оцінок.

Я дуже рада, що у нас про це зайшла мова і що є нагода поговорити про емоції, які мають пряме відношення до предмета нашої розмови. ХХ століття ми вважаємо дуже бурхливим, з прискореними темпами. Але виявляється, кожне століття сучасники вважають надто швидкісним і навіть шаленим: «В наш шалений шістнадцятий вік», — писав Едмон Ростан. Є і такі визначення часу, які викликають сміх. Але і в них відчутна реакція на зміни темпів життя. Так, наприклад, представниця безпросвітного невігластва богомолка Феклуша («Гроза» Островського) скаржиться Кабанісі: «А вот умные люди замечают, что у нас и время короче становится. Бывает, лето и зима тянутся-тянутся, не дождешься, когда кончатся, а нынче и не увидишь, как пролетят. Дни-то и часы все те же как будто остались, а время за наши грехи все короче и короче».

Я вже не кажу про те змушене прискорення, яке переживала наша країна в роки перших п'ятирічок. Тоді і твори з'являлися з такими заголовками: «Время, вперед!» В. Катаєва, «Майстри часу» І. Кочерги.

На новому витку розвитку сучасної науки і техніки відбувається якісно нове прискорення.

І от в такі періоди прискореного науково-технічного прогресу, значних наукових відкриттів цілком закономірно виникає ореол навколо людського розуму, його починають писати і мислити з великої букви. До речі, це було не лише в наш час, а й в епоху

Відродження, в часи розвитку просвітництва. Розум не лише ставився поряд з Правдою, Добром, Справедливістю, Честю, а й був головною умовою всіх названих вище чеснот. Усе добро було від Розуму й освіченості, а зло — від темряви, глупства.

Розум був і є великим досягненням у розвитку людства, він розвинувся у боротьбі людини за існування, він — продукт дуже довгої еволюції роду людського, і він зробив людину, висловлюючись міфологічно, богорівною. Тепер людина може за годину облетіти земну кулю, побувати на Місяці, бачити і чути те, що відбувається на відстані тисяч кілометрів тощо. Про це не мріяли наші предки навіть у казках. Людство має всі підстави віддавати належне Розумові, співати хвалу йому і в найкритичніші моменти свого існування звертатися до нього за розв'язанням найскладніших проблем. Дивна річ. Для існування людства і для окремої людини недостатньо одного розуму.

Доведемо це одним подумковим експериментом. Уявімо, що ми керуємося одним лише розумом, тоді виходить, що нерозумно лікувати і оберігати старих людей, адже вони не створюють уже певних благ для суспільства, нерозумно лікувати взагалі хворих і слабих людей, може, краще всіх хворих, старих, слабих знищувати, як неповноцінних? Який жах! — протестують наші серця, свідомість, усі почуття, адже це якась каннібальська, людиноненависницька філософія. Це фашизм. Так. Однобічна фетишизація розуму, розсудку в своєму абсолюті постає саме такою.

Людина не може жити лише розумом, вона живе ще й почуттями. Як можна не оберігати, не лікувати ста-

рих і хворих батьків, коли ти їх любиш! Як можна не допомогти слабому, коли ти йому співчуваєш! Як можна залишитись байдужим до розпачливого крику немовляти, коли він крає батьківське серце! І все це почуття, почуття. Які часом вони, здається, нерозумні! Але скільки в них мудрості! Люди без почуття — немов манекени.

Манекени не мають серця—
Їх ніщо не болить і не коле.
Манекени ніколи не сердяться.
І не плачуть вони ніколи.

Манекени завжди сміються—
Похорони ідуть чи сльоти.
Досі ні одна революція
Їх не могла побороти!¹

Без почуттів, без емоцій і мозок стає лінивим, — а байдужість робить людину покірною, обмеженою і егоїстичною:

Манекени не люблять праці,
Їм би гріться під склом на осонні.
Від неробства зрослися в них пальці.
І думки в них як мухи сонні.

Манекени шанують покору,
До безумства вони слухняні:
Роками тримають вгору
Руки свої дерев'яні.

Манекени чужим хизуються,
До свого ж в нелюбіві — нестримні.
Щоправда, вони гризуться
За свої місця на вітрині.

Манекени себе потаємно
Вважають гранітними статуями.
Кожен мріє недремно, але даремно,
Що колись на площі стоятиме.

Для манекенів почуття нерозумні,
бо не відповідають елементарній, по-

¹ Павличко Д. Гранослов.— К., 1968.— С. 144.

верховій логіці. От тут і криється джерело помилки, злісної спекуляції, обману.

Звичайно, коли юнак, захоплений глибиною і могутністю науки, мислить себе ось таким шанувальником розуму і одного лише розуму — це, безумовно, помилка. Але ось звідкілься беруться у нашому суспільстві такі собі «розумні» з холодною душею молодчики, які все роблять «розумно»: наречену вибрати — так не з позицій «нерозумного» почуття, яке люди називають коханням, а з позицій розумності, що враховує і матеріальну забезпеченість, і перспективу власної кар'єри тощо. Виходить, що «розумність» в даному випадку, Максиме, зводиться до розсудливості, до розрахунку. А чи робить одна лише вигода людину щасливою? Розумніше було б «враховувати» справжні, духовні і душевні цінності, а не примарні, хоч вони мають цілком реальну матеріальну форму.

Більше того, можна спостерігати, як деякі молоді люди просто з презирством ставляться до будь-яких почуттів, вважаючи їх сентиментальністю, виявом безвілля і взагалі зайвиною. Одна справа, коли з якихось причин доводиться тамувати почуття, проявляючи при цьому волю, інша справа — не визнавати їх зовсім. Наприклад, глибоке, багатогранне почуття любові, яке може осяяти людське життя, замінити таким «модним» словечком, як «секс», що почало означати суто почуттєвий, фізіологічний бік любові, який ми не заперечуємо, але й до якого не зводимо все багатство почуття з духовною сферою. Точніше ж, секс, сексуальність (від латинського *sexus* — стать) означає сукупність психічних переживань, вчинків, пов'язаних із потягом до істоти іншої

статі, а еротика (від грецького *eros* — любов, пристрасть) — це в широкому розумінні сукупність всього, що пов'язано з любов'ю, у вужчому — психологічні аспекти сексуальності, її розвитку і вияву в спілкуванні, моді, мистецтві.

Трохи відхиляючись від теми, вважаю за потрібне зупинитись на цьому, друже, бо сьогодні маємо профанацію згаданих почуттів у сфері масової культури, яка є не культурою для мас, а її ерзацом.

Про секс і еротіку в мистецтві у наш час заговорили так, нібито до цього людство не знало про них. Насправді ж ще в VII — VI столітті до нашої ери давньогрецька поетеса Сапфо присвятила чимало поезій темі кохання. В нашому мистецтві, особливо в часи культу, виявилось святенницьке ставлення до природних почуттів людини, до людської особистості взагалі, і теперішній підвищений інтерес до сексу і еротіки якоюсь мірою можна вважати певною реакцією на знецінення людського в людині. Але коли ця «реакція» виходить за межі нормального, здорового глузду, коли все розмаїття людських переживань, прагнень, все багатство людської особистості зводиться до сексу, стає не лише неприємно, а й сумно.

Відеофільми, призначені для індивідуального перегляду, демонструються в відеозалах, заповнених молоддю. На психіку впливає не лише безпосередня дія фільму, а й ефект масового сприйняття, помножуючи враження однієї людини на кількість присутніх у залі. Зникає, знищується атмосфера інтимності. Те, що мало стати набутком лише твого серця, твоїх почувань, сокровеним скарбом, тепер виставляється на різноголосій загал, спрощується, кожен може

відкрити двері до твоєї золотой скарбниці і, не витерши ноги, ввійти туди. А золото і діаманти душі твоєї від цього блякнуть і перетворюються на звичайні бляшанки і скло.

Виходять п'ятикласники з відеозалу, де демонструвався фільм, у якому зображується груповий секс (!), і на запитання, як їм сподобався фільм, відповідають: «Нормально!» Нормально?!!

Випускаються масовим тиражем календарі-плакати, листівки з фотографіями голих красунь. Здавалось би, що тут поганого, але чому все-таки якось соромно дивитися на них?

Адже людське тіло зображувалось ще в давній Греції. Ми милуємося скульптурами Венери Мілоської, Геракла, Амура, Психеї і чомусь не говоримо при цьому про секс. Чому? Тому, гадаю, що ці твори мистецтва, як і багато інших, несуть у собі високу духовність, вони передають гармонію фізичного і духовного світу людини.

Красуні ж із кольорових календарів, демонструючи своє тіло, рекламують саме його, а не гармонію духовного і фізичного в людині.

... Іду в тролейбусі; на вікні, яке відділяє кабінку водія від салону, — метровий календар-гороскоп із усміхненою голою красунею, що виставила для загального огляду свої жіночі принади.

На першому сидінні, під самісіньким календарем, школярі молодших класів. Мені стає чомусь соромно перед ними. В тролейбусі ж не напишеш: «Дітям до 16-ти...»

Мені стає ще більш соромно, коли на це ж звільнене місце сідають чоловік і жінка — заклопотані і стомлені селяни. Це видно по їхніх руках, спрацьованих і перевантажених ношею, по їхніх засмаглих і звітнених

обличчях. Жінка глянула поперед себе, помітила кольорову фотографію і відвернулася, чоловік зробив вигляд, що взагалі нічого не бачив. Так вони більше і не глянули на розкішний гороскоп. В цьому ігноруванні шедевра масової культури я відчуваю внутрішню образу цих селян, приниження їхньої гідності, осуд безсоромності, народженої з духовної порожнечі.

До речі, про сором. Це природне почуття, воно «запрограмоване» в нормальній людській психіці й охороняє нас від девальвації духовних цінностей, від скочування до тваринного рівня, воно оберігає цінливість душі, високе таїнство кохання, з якого лише і може гідно продовжуватися людський рід.

А тепер наведу кілька прикладів із сучасної літератури: візьмемо поезію, яку не називають ні сексуальною, ні еротичною, але в якій присутні поетично одухотворені ці людські почуття. Саме одухотвореність і робить земні почуття поетичними, небесними, як у вірші Миколи Вінграновського:

Коли моя рука, то тиха, то лукава,
В промінні сну торкнеться губ твоїх
І попливе по шиї і небавом
З плеча на груди, із грудей до ніг...

Коли твоя рука солодка, ніби слава,
Червонооким пальчиком майне
В лимонній тиші і коли мене
У темну глибину повергне темна слада —

У білій лодії тоді ми пливемо
По водах любовців між берегами ночі:
І голоси у гніздах ластівочі
Стихають тихо... Золоте кермо

Заснулої хмарини понад полем,
І спить рука в руці, і на щці
Краплина щастя, виказана болем,
До ранку світиться...¹

¹ Вінграновський М. Вибр. твори.— К., 1986.— С. 76.

Як передано тут вищу мить взаємного саморозкриття в любові, щастя взаємопізнання, довіри і повного злиття душею і тілом двох закоханих!

Це мить щасливого спокою: «проміння сну» — сонцем осяяний сон, «тиша лимонна», «голоси у гніздах ластівочі стихають тихо» — яка тут доречна і образна тавтологія, що передає тишу! Засинає хмарина понад полем із своїм золотим кермом і, нарешті, спить рука в руці.

І кожен рух у цьому щасливому спокої сповнений плавності: його «рука, то тиха, то лукава», пливе по шиї коханої небавом, її рука «солодка, ніби слава». Що може бути вищим, бажанішим для поета, ніж слава — любов людська, визнання?! От із чим порівнюється рука коханої, от який рівень одухотворення.

«У білій лодії тоді ми пливемо по водах любовців між берегами ночі...» Контрасти передають повноту життя: човен названо урочисто-старовинно лодією, бо йдеться про вічне почуття, ця лодія біла, значить, чиста, хоч і пливе «по водах любовців між берегами ночі». Тут ніч і «темна глибина», в яку повергає «темна слада», створюють атмосферу інтимної таємничості.

Контрастність світла і темноти завершується злиттям в одному почутті — щасті до сліз.

Весь таємничий світ глибокої інтимності, зітканий із золотої гри світла і «темної слади», завершується образами світіння і ранку — переходом із ночі любовців у день, у будень життя...

Так читається цей вірш, але значення його цим не вичерпується, тут можна і треба ще говорити про високе поцінування внутрішнього світу лю-

дини, про гуманізм. Але це все окрема тема, так само, як і глибоко національний характер вираження любові.

Наведу ще один приклад, уривок із монологу Афродіти Івана Драча (поема «Спрага»):

Я — твоя: у рожевім світланні,
В ніжнім розсипі вранішніх рос,
В сивих коників теплім сюрчанні,
У вологім пушку абрикос.

.....
Милим дотиком рук соромливих
Я звіряю твої почуття—
І захоплені шалені розливи,
І пекучі піски каяття.

.....
Я розлита в дівочому тілі—
Твого погляду спинюють біг
Ніжні перса, тугі і доспілі,
Смугла музика точених ніг.

Я живу у терпкім поцілунку,
В спраглих ласках, в журливім півні,
В граціознім хиткім візерунку
Злитих тіней на синій стіні.

Я — в крутому чолі молодому,
В пружних біцепсах, в дужих руках,
В плитах звітрених ракетодрому,
Що димами прощання пропах,

У просторих симфоніях жител,
Що в неоновім світлі тремтять,
У нежданому, і в пережитім,
І у тому, що й слів не дібрать.

Я — краса. І юнак, і похилий
П'янім трупком і видом моїм.
Всі народи до мене схилили
Свої стяги в пориві земнім.

Далі монолог набирає громадянської гуманістичної схвильованості з приводу того, що «ароматну принаду — жіночність... війни розвіяли в нас», що «мільйони жінок без пари, розстріляли їх ласку в диму», що «знову в повітрі парить передгроззям нечуваних мук», що знову хочуть

«зневажити цноту дівочу, Поглумитись над тілом святим», «Афродіту Мілоську хочуть в дім розпустити загнати кати, Заплювати печальні очі і жебрачкою кинути в світ...»

Монолог завершується трагічним передчуттям Афродіти і її зверненням до юнака:

В тебе спрага — мене захистити,
Затулити од чорних рук.
Тобі мучитись — поки жити,
Мені жить — під крилом твоїх мук¹.

Але наша мова зараз не про загальний зміст монологу Афродіти як самостійної частини поеми «Спрага», а лише про обраний предмет розмови: як поетизується жіночність, любовне почуття, скільки гармонії і краси і в «милому дотику рук соромливих», і в «смуглій музиці точених ніг», і в «терпкім поцілунку», і «в спраглих ласках». Любов, жіночність — джерело життєвої енергії, благородних поривань, натхнення, тому Афродіта, богиня кохання, має право сказати, що вона живе і «в крутому чолі молодому», і «в пружних біцепсах, в дужих руках», і «в плитах звітрених ракетодрому, що димами прощання пропах».

Не буду вже детально зупинятись на аналізі поетичного тексту, вдумайся, друже, в нього сам, і ти побачиш, що всяка вульгаризація і профанація інтимного почуття, знецінення його, зведення до скороминучого вдоволення — робить жебрачкою не лише Афродіту, богиню кохання, а й кожную людину перетворює на духовного жебрака.

В якомусь із телефільмів для молоді я чула таку пісеньку про Ромео і Джульєтту:

Звезды вверху светили,
Детям глаза слепили,
Ах, как они любили!
Ах, как они любили!

Я запам'ятала лише цей куплет, який глибоко образив мене і викликав внутрішній протест. У наведеному рефрені та в інтонації, з якою він виконувався, була явна іронія над романтичною піднесеністю юних сердець Ромео і Джульєтти: мовляв, зорі лише сліплять очі юним, їх називають дітьми, підкреслюючи їх недовідченість і наївну віру в зорі. Відверта іронія, насмішка звучить у повторі: «Ах, как они любили!» Це було глузування з будь-якої поетичної піднесеності, одухотворення, раціоналістичне приниження висоти людських почуттів. Висміяти можна все, а от зберегти прекрасне набагато важче.

Слова «секс» і «еротика» не несуть у собі нічого поганого, якщо вони вживаються у тій сфері, де їм належить бути, але якщо ними підміняють слова «кохання» та інші ніжні почуття, вони відіграють знижуючо-цинічну роль. Так звідки ж це недоречне вживання слів, чому вони так актуалізуються в процесі формування свідомості молодої людини? Із стихійного бажання молоді проникнути в усі таємниці людського буття? Так, щепляться вони і на цьому, і заносяться всілякими іншими способами поширення «маскультури». А в результаті формується людина примітивних потреб і примітивного задоволення їх, не здатна піднятися до високої гуманістичної культури почуттів і серйозних соціальних потреб.

Але почуття мають ще одне соціально-суспільне значення.

Політичні діячі завжди цікавилися не лише тим, що думають, а й тим,

¹ Драч І. До джерел.— К., 1972.— С. 182—184.

що люди почувають. В революційній боротьбі завжди враховувався настрій мас, і всі революції визривали і відбувалися не лише на основі оволодіння теорією, а й на справедливому гніві народному. Так що почуття, мій юний друже, це тобі не просто якийсь надлишок у людській психіці чи свідомості, не рудимент і не атавістичне явище. Це полум'я — та рушійна сила, яка підводить людину до різних справ. Почуття ховає в собі велику вибухову силу, разом з тим воно наснажує і збагачує розум. Через почуття людина зв'язана з усім світом, і саме через них вона відчуває, який цей світ прекрасний і неповторний. Але я вже, мабуть, втомила тебе своєю довгою розмовою, тож продовжимо її в наступному листі.

Лист четвертий



Чи можлива формула емоцій?

Мені, звичайно, приємно, що ти, як пишеш, читав листа жадібно. І я дуже рада, що не помилилася, коли почала розмову про почуття. Ти пишеш, що і в вашому класі щоразу виникають суперечки навколо того, що таке почуття і що таке, зокрема, любов, є вона чи немає, і яка її вартість в житті людини.

Ну, Максиме, на всі питання я і не можу відповісти, бо не вважаю себе фахівцем з усіх галузей знань. Щоправда, є життєвий досвід, я встигла прочитати більше, ніж молода люди-

на, яка лише вступає в життя, готуючись одержати атестат зрілості. Любов, звичайно, велика цінність і велике щастя. Маркс писав: «Коли ти любиш не викликаючи взаємності, тобто, коли твоя любов не породжує взаємної любові, коли ти своїм життєвим проявом як любляча людина не робиш себе людиною, яку люблять, то твоя любов безсила і вона нещастя»¹.

Тут ми дозволимо собі не погодитись із Марксом. Так, нерозділена любов — це справді страждання, яке не є щастям, але це і не нещастя, бо любов — це прагнення до ідеалу, а отже, і жагуча нетерпимість до недосконалості, фальші, нищості. Справжня любов активізує особистість. Закохана людина прагне викликати такі ж почуття у свого обранця чи обраниці, тому намагається виглядати в його (її) очах якнайпривабливіше. Любов пробуджує у людині велику творчу енергію, спонукає до самовдосконалення, до розкриття всіх душевних скарбів. Ось як про це говорить Ліна Костенко:

Не знаю, чи побачу Вас, чи ні.
А може, власне, і не в тому справа,
А головне, що десь вдалечині
Є хтось такий, як невтоленна спрага.

Я не покличу щастя не моє.
Луна луни туди не долітає.
Я думаю про Вас. Я знаю, що Ви є.
Моя душа й від цього вже світає².

Отже, справжнє нещастя — не любов без взаємності, а відсутність її взагалі або нездатність до цього високого почуття.

На це скажу лише, що коли приходить до людини це прекрасне почуття, вона не запитує, яка це любов — чи справжня, чи ні, вона просто кохає, почуття всю її переповнює радістю, чи надією, чи стражданням. Та про любов написані незчисленні томи. Нам же слід розібратися, чи може бути точним літературознавство як наука, і з'ясувати питання, що виникають одночасно. Ось ти пишеш, що тобі незрозуміла сама природа почуттів, і запитуєш, в чому різниця між емоцією і почуттям.

Звичайно, це питання не суто літературознавчого характеру, але й без розуміння його в природі художньої творчості залишиться чимало темних, або, скажемо м'якше, туманних плям.

Отже, емоції. Почнемо з того природного рівня їх описання, що доступний дилетанту в цих питаннях. Емоціями як певною сигнальною системою наділені більшість тварин — ссавці, птахи, деякі риби, тобто всі тварини, які мають нервову систему. Не будемо вдаватись у фізіологію. Існує у тварин і людини певна сигнальна система, котра в гострі моменти життя мобілізує всі можливості організму — в момент небезпеки для життя, в момент гострого голоду тощо. В літературі про емоції є такий класичний приклад-притча: у дві банки зі сметаною потрапили дві жабки. Одна жабка була дуже емоційною, друга — байдужою. Перша стрибала, намагаючись вибратись із банки, билася, стрибала знову, і хоч все було безрезультатно, вона не вгавала, робила нові й нові спроби порятунку, аж поки від її руху сметана не збилася в грудку масла, на яку жабка стала і вистригнула. Друга з названих тваринок припинила свої зусилля дуже рано і захлинулася в сметані.

¹ Маркс К., Енгельс Ф. Твори.— К., 1980.— Т. 42.— С. 138.

² Костенко Л. Вибране.— К., 1989.— С. 281.

Ви сперечаєтесь, яка вона — любов, як дізнатись, чи любов справжня.

«Емоційна» жабка не могла знати, що із сметани може бути масло, але продовжувала свої зусилля порятуватися, аж поки це їй вдалося. До дії тваринку спонукали емоції. Тож емоції діють начебто наперекір розуму і розсудку, а насправді вони спонукають до нових дій для досягнення мети.

Хто з нас не чув розповідей про те, як людина з переляку неймовірно швидко пробігла якусь відстань або подолала іншу перешкоду, яку за звичайного стану подолати не змогла б.

Емоції спрацьовують і в іншому випадку — вони часом оцінюють явище раніше, ніж зроблено логічний висновок. Так, наприклад, вибираючи в ідальній страві, ми беремо те, що нам найбільше впаде в око, тобто викличе наші позитивні емоції. Адже ми не думаємо при цьому, що, мовляв, не буду брати ту страву, бо вона несвіжа, а це значить, що в ній є шкідливі мікроорганізми, вони разом з їжею потраплять мені в шлунок, і я захворію. Несвіжу їжу ми відкидаємо передусім емоційно, не витрачаючи на це специфічно мислительної енергії.

Як бачимо, емоції тісно пов'язані з потребами і служать їх задоволенню: збереженню життя, втамуванню голоду тощо. Все це потреби фізіологічні, але ж є потреби і вищого порядку — духовні. Наприклад, прагнення соціальної справедливості або бажання одержати обрану професію тощо. Порівняємо емоцію з почуттям. Емоція — це миттєве переживання, а почуття — комплекс переживань, та ще й пов'язаний з світоглядом і світовідчуттям.

Ну от уявімо собі, що ти вийшов ранком у степ і побачив, як до гори-

зонту хвилюються хліба, ніби море, і ти насолоджуєшся цією красою. Потім почув звідкілясь вільну мелодію рідної пісні, зустрівся з людиною доброю, розумною, талановитою. Кожен з цих епізодів стає внутрішньою подією, яка викликає радість. І всі ці конкретні переживання, емоції і твій світогляд, твоя громадська позиція зливаються в одне почуття — почуття патріотизму. До речі, почуття і емоція можуть перебувати не лише в стані повної відповідності. Так, почуття любові може виражатися не лише як щаслива емоція, а й як емоція суму, страждання. Так само, як і почуття любові до батьківщини може включати в себе і біль, і ненависть до її порядків. У вірші «Сідоглавному» І. Франко писав про батьківщину: «Я ж не люблю її з надмірної любові».

У сучасній фізіолого-психологічній науці професором П. В. Симоновим запропонована навіть інформаційна формула емоцій: $E = P(N - C)$, де E — емоція, P — потреба, N — прогностично необхідна інформація і C — наявна.

Уявімо собі, що в учня десятого класу є потреба (P) 100 одиниць скласти випускний екзамен з алгебри на «відмінно». Для того щоб бути зовсім спокійним, мало гарно знати предмет. Учень все одно буде хвилюватися, бо раптом трапиться якась особлива задача, або бракуватиме часу, щоб все детально написати, або буде допущена механічна помилка, якої він не помітить, як це сталося в останній контрольній... підстав для хвилювання на екзамені чимало.

Якби учень знав, яка саме буде задача, які приклади, як він їх розв'яже, яку оцінку одержить, тобто якби він мав усю цю прогностичну

(потрібну за прогнозом) інформацію, він би зовсім не хвилювався. Визначимо, що цієї інформації йому потрібно 50 одиниць ($E=50$).

Наявна інформація (С) — дещо менша: він знає, що є небажаний для нього тип задачок, що може взагалі трапитись задачака або приклад, де треба здогадатись про щось, а чи прийде саме під час екзамену правильне рішення і т. д. Тобто його наявна інформація (С) дорівнює 30 одиницям. Підставляємо ці цифри у формулу: $E=100(50-30)$. $E=2000$. Отже, його емоція страху, непевності, бажання $E=2000$ одиниць.

Фізіологи ще не знайшли одиниць, якими можна вимірювати потребу і хвилювання, але для нас у даному разі важливе не це, важлива знайдена залежність між потребою та емоцією. Мистецтво ж розвивається у сфері емоції. Наведена формула дає нам можливість збагнути в літературі механізм переходу ідеї як світоглядного, поняттєвого явища в живе почуття, яким надиханий художній твір.

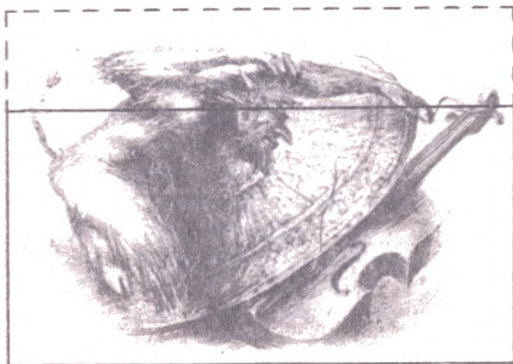
А тепер хотілося б висловити ще одну думку, на мій погляд, дуже важливу, яка і виправдає цю довгу розмову про емоції. Я вже писала тобі, що література і мистецтво творяться у сфері емоцій. У письменника, митця є певний ідеал, певне уявлення про вищу форму досконалості. Це справді не поняття, а конкретне уявлення, картина. Наприклад, у Шевченка:

Оживуть стени, озера,
І не верстовії,
А вольнії, широкії
Скрізь шляхи святії
Простеляться; і не найдуть
Шляхів тих владики,
А раби тими шляхами,
Без гвалту і крику,
Позіходяться докупі,
Раді та веселі.
А пустиню опанують
Веселії села.

Таким був ідеал Шевченка — ідеал рівності, добра, краси, миру, щастя працюючих. Не кожен письменник так прямо висловив свій ідеал, але у кожного він існує. А що найголовніше, так це те, що письменник прагне здійснити свій ідеал. Яким чином? Перекопати людей у справедливості і красі його, в необхідності здійснювати його в житті, боротися проти всього, що можна було б назвати антиідеалом. І все, що існує в художньому творі, і сам твір служить вираженням ідеалу письменника, його любові до ідеалу, бажанню ствердити його. Цим насичений весь художній твір, всі описи, стосунки між персонажами, характеристика їх, всі епітети і метафори надихані прагненням письменника виразити ідеал. Отже, у письменника, митця є потреба ствердити свій ідеал. Ідеал письменника, його громадянські переконання стають нагальною потребою, що, як-то кажуть, ногами йому спати не дає, і з цієї потреби, помноженої на різницю між бажаним та існуючим, народжується емоція, яку в літературознавстві називають пафосом. Так ідея стає ідеалом, а ідеал переходить в конкретну емоцію, в якій виражаються громадянська позиція, переконання митця.

Твори, де не відчутний живий пафос, живе переживання митця, мертвонароджені. Звичайно, ти тільки не подумай, що пафос — це обов'язково урочиста піднесеність, напруженість, або що ще гірше — удавана урочистість, фальшивий пафос. Пафос може бути і тихим, непомітним, але він мусить бути у творі, ми повинні відчувати його живий подих. Він живе у кожній частці, у кожному мікроелементі образу як незрима субстанція, інтимна або як соціальна емоція, викликана відповідною потребою.

Лист п'ятий



Чи можливі моральні істини?

Мені подобається, Максиме, що в усій нашій розмові, яка все щирше розростається, ти не втрачаєш логічного зв'язку, твоя увага чітка, і ти не випускаєш з поля зору найважливіших, ключових питань. І хоч це породжує нові труднощі в розумінні обсягу розмови, зате полегшує мені логіку переходів від одного питання до іншого. Ти дуже слушно повернувся до системи «об'єкт-об'єкт» і системи «суб'єкт-об'єкт» і нагадав мені, що наслідком роботи системи «об'єкт-

об'єкт» є відкриття законів і закономірностей, які виражаються у формулах, теоріях. Ця система дає наукові істини. А що конкретно дає система «суб'єкт-об'єкт»? Категоричне питання вимагає категоричної відповіді. Система «суб'єкт-об'єкт» дає моральні істини. А хіба можна серйозно говорити про них? Хіба вони бувають? У кожного народу, суспільства, класу в різні часи були свої моральні «істини». А це означає, що мова може йти лише про моральні критерії.

Так, у філософії, в етиці говорять саме про моральні критерії. Але я чсе ж хочу захистити висловлену тобою зору. Ну, почнемо з того, що всі істини також відносні, крім абсолютних, наприклад: Тарас Григорович Шевченко народився у 1814 р. Та й то абсолютність відносна, змінився календар, а яка точність годин і секунд, і яку із секунд вважати моментом народження? Але навіть не про це. Те, що вважалось істиною в науці в часи Фарадея, те сьогодні вже — грубе наближення до істини, лише перший крок до неї. Людина, відкриваючи все нові й нові істини, наближається до абсолютної істини... Так що і в науці немає ніякої абсолютності. Але ти маєш рацію у тому розумінні, що теорема Піфагора сьогодні настільки ж дійсна, як і в момент першого доведення її, в різних країнах, з різним політичним ладом. А чи може бути щось таке саме у сфері моралі? Безумовно, може. Що ж саме? А от що! Аморально: 1) вести агресивну війну, 2) використовувати чужу працю для власного збагачення, 3) зраджувати батьківщину, 4) несумлінно працювати, 5) принижувати людину, 6) не поважати батьків, 7) не любити дітей, 8) шкодити живій природі, 9) використовувати службове становище для власної виго-

ди, 10) порушувати закони співжиття, 11) не поважати інші народи, 12) не допомагати слабшим, 13) бути брехливим, лицемірним, Можна було б продовжити перелік безумовно аморальних вчинків і відповідно назвати вчинки високої моралі, а саме морально: вести війну, щоб захистити свою батьківщину, звільнювати від гніту і експлуатації інші народи, боротися за мир в усьому світі, своєю працею збагачувати суспільство, беззастережно бути відданим рідній землі, працювати сумлінно, творчо, поважати Людину, шанувати батьків, любити дітей, зберігати і примножувати природні багатства, чесно виконувати службові обов'язки на користь справі, боротися за дотримання законів суспільного співжиття, бути інтернаціоналістом, допомагати слабшим, бути в усьому чесним.

Я знаю, Максиме, що ти не можеш не погодитись із цими принципами моралі, але при цьому можеш сказати, що всі високоморальні принципи можуть бути лише досягненнями певного суспільства, — а можуть бути й інші критерії, і що тут може бути мірилом істинності? З давніх-давен у народів каралася зрада батьківщини, збиткування над слабким, неробство і всякого роду безчестя, а славились подвиги в ім'я вітчизни, чесність, доблесть, любов до праці, щедрість тощо. Отже, в основу моралі гуманного суспільства покладені критерії, вироблені практикою всього народного життя і випробувані віками, бо базуються на любові до людини. І вище цієї останньої істини нічого не може бути.

Але повернемося тепер до літератури, до мистецтва і утверджуваних ними моральних істин. Справа в тому, що мистецтво і література є могутніми виразниками і вихователями гу-

манізму. У цьому їх зміст. Антигуманне мистецтво руйнує себе зсередини. Предметом зображення для митця є людина. Малюючи пейзаж, художник намагається передати своє бачення природи. І, звичайно ж, справжнє мистецтво завжди відстоює ті «вічні» моральні принципи, про які мовилось вище. Певна річ, що ці принципи в кожную добу набувають іншого конкретно-історичного класового вираження. Бо загальнолюдське, гуманістичне, вічне у класовому суспільстві має конкретно національне і класове вираження. В художній творчості воно має ще і таке специфічне вираження, яке дає змогу моральні критерії назвати моральними істинами. Яке ж?

Хочу відповісти тобі на це питання, вдавшись до релігійної сфери. Не дивуйся. Минули часи, я б сказала, нашого однозначно негативного ставлення до релігії. Тепер ми розуміємо, що принципи загальнолюдської моралі вироблялись не без впливу і участі релігії. У кожного народу вона була своя, зі своїми ритуалами, забобонами, але й позитивними догматами. Була й пропагована ворожнеча, існувало мракобісся, породжуване, можливо, не стільки релігією, скільки церковниками. Не маємо можливості та й потреби говорити тут про різні релігії, звернемося лише до християнства, до його позитивного внеску в мораль. Воно було носієм і активним діячем культури, проповідником милосердя і таких заповідей моралі, як не убий, не укради, шануй батька й матір, не перелюбствуй, люби ближнього тощо. Ці заповіді сприйнятні для кожного народу, бо вони гуманні.

А Біблія (в перекладі — книга), збірник повчальних притч і легенд тисячолітньої давності, є разом з тим ен-

циклопедією людської моралі, тому вона об'єднує мільйони людей світу, і факультативне вивчення її в школі сьогодні не вважається неможливим.

Я звертаюся до релігійної сфери, говорячи про можливість або неможливість моральних принципів чи критеріїв і про специфіку їх виявлення у мистецтві й літературі, тому що саме у цій духовно-релігійній сфері є потреба представити фантастичне, створене уявою як реально існуюче і тому незаперечне, таким способом укріпити віру, хай і наївну.

Йдеться про різні форми вірування: одні вірять у Бога-творця, інші вважають, що безконечний невичерпний поділ матерії доводить перехід її в енергію, а значить, є якась вища енергія, ще для інших релігія — синонім вищої духовності. Навіть служителі православної церкви зараз, говорячи про небо, мають на увазі якісь вищі небесні сфери духовності.

Але є інша, наївніша віра, яка потребує конкретно зримого образу.

Уявімо, як віруюча бабуся приходить у собор. Що вона бачить перед собою? Божу Матір, намальовану пензлем великого художника. Очі Богородиці і її Сина сповнені трагізму, пурпурово-золоте покривало напинається за плечима Матері, немовби від сильного вітру — ось Вона несе в жертву людям свою кров, свою дитину. Сила мистецтва велика, вона не може не діяти на почуття людини, а тут ще згорі дивиться всевидючими очима Бог Саваоф, також зображений геніальним художником, а з боків блимають свічки, і дивляться талановито намальовані суворі і добрі лики святих і звучить хор: «Господи, помилуй!», і бабуся падає на коліна і молиться. В даному випадку мистецтво зробило Бога для бабусі зримим і конкретно відчутним.

Саме цю властивість мистецтва — робити конкретно відчутними фантазії, уявлення і вірити в них — й використовує релігія. Ось на цьому я й хочу наголосити, Максиме. Адже завдяки тому, що в мистецтві все постає конкретно відчутним, моральні критерії постають як моральні істини, це накладає на мистецтво велику відповідальність. Коли ми сприймаємо художній твір, для нас не виникає питання, кому віддати свої симпатії, одних героїв ми любимо і, читаючи книгу, дивлячись фільм, «боїмось», щоб вони не загинули, інших ми ненавидимо чи співчуваємо комусь. Всі персонажі у творі чи ліричне «я» у ліриці — носії певних моральних принципів, близьких або протилежних нашому ідеалу. Я тут, звичайно, спрощую, Максиме, ти ж розумієш, що всі герої творів не поділяються так різко на чорне і біле, що є дуже суперечливі характери, які викликають у нас змішане почуття, але навіть у складних характерах одні риси нам подобаються, а інші викликають заперечення. Отже, є свої моральні істини у мистецтві. Я думаю, що ти погодишся зі мною.

Лист шостий



Баба Параска — предмет чи поняття?

Ще раз доводиться тебе похвалити, мій юний друже, за твою логічну по-слідовність. Ти молодець. Ти добре за-пам'ятав, що коли ми говорили про науку, то дебатовали не лише про те, який вона дає результат, а й про те, в якій формі він виражається — в зако-нах, поняттях, формулах. А тепер ти питаєш, як втілюються моральні істи-ни в мистецтві. І ти майже повністю відповідаєш на це запитання: в обра-зах, живих картинах. Лише при цьо-му ти висловлюєш сумнів, чи ми мо-

жемо образ віднести до категорії уза-гальнень. І що це таке — образ? Щоб бути узагальненням, треба бути по-няттям. Поняття ж не може мати кон-кретних індивідуальних рис. А от хто така баба Параска із оповідання І. Не-чужа-Левицького? Поняття? Гарне собі «поняття», яке так лається і таке вит-воряє бабі Палажці... Чи й не велике діло, як вона пожартувала і облила свою супротивницю цеберкою холодної води, а її відра кинула в жаливу...

Або, скажімо, може бути поняття з однією вирваною бакенбардою, як Ноздрьов із «Мертвих душ» М. Гого-ля? Ні, звичайно. Значить, образ як засіб узагальнення ми не можемо віднести до понять. Що ж він — кон-кретний предмет? Якщо конкретний предмет, то тоді його можна взяти в руки. Дай мені цей предмет, друже. Але ти цього не можеш зробити. Ти даси мені книжку, в якій написано про бабу Палажку або про Ноздрьова. Разом з тим ти знаєш, що баба Парас-ка в літературі — це не просто якась там собі баба, а певне узагальнення. Так що ж таке художній образ?

Художній образ — це один із видів моделей, які створюються людством як засіб пізнання. Вони тобі відомі з перших кроків твого життя. Всі твої іграшки, і побачений вперше в школі глобус, і таблиці, і схеми, і той імен-ник, котрий ти взяв для себе як зразок відмінювання, щоб не завчати за-кінчень у різних відмінках — це все моделі. Вони мають багато цікавих властивостей, але ми зупинимось ли-ше на одній: на поєднанні узагальне-ності (абстрактного поняття) і наоч-ності (предметної конкретизації). Гло-бус дає нам загальне уявлення про форму земної кулі. Разом з тим він конкретний, наочний предмет, його можна обертати руками.

Моделі є абстрактні й конкретно-іменні. Першими з них (формули, графіки, схеми, малюнки геометричних фігур) користуються в науці. Вони унаочнюють абстракції, у формулах замість букв ми можемо підставляти конкретні величини і т. д.

Конкретно-іменні моделі застосовують у мистецтві, бо вони відтворюють явища дійсності не у формі узагальнених схем, формул, законів, а у формах самого життя: скульптур, картин, словесного зображення природи, переживань, битв тощо.

Та часом схеми і формули можуть вживатися і в мистецтві, але не як спосіб, а як предмет зображення, коли передається свідомість вченого. Так, наприклад, у трагедії О. Левади «Фауст і смерть» згадується формула $E=MC^2$.

Конкретно-іменні моделі в свою чергу дуже часто вживаються в науці — це, скажімо, виліплений вулкан Етна, майстерно виготовлене опудало птаха, макет внутрішніх органів людини та ін. І все ж конкретно-іменні моделі в літературі і мистецтві істотно відрізняються від своїх аналогів у науці, бо відбивають не лише певне явище, а й емоційне ставлення автора до нього, виражають авторську свідомість — саме їх ми і називаємо художніми образами.

Різноманітне у своїх проявах життя в літературі й мистецтві постає перед нами в конкретно-іменних, емоційно-насичених моделях (образах, картинах), котрі стають не лише предметом емоційного сприйняття, а й матеріалом глибоких соціально-філософських роздумів. У цьому пізнавальна суть мистецтва. Воно проникає туди, де ще не сягала поняттєва думка, робить зліпки з непізнаної дійсності, осмислення яких відкриває

нам суть, можливо, багато разів баченого, але сприйнятого нами на рівні чогось одиничного, випадкового. Мистецтво в конкретно-іменних, емоційно-насичених моделях ставить перед нашим зором узагальнене, характерне, закономірне.

Спочатку витворюється образ Обломова, а потім формується поняття «обломовщина», спочатку — образ Чіпки, а потім — поняття «пропаща сила». Тут література виступає не як ілюстрація до поняттєво пізнаного, а як відкривач невідомого. Хто з людей до Архімеда не помічав, що водою піднімаються ноги у ванні, але закон з цього спостереження вивів Архімед, хто не бачив, як падає яблуко з дерева, але закон всесвітнього тяжіння вивів Ньютон, а з іскорки, що промигнула між ебонітовою паличкою і натертим нею шовком, — Фарадей започаткував пізнання електрики, цілу науку про неї і всезагальне використання її в житті.

Так і художня література робить свої відкриття, виявляючи у добре відомому нову суть, вловлюючи в окремому загальне, у випадковому — закономірне.

Лист сьомий



Чим відрізняється слово від шматка мармуру?

Мій юний друже Максиме! Ще і ще раз хвалю твою, я б сказала, логічну допитливість. Думаю, що вона проявляється не лише в ставленні до літератури, це вже така властивість твого розуму, яка може бути в майбутньому основою для серйозної дослідницької діяльності.

В останньому з твоїх листів ти ставиш, може, найголовніше для мене питання: в чому ж особливості літератури порівняно з мистецтвом, бо ж, мовляв, всі види мистецтва створюють моделі. До речі, ти правильно зро-

зумів і музику, коли пишеш, що вона моделює внутрішні переживання людини, її настрої.

Так в чому ж особливість, специфіка художньої літератури? На це запитання я відповім з великим задоволенням в кількох листах, а ти вже, друже, не задавай мені нових запитань, щоб нікуди я не звернула з, так би мовити, магістральної лінії. Коли закінчу відповідь, тоді спитаєш, що тобі буде незрозуміло.

Отже, в чому специфіка літератури?

Чи звернув ти увагу на те, що дуже часто вживається словосполучення література і мистецтво? Начебто відокремлюють один вид творчості від інших? І справді, література як вид мистецтва має принципову відмінність. Живопис, скульптура фіксують мить, суттєву, виразну, але мить. Живопис діє барвами, скульптура — об'ємними формами. Музика передає переживання в часі. Є також синтетичні форми мистецтва — хореографія, театр тощо. Драматичний театр за формою найбільше наближається до життя, але література — найуніверсальніший вид мистецтва, їй підвладний і час, і простір, і зображення. Одним словом, натяком, образом вона може переносити нас на століття назад і на віки вперед, в далекі краї і в незглибимість людської душі, її страждань, радощів і поривів.

Але є ще одна принципова відмінність літератури від інших видів мистецтва — це матеріал для створення фактури художності. У чому ж ця принципова відмінність? Фізичні властивості барв і мармуру використовуються у сфері живопису і скульптури; одні матеріали придатні для вираження одного змісту, інші — для другого. Так, наприклад, скульп-

тура вовчиці, яка вигодувала Ромула і Рема, зроблена з міді, яка виражає силу й державність, а постать Венери Мілоської — з білого мармуру, який здається нам теплим і ніжним. Але ж такі матеріали, як мрамур, бронза чи дерево в скульптурі, барви в живопису, звук у музиці, маючи певні властивості, які й використовує митець, самі по собі не несуть ніякого значення, вони набувають значення лише у певній художній формі.

Інша річ — художня література, її основним матеріалом творення образу є слово, а будь-яке слово вже само по собі має смислове значення, має звукове забарвлення, свій ритм. Наприклад, строго і різкувато звучить слово «індустріалізація» і як м'яко звучить слово «літепло», або як по-різному звучать слова «бий» і «лється». Кожне слово має не одне, а кілька значень. Наприклад, візьмемо таке часто вживане і знайоме слово «стіл». Крім того, що воно означає різні предмети (стіл для обіду, різні столи вдома, в їдальні, в польовому стані, стіл письмовий, стіл для ігор, стіл декоративний, різьблений, стіл для кухонної праці, стіл в аудиторії для занять тощо), слово має кілька значень: стіл як предмет, стіл як харчування («найняв квартиру зі столом»), стіл як дипломатичне поняття — сісти за круглий стіл переговорів. Як правило, всі ці мовні значення фіксуються в тлумачному словнику — це мовно-об'єктивні значення слова. Але кожне слово залежно від контексту набуває різних емоційних відтінків. Кожне слово багатозначне, в його об'єктивно-мовному рівні запрограмовано низку відтінків, нюансів, воно ніби має свою неповторну клавіатуру значень. Залежно від контексту, в якому вживається слово, в останньому активі-

зується то одне, то інше значення його багатой значенневої клавіатури.

Візьмемо для прикладу вірш В. Союри:

Тихо. В повітрі ні руху.
Слів де для пісні знайду?
Падають тепло і глухо
Яблука в нашій саду.

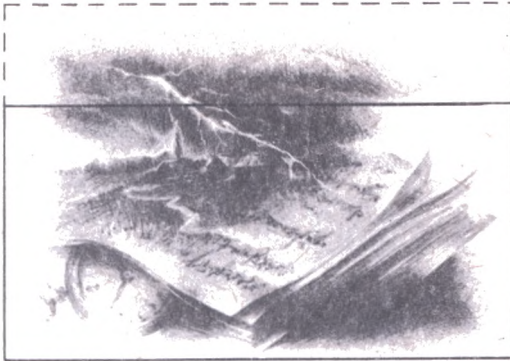
В небі печаль журавлина.
В'януть і никнуть цвіти.
Вийду, а обрій шипшинний,
Гляну: а небо — як ти.

Хмарка пливе кучерява,
Тихо, як сон, розтає.
Сині під місяцем трави,
Вітер — зітхання твоє.

Вдаль простягаю я руки,
Слухаю, кличу і жду...
Падають тепло і глухо
Яблука в нашій саду.

Зверни увагу на слово «глухо». В ньому є відтінок суму. Ми ніколи не скажемо глуха радість, радість назвемо дзвінкою. Разом з тим слово «глухо» означає і звук. У першому випадку воно саме й передає глухий звук, ми ніби чуємо оте «гуп» від кожного достигнутого яблука в саду, яке падає на землю. В останній же строфі, не втрачаючи свого попереднього значення, слово «глухо» передає і печаль, бо воно живе в оточенні інших слів, які передають печаль ліричного «я» («слухаю, кличу і жду»). Так відбувається актуалізація, або активізація певних значень слова. Я показала тобі одну із можливостей слова, яке і є основним будівельним матеріалом в літературі, її першоелементом. Думаю, що ти вже зрозумів, чим принципово відрізняється «будівельний матеріал» художньої літератури від першоелементів інших видів мистецтва, слово від мармуру, барви і звуку. Решта — в наступних листах.

Лист восьмий



Спосіб говорити довго і прикрашено чи засіб найкомпактнішої передачі інформації?

Ти все-таки нетерплячий, Максиме. Ми ж домовлялись, що поки не з'ясуємо, в чому полягає специфіка літератури, не відхилятися від теми. Ти ж запитуєш, чи не є література способом говорити довго і прикрашено про те, що можна сказати коротко і ясно? Що ж, це запитання лежить цілком у руслі нашої розмови.

Лаконізм завжди цінувався людьми, а чому ж тоді в пошані товсте-

лезні романи? Навіщо писати такий великий роман «Хіба режуть воли, як ясла повні?», коли можна сказати «коротко і ясно», що кріпосницький лад калічив душу трудового народу, гнітив талант і кращі благородні поривання, недарма ж друга назва роману — «Пропаща сила».

А хіба часом не доводилось учням протягом двох годин викласти коротко ідейно-художній зміст великого епічного твору, наприклад згаданого вже роману Панаса Мирного та І. Білика? Учням дано завдання, і вони його мусять виконати. Але чомусь читачі не шукають короткого викладу змісту великих творів, а прагнуть прочитати їх повністю.

Найцікавіше те, що самі письменники вважають себе неспроможними коротко переказати зміст власних творів. Коли Толстого запитали, в чому суть роману «Анна Кареніна», він сказав приблизно так: «Для того щоб відповісти на це запитання, я повинен був би переписати всю «Анну Кареніну» від початку до кінця» і пояснював це тим, що він не може, переказуючи, виразити всього того, що народжується не лише із самих картин і образів, а й з їх взаємодії. І справді, кожен образ постає не лише сам по собі, а й відображається через інші образи. Наприклад, образ Інститутки вимальовується яскравіше через образ Усті і навпаки. До того ж, у короткому переказі зникають дуже суттєві деталі, штрихи, через які розкривається глибина змісту. Пригадаймо деталь із новели Василя Стефаника «Новина»: батько дає своїй доньці, яку він щойно хотів утопити, бучок, щоб вона боронилася від собак. Хіба ця деталь не розкриває всієї глибини батьківської любові і батькового страждання, хіба вона не говорить нам про те, що лише

нелюдські умови життя, безнадійність та відчай могли штовхнути селянина Гриця Летючого на такий вражаючий вчинок, яким він хотів порятувати дітей від мук голодної смерті? Це деталь у короткій новелі. А скільки таких значущих деталей, штрихів, нюансів у об'ємному творі! А як можна переказати поетичний твір, весь зітканий з асоціативних зв'язків між поетичними мікроелементами, якщо висловити ідейно-художній зміст не коротко, а повно й широко, лише не художньо? Ну от візьмемо хоч би й цитований раніше вірш В. Сосюри. Що в ньому, який зміст? Певне — картина ранньої осені — тиша, падають обважнілі плоди, сад, в небі відлітаючі журавлі, в'януть і никнуть квіти, обрій червоний (шипшинний), вечір, мабуть, захід сонця, а невдовзі й місячний вечір, і трави, якісь сині під місяцем, і вітер, як зітхання. Цей вечір постає якимись незвичайним, хтось шукає слів для пісні, комусь небо схоже на людину з мінливим настроєм, хтось простягає руки вдалину і кличе, чекає когось дорогого і милого серцю, але відгуку немає, і від того виникає печаль, уже не журавлина, і глухе опадання яблук у саду теж печальне. Чи ми все сказали, що є у вірші? Ніби-то все і не все. Ми не можемо тут висловити, як то дивно сплавляються прозорі осінні теплі барви, і тиша, і печаль, розлита в природі, і краса з хвилюванням серця, тривожними прагненнями і надіями, радісним піднесенням і печаллю, але якоюсь прекрасною, прозорою, може, такою, як та хмарка «кучерява», що розтає тихо, як сон.

Можна було б продовжувати і далі в нехудожній прозі спроби вичерпати зміст вірша. Хоч би ми написали ще і ще сторінку, тонко знаходячи слова

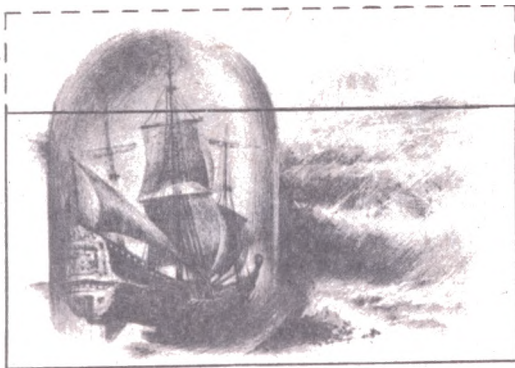
для передачі змісту, все ж ми будемо безповоротно втрачати щось прекрасне і невловиме, те, що ми називаємо поетичністю, яка і хвилює нас. У цьому ми можемо переконатись хоч би на невеличкому експерименті з віршем В. Сосюри.

Таким чином, художня література — це не спосіб говорити довго і прикрашено про те, про що можна сказати «коротко і ясно», а спосіб компактної передачі інформації. «Переклад» художньої інформації на будь-яку іншу безмірно збільшує обсяг інформації, не вичерпуючи основного змісту, і не досягає головного ефекту дії на наші почуття і уяву.

Художній текст містить у собі якусь додаткову, порівнюючи з нехудожнім, інформацію. Де ж вона міститься? Тобі, мабуть, доводилося чути такі слова, як «підтекст» або «надтекст», чи про те, що написано між рядками. Не будемо зараз уточнювати ці поняття, а звернемося до пошуків цієї додаткової інформації — де вона, як твориться?

Зі шкільного курсу літератури тобі відомо, що таке образ, портрет, деталь, штрих, сюжет, композиція, тропіка, пейзаж, система віршування та інші елементи художнього тексту, які в школі називали «художніми засобами». Все це речі зримі, наочні, на них і вказували в школі. Ми з тобою розмову про них в даному разі вести не будемо. Ми поведемо мову про речі незримі — про механізми творення художності.

Лист дев'ятий



У чому суть закону співуявлення, сформульованого М. Ломоносовим?

Отже, основним будівельним матеріалом у художньому тексті є слово, значення якого зафіксоване і в живій мові, і в тлумачних словниках. Цією самою мовою ми користуємося в звичайному спілкуванні, в науковій і популярній літературі, в публіцистиці. Але в художній літературі твориться велика додаткова інформація, над

об'єктивно-мовними значеннями нашаровуються нові, додаткові, ціла система — система художніх значень. Звідки ж з'являються нові значення, які шляхи творення додаткової інформації? Один із них, а саме актуалізацію значень слова, ми вже розглядали.

Але є ще й інші способи прирощення нових смислів. Це семантичні (значеннєві) нашарування, той випадок, коли над мовно-об'єктивним словниковим значенням нагнітаються нові. Ну от, наприклад, слово «кордон» означає межу між державами, взагалі межу. А тепер зверни увагу, як на його основне словникове значення нашаровуються нові, а, головне, в кожному окремому випадку непередбачені, і чим несподіваніші (але ж, звичайно, виправдані) ці значення, тим більше враження вони на нас справляють. Ти, мабуть, пригадуєш, як починається роман Олесь Гончара «Прапорonosці»: «Ми знову на своєму кордоні...» і т. д. Слово «кордон» тут не втратило свого словникового значення, а продовжує означати межу між державами, але воно в такому контексті, що, крім цього, ще набуває (над словниковими значеннями нашаровуються додаткові) таких значень, яких немає у словникові, а саме: починає означати історичну неминучість перемоги над фашистами, моральну вищість захисників рідної землі. Всіх цих значень слова «кордон» у словнику немає і бути не може, бо вони оказіональні (залежні від того чи іншого випадку).

Нашарування над об'єктивно-мовним значенням слова можуть бути такими великими, що слово взагалі перестає означати те, що зазначено в словнику, а набуває нових значень, майже не пов'язаних із словникови-

ми. Візьмемо для прикладу вірш Ліни Костенко «Хуртовини»:

Циферблат годинника на розі
хуртовини снігом замели...
Нам з тобою, видно, по дорозі,
бо ішли й нікуди не прийшли.
Знов ті самі вулиці незрячі
і замету хвиля снігова.
Нам з тобою легко так, неначе
вітер нам підказує слова.
— Підкажи найлагідніше слово,
я його слухняно повторю.
Розгуляйся буйно і раптово,
заглуши усе, що говорю!—
Не було ні зустрічі, ні туги.
Не було пориву і жалю.
Я спокійна.
Я щаслива з другим.
Я тебе нітрохи не люблю.
А якщо заплачу і руками
я торкну ясне твоє чоло,—
нас не бачать леви біля брами:
левам очі снігом замело¹.

Як бачимо, слово «хуртовини» набуває зовсім не словникового значення. У словнику: хуртовина — 1. Сильний вітер; буря. 2. Буря зі снігом; заметіль². Але ж ми бачимо, що мова тут зовсім не про хуртовину, яка снігом замела циферблат годинника на розі і левам очі, а про бурхливі, хоч і тамовані почуття в людській душі.

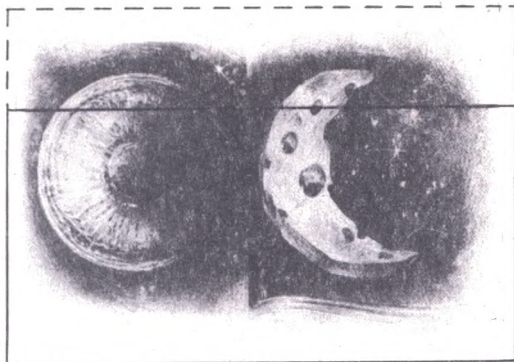
Це вже семантичне (значеннєве) зрушення. Отже, ми вже назвали три способи природнення смислів у художньому тексті: актуалізація значень слова, семантичні нашарування і семантичні зрушення. Всі вони пов'язані із специфікою літератури як мистецтва слова. Але це ще далеко не все. Тут ми підходимо до головного в усій, я б сказала, художності, а ще точніше, до молекули літературно-ху-

дожнього тексту. Чому важливо досягнути «молекулу»? І чи ми тут не ганяємося за модою — стати найближче до природничих наук? Щоб відповісти на ці запитання, пригадаймо, що таке молекула. Молекула — це найменша частка будь-якої речовини, в якій зберігаються основні якості речовини. Скажімо, H₂O — молекула води, а якщо далі розкласти молекулу, то це вже буде водень і кисень, а не вода. Отже, і в молекулі художності повинні бути основні якості художнього тексту, його мистецька сутність.

¹ Костенко Л. Вибране.— К., 1989.— С. 132.

² Короткий тлумачний словник української мови.— К., 1989.— С. 309.

Лист десятий



Який же місяць— «як сир голландський чи як щит варязький»?

Але перш ніж розглянути молекулу художності, ми з тобою мусимо осягнути ще одну «матерію», хоч вона і не матеріальна, проте дуже необхідна в художній творчості, є повітрям творення словесного художнього образу. Ця «матерія» — асоціації. Що ж це таке? У вітчизняній літературі вперше про асоціації висловився М. Ломоносов у своїй риторичі. Асоціативність мислення він називав «законом совоображення», і означало

це таку якість людської свідомості, коли, говорячи про один предмет, ми обов'язково згадуємо й інший, якимось з ним пов'язаний. Ломоносов наводить такий приклад: «Коли ми говоримо «корабель», то згадуємо і море, і бурі на морі, і чайки, і прибережне каміння. Варто нам сказати «ковзани», як відразу ж ми згадуємо і лід, і зиму, і сніг, і мороз». Це постійні асоціації. Але, крім постійних асоціацій, є ще й випадкові. Припустимо, що ось саме тут, у нашому університетському корпусі, ти будеш складати вступні іспити. Це місце твого випробування, твого хвилювання і, можливо, твоєї перемоги. Минуть роки, ти станеш дорослим, фахівцем у своїй справі, буде в тебе родина, але навіть і тоді, коли буде вже у тебе син, такий дорослий, як ти тепер, кожного разу, згадуючи університет, ти будеш згадувати те місце, де ти складав вступні іспити. І кожного разу, проходячи повз корпус університету, ти згадуватимеш, як ти хвилювався, які були у тебе труднощі і як ти їх переміг.

Таких випадкових асоціацій у кожного з нас дуже багато. Більшість інтимно-ліричних пісень побудовано на них, на зразок таких: «отам ми сиділи», «отам ми ходили». Пригадаймо «сумні жоржини» В. Сосюри, це саме ті жоржини, з якими пов'язані почуття розлуки певного року, певного дня і місяця.

Ці випадкові асоціації можуть мати зовсім несподіваний і навіть комічний характер. Уявімо собі, що десь біля магазину ми побачили, як один чоловік поспішає на тролейбус. Але сітка рветься, яблука, які були в ній, розсипаються і розкочуються по тротуару, людина розгублена, роздосадувана, тролейбус пішов. І раптом через кілька місяців зовсім випадково ми

зустрічаємо цю людину в театрі, ми нічого про неї не знаємо, і незалежно від того, що нам стало відомо про неї, ми відразу пригадаємо той епізод з яблуками. Ця випадкова асоціація назавжди пов'язалася у нашій свідомості з цією людиною.

Асоціації постійні і випадкові бувають за часом, за швидкістю, за кольором, звуком тощо. Ти, очевидно, помічав, як інколи ціла розмова в'яжеться саме за принципом асоціативності. Хтось із друзів згадав про якусь пригоду, в якій він пережив переляк, інший підхоплює бесіду і розповідає про зовсім іншу пригоду, в якій також він пережив переляк, але ще й згадав, як швидко довелось йому бігти. Третій друг згадує якийсь випадок зі свого життя, пов'язаний лише зі швидким бігом, і т. д.

Отже, асоціації. Дивна річ, варто сказати «літній вечір», як всі уявляють собі обов'язково лагідний, теплий, красивий вечір. Але ж улітку бувають і бурі, і грози, проте ніхто у зв'язку з словами «літній вечір» не уявить собі буряний, холодний, темний вечір. Асоціації мають і ширше поле дії. Так, наприклад, Дмитро Павличко до збірки поезій «Правда кличе» (1957) включив вірш про смерть кривавого тирана Торквемади, який закінчив словами, що здох тиран, але тюрма жива.

Все це відразу і однозначно асоціювалось з продовженням політики унітаризму і геноциду відносно до цілих народів нашої країни.

Офіційно збірку було вилучено із усіх бібліотек, тираж спалено в присутності автора.

Чимало пекучих проблем ставить у поезії Ліни Костенко на історичному матеріалі, який викликає у нас уявні паралелі з сучасністю. Така сила

постійних асоціацій, в яких закріпився досвід людських спостережень.

У наступному листі, друже, перейдемо до ролі асоціацій в мистецтві слова — в літературно-художньому тексті.

Так-от я хочу продовжити розмову про чудеса, пов'язані з словом як першоелементом літератури. Крім того, що слово багатозначне і здатне в контексті активізувати те чи інше значення, приймати на себе різні семантичні нашарування і доходити аж до семантичних зрушень, про які ми ще будемо говорити, воно оточене цілим асоціативним полем, тягне за собою ці асоціації. Точніше, не слово, а той предмет, дія чи якість, які зафіксовані словом. Наприклад, з сонцем, небом, весною у нас пов'язані уявлення про радість, щастя, спокій, а з мороком, ніччю, бурею — уявлення про нещастя, тяжкі переживання, напруження. Або візьмо для прикладу дієслово «бігати» — з ним у нас пов'язується уявлення про якусь поспішність, суєту, наприклад, є такий вираз... «забігали», російською мовою — «засуетились». Або візьмо означення якостей — «сухий» у нашій уяві пов'язується з неживим, нецікавим, нудним, хоч це зовсім не значить, що «мокрий» означає протилежне. Навіть цифри, числа і ті можуть мати своє асоціативне поле. З одиницею ми пов'язуємо самотність, винятковість, зазначення місця роботи (штатна одиниця), дії. З двійкою — парність («до пари»), погану оцінку навчання, роботи. Трійка — це і релігійне уявлення про трійцю, звідки фразеологізм — «Бог трійцю любить», і трикратність, характерна для усної народної творчості, фразеологізми негативні: «тричі проклятий», слово «триклятий», і оцінка, пов'язана зі

шкільною, посередності, сірості, невиразності, недостатньої досконалості. Четвірка означає ще і всебічність, чотири сторони світу, «на чотири боки шаблі» (Ю. Яновський). П'ятірка — відповідно, асоціюючись зі шкільною практикою, означає вищий рівень досконалості, п'ять пальців (п'ятірня), п'ять континентів світу. Сім пов'язане в нашій уяві з колишніми релігійними образами: сьоме небо (щастя), священність, сім днів тижня. У школі піфагорійців кожному числу взагалі надавали містичного значення, так, наприклад, «десять» означало сім'ю, «вісім» — любов і дружбу. Але ми не про це, просто на прикладі асоціацій, які оточують у нашій мові найабстрактніші слова-числа, ми з тобою із подивом відкриваємо для себе, яке море асоціацій в нашій мові і як ними оточене кожне слово — одне більше, інше — менше. Сто для нас означає часом просто багато: «Сто разів тобі говорив», «стонадцять». «Мільйон» — гіперболізоване уявлення про кількість: «Мільйон терзань» — заголовок відомої статті І. Гончарова, мільйони разів... та ін.

До чого я веду? Поки що мені важливо, щоб ти засвоїв собі факт: поняття, слова оточені асоціаціями, навколо них існують асоціативні поля. А тепер дивись, які відбуваються чудеса. Спершу покажу тобі ці чудеса, а потім розглянемо з тобою механізм їх творення. У науці, у звичайній нехудожній мові існують предмет (явище, дія, число, якість тощо) і означення його. Існує предмет «дуб» та існує слово, яке означає його у різних мовах. Слово — це знак (означає), а предмет ми називаємо «денотатом», тобто тим, що ми розуміємо під певним знаком, коли розшифруємо його. Ми сприймаємо поєднання звуків «д»,

«у», «б» — дуб, а розшифровуючи у своїй свідомості, уявляємо собі дерево з певним стовбуром, кроною, листям, плодами — жолудями. Ця «розшифровка» в рідній мові відбувається настільки швидко, блискавично, що ми зовсім її не помічаємо, вона робиться механічно. Інша річ в іноземній мові, поки ми не оволоділи нею, ми кожне слово в нашій уяві перекладаємо на свою мову, а вже тоді іде розшифровка і т. д. Але зараз не про це. Розумієш, у мові ми прагнемо до максимального збігу знака і денотата. Більше того, яким би знаком ми не назвали певний денотат, він від цього не міняється. Чи то ми стіл назвемо «стол», «a table», «Der Tisch» і т. д., стіл в н а ш і й у я в і в дійсності залишається столом.

А що відбувається в художньому тексті?! Варто предмет (денотат) назвати якийсь інакше, як він відразу міняється в нашій уяві. А література, мистецтво творить же уявний світ, інша річ, що в ньому відбивається правда життя, але ж мистецький світ — світ уявний, до того ж, як я вже тобі писала, він твориться не лише уявою митця, але й уявою читача, слухача. За найзримішою картиною ми уявляємо собі далеко ширший світ. На картині В. Маковського «Побачення» зображена жінка, яка дає хлопчикові калач, а ми за цим бачимо злиденне життя пригноблених людей у царській Росії, де навіть діти позбавлені дитинства і стають предметом експлуатації, знущань. На картині А. Куїнджі ми бачимо місячну ніч, а за нею уявляємо собі весь прекрасний мальовничий край. У художньому тексті, залежно від означення предмета в нашій свідомості, змінюється уявлення про предмет, його образ, його оцінно-емоційну мо-

дель. У Д. Павличка в кількох віршах є образ місяця, і кожного разу цей місяць різний: то він — як хлопчик з білим личком, то золотий, і ніби гойдається в колісці з високовольтних ліній, то худий і зелений, як втікач з полону. А от, наприклад, у поемі М. Лермонтова «Сашко» в двох віршованих рядках, які стоять поряд, два різні «місяці». У нього місяць «то как сыр голландский, то как щит варяжский». В першому випадку перед нами передусім постає позбавлений блиску жовтувато-молочний колір місяця, справді схожого на сир, чим стає нам побутово близьким. У другому випадку ми, перш за все, бачимо якісь фігурні тіні на місяці, як малюнки, і перед нашими очима зринає древній щит варягів з якимсь зображенням: в уяві оживають ратні подвиги наших героїчних предків. Як же все-таки це відбувається? Спершу скажемо загальнометафоричною фразою: предмети, з якими порівнюється місяць, оточені певним ореолом асоціацій, і проміння, блиск цього ореолу кидають на «місяць», на предмет, який вони характеризують. А тепер розглянемо механізм цієї дії докладніше, на добре відомому тобі з школи прикладі. Ти пам'ятаєш порівняння: «У нього очі — наче волошки в житі». Тут є предмет (денотат) — очі, зазначимо його буквою «А» (оскільки ти любиш логіку і точні науки, скористаймося з цього), і є «волошки» — знак, яким ми характеризуємо предмет, зазначимо його буквою «Б». Тепер випишемо асоціації, які виникають навколо слова «очі». Ти б їх міг написати і сам. Далі будемо виписувати асоціації навколо слова «волошки», а для наочності побудуємо це у вигляді такої моделі чи схеми:

О Ч І А

Асоціативне поле:

краса, душа, глибина душі, чесність («подивись мені в очі»), правдивість.

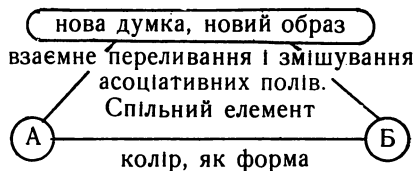
В О Л О Ш К И Б

Асоціативне поле:

блакить, небо, поле, жито, село, хліборобство, наївність (волошка, ромашка — ніби втілення найпростішої моделі квітки, як її передають діти. Коли ми хочемо сказати про вишукану красу, ми називаємо троянду, орхідею. Волошка, ромашка викликають асоціації простоти), відкритість, чистота.

А тепер подивимося, що відбувається. Між цими двома елементами — денотатом і знаком (очима і волошками) є спільний елемент — колір, блакить. Цей спільний елемент робить із двох асоціативних полів своєрідний «сполучений посуд», і починається взаємне переливання і змішування асоціацій, внаслідок чого виділяється енергія нової думки, створюється новий образ. Ми нічого не знаємо про хлопчика, але вже можемо характеризувати його: це сільський хлопчик, що виріс серед степів; чесний, щирий, красивий, душевний, правдивий, наївний; письменник ставиться до нього з ніжністю і любов'ю. От скільки інформації містить у собі одне порівняння. Перекладене на мову нехудожню, воно, по-перше, не справляє поетичного враження, а по-друге, сухий переказ ніколи не може вичерпати всього, що закладене у художньому тексті. Це, до речі, ще раз доводить, що художня література — спосіб найкомпактнішої передачі інформації.

А тепер повернемося до нашої схеми, користуючись уже лише буквеним позначенням:



Асоціативне поле

Асоціативне поле

Характеристика асоціативних полів і наслідків їх взаємодій я вже подавала вище цієї схеми. До неї ми ще повернемося, а зараз я хочу відзначити ще одне чудо, яке відбувається у художньому тексті.

Ти розумієш, завдяки спільному елементу, точніше кільком спільним елементам (колір, форма), відбулося «зрощення»: «очі-волошки». Це входить у нашу свідомість, і ми вже говоримо: «волошки блакитними очима дивляться на небо». Або відоме, завдяки подібності зрощення «думи-хмари», і уже у вірші П. Тичини «Арфами, арфами» ми знаходимо: «Думами, думами, наче море кораблями, переповнилась блакить ніжнотонними». Такі зрощення — порівняння, метафори, епітети — одне слово, тропи є вершинами семантичного зрушення, про яке ми вже говорили з тобою. Адже тепер «думи» вже означають не думи, а «хмари» і т. д. Про метафору треба б окремо поговорити, але поки що зауваж, що і в метафорі, і в порівнянні — приховане, стягнене оте «А» як «Б». Бо коли М. Коцюбинський пише: «Плачуть голі дерева», то тут приховане порівняння: «дерева, як люди», але воно пропущене, бо й без нього персоніфікація зрозуміла. А коли ми говоримо «солодкий голос», то маємо на увазі порівняння,

що слухати цей голос так само приємно, як їсти солодке. Але таке «розжовування» позбавило б троп художньої виразності і глибини, позбавило б читача можливості вступати із письменником у співтворчість, бо те, що він може уявити собі за епітетом «солодкий», не вичерпується нашим прикладом, взятим для зручності і ясності на поверхні. Але тут для нашої розмови важливо головне: молекула художності будується на зіставленні двох предметів, які мають спільний елемент. Це всепроникаючий і всезагальний закон у художньому тексті. Хочу тобі ще наочно показати його дію. А дія ця така, як у чарівника. Існує собі якийсь непоетичний предмет. Приходить поет, торкається його словом, як чарівною паличкою. І предмет з непоетичного перетворюється на поетичний. Ну от, наприклад, у нашій уяві існують як поетичні — троянди і волошки, верби і жоржини, маки і рута тощо. А що може бути непоетичнішим, грубішим і побутовішим, ніж цибуля, цибулина?! Та от Пабло Неруда торкнувся її словом, і вона вже перетворилася в «Зорю нужденних», а Іван Драч поетичним пером перетворив її на сповнену «золотої цноти» істоту, прекрасну і трагікомічну, готову до самопожертви, таку далеку і таку рідну цибулинку з «маминоного городу». Як це йому вдалося? А дуже «просто». Посадив він цибулинку, а навколо неї — до тридцяти порівнянь з іншими предметами (і з Жанною д'Арк, і з білозупанним часником, і з німфою, заплетеною в зів'ялі коси своїх подруг), і кожне з цих порівнянь в чомусь має спільний елемент з цибулиною, і кожен предмет, «висаджений» навколо цибулини, кидає сяйво своїх асоціацій на неї, і створюється мінливий об-

раз — поетичний, прекрасний, дивовижний, трагічний і комічний в своїй трагедійності.

Ось так це буде виглядати на схемі:

(подаємо кілька прикладів)

1. *Золотошока* богиня продажних ринків маятником погойдується у гроні вінка, обнявши за шию горбату тітку Горпину.

2. Заплетена німфа в зів'ялі коси подруг. Обмацана мільйонами ласих очей, прагне збутися своєї *золотоваї* цноти?!

3. Малесенька баня підземних церковок.

4. Дрижить за свою *золоту* віруючу душу. Перед язичницькою захланністю тупого ножа!

5. Почервоної — простягаючи за її золоту сміття своїх мідяків!

6. Вже чує, як мліють її *золоті* груди. В передчутті газових обіймів джигуна Вогню.

7. Королева краси сільських світанкових базарів.

8. Принишкло сидить на гауптвахті солдатської кишені.

9. Невинна *золота* фея жорстокого Апетиту.

10. Рідна сестра черствого житнього хліба.

Спільний елемент

Асоціативні поля

1. «Колір і форма», богиня ринків — цибуля — обов'язковий асортимент на ринку, вона продається в усі пори року, «гроно вінка» — зоровий образ цибулі, її сушать і продають на ринку, заплетену зів'ялими пірцями у вінок.

2. Зів'ялі коси подруг, зів'ялі цибульчини, «пір'ячками сплітають у кіску», *золотавість*.

3. Зовнішній вигляд цибульки справді нагадує баню церкви.

4. Колір.

5. Колір.

6. Колір і форма.

Багатство, могутність, *золотошока* богиня, її несуть, як і належить нести богиню, вона погойдується вільно, викликає асоціації, пов'язані з увінчанням, вінцем, діалектична єдність з земним, буденним — горбата тітка Горпина, анафорична внутрішня рима підкреслює і горбатість, і «прозаїчність». Основна асоціація — багатство, могутність, щедрість її земного, прозаїчного буття.

Німфа — таємничість, ніжність, краса, соромливість, цнота, цим асоціаціям протиставлено цинізм ласих очей, які обмацують її.

Священність, духовність, піднесеність.

Золота, прекрасна душа, здатна до самопожертви — контраст тупості, жорстокості, варварству.

Справжня цінність, контраст до умовних цінностей, гроші, які, порівняно до *золотої* цибулі, — сміття.

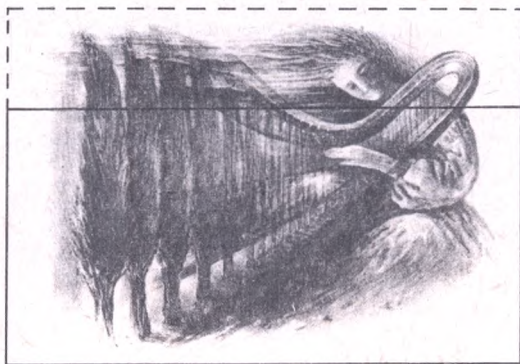
Яскравий, палаючий вогонь, спалення чогось беззахисного і прекрасного.

7. Краса. Вищість за красою і потрібністю навіть серед краси, якими є сільські світанкові базари, вони явно відрізняються від продажних ринків тим, що тут, крім риночних законів купівлі і продажу, діють ще етичні, моральні закони між людьми, які разом працюють, живуть, знають одне одного.
8. Суворість. Цибуля надає гостроти; вона корисна й доступна небагатому солдату з його суворим солдатським життям, строгим порядком. І цибуля, яка, може, нагадує юнакові рідний дім, де її вирощують, несе, як вірна товаришка, нелегку службу разом з солдатом, поділяє з ним важкі хвилини.
9. Золотий колір. Цибуля — золота фея. В золотому вбранні, ніби зітканому з сонячних променів, легка, добра. Невинна фея — сором'язлива, вродлива, довірлива. І в той же час беззахисна перед жорстокістю Апетиту. Вони ніби протиставляються одне одному. Цибулька нагадує одну з красунь-рабинь султана — Апетиту, підкреслюється бездушність останнього. Апетит постає як якийсь дійсний предмет. Цибулька навіть тремтить під його поглядом.
10. Простота, суворість. Цибуля з хлібом — звична їжа на столі бідних людей в давнину. Вона ніби згладжувала гіркоту черствого шматка хліба, заробленого у важкій праці. Черствий хліб з цибулею асоціюється із злиденним життям селянина.

Я б хотіла, щоб цей закон творення «молекули художності» якимось глибоко увійшов у твою свідомість, бо він діє не лише на «молекулярному» рівні, а й на всіх рівнях художнього тексту: зіставляються деталі, образи, цілі картини. І скрізь — та ж взаємодія асоціативних полів, які утворюються навколо них, і внаслідок народження нової художньої інформації — навколо образу, картини, настрою, думки, аспекту зображення.

Якщо говорить про зіставлення в межах одного художнього твору, то спільним елементом можуть бути як усі обставини, в яких відбувається дія твору, так і епізодичні. Зіставлення можуть здійснюватись на рівні конкретної образності і на психологічному рівні.

Лист одинадцятий



Переходимо до мікротрактатів

Дорогий друже! Не дивуйся, що отримавш цілу бандероль. Наше листування стало таким активним, що я вже переходжу на «трактати» (трактат — це наукова праця, де докладно розглядається окреме питання чи проблема), в яких буде мова про «незриму» художність. Це будуть такі собі «мікротрактати», або, як тепер назвала б їх молодь, — «мінітрактати», бо з достатньою науковою вичерпністю у листі проблему не розглянеш. Всі вони про джерела творення додатко-

вої інформації, прирощення смислів у художньому тексті. У них чимало прикладів, які мають «уяскравити» ту чи іншу думку. Шкода, що відстань, на якій ти живеш, не дає тобі можливості відвідувати школу юного філолога, де все те, що я пишу, ти міг би почути безпосередньо.

Отже, прочитай ці «мікротрактати», які безпосередньо продовжують нашу розмову, і напиши мені.

Мікротрактат перший: «Монтаж». Це слово у нашій свідомості пов'язане насамперед з технічним прогресом ХХ століття, з кіно, а в літературі воно здається начебто чужим. Насправді ж принцип монтажу в художній літературі відомий ще з тих часів, коли в техніці не було ще й такого слова. Що ж це таке?

Вище ми розглянули взаємодію асоціативних полів, зіставлення предметів, рівні взаємодії слова з контекстом. Та цей закон діє і серед більших одиниць при зіставленні окремих уривків тексту, образів, картин, сцен, які кожен письменник розміщує не хаотично, а монтує в певному порядку. Монтаж — це композиційний засіб, що заснований в літературі на поєднанні, «стиковці» різних за змістом, темою, стильовим забарвленням фрагментів літературного твору. «Два будь-які фрагменти, поставлені поряд, неминуче поєднуються в нове уявлення, яке виникає із цього зіставлення як нова якість»¹. Гадаємо, що окремі сцени, картини, уривки визначаються єдністю художньої семантики.

У ліриці, як правило, послідовність уривків визначається процесом переживання. Однак їх зміна,

¹ Ейзенштейн С. Избр. статьи.— М., 1956.— С. 253.

перехід від одного до іншого супроводжується порушенням емоційного темпоритму, про що йтиметься далі.

У драматичних творах досить часто кожен уривок збігається з «явою» і введенням нового персонажа, хоч часом і «яви» можуть розбиватися на окремі частини, які зумовлюються поведінкою того чи іншого героя. В загальній композиції твору важливу роль відіграє «монтаж» окремих частин тексту.

Візьмемо для прикладу монтаж оповідання М. Вінграновського «Наш батько». Оповідання має два плани і чотири частини. Ти зараз зрозумієш, що це за плани і частини. Спершу пригадаємо оповідання. Починається воно дуже просто, навіть буденно: «Оце він і є. Нашому батькові, як мені здається, ще немає вісімдесяти. Здоров'ям він, слава Богу, нівроку: і зварити сам, і попере, і роботу яку коло хати зробить, і взагалі...»¹

І далі йде дуже детальна, соковита і колоритна розповідь про те, як батько ярмаркує, як він купує чоботи, як неждано купив добру корову, вибирав її зі знанням справи, як ласує морозивом, як любить «тульку». Є низка деталей, які свідчать про не дуже щасливе його життя: він мусить сам і варити, і прати; праця його знецінена: за шість мішків огірків, зданих до райспоживспілки, він зміг купити лише «тульки» і сто грам горілки. Та загалом у батька все добре: нещодавно хату шифером покритв, щойно побазарував добре, і всім задоволений.

Коло братської могили «батько пустих корову попасом, а сам сяде й закурити. Так воно і є. Корова пасеться, наш батько курить, вітер, сонце, а в цій братській могилі лежу я, його

старший син». От із цієї, останньої частини речення, вмонтованої у побутову, спокійну і теплу розповідь про батька, починається другий план і друга частина монтажу тексту. Частина фрази: «а в цій братській могилі лежу я, його старший син» — це вибух, слова загиблого сина ніби спалахують вогнем, все розказане раніше осявається їх болючим світлом.

Далі в оповіданні розгортається два плани: один — образ живого і ще могутнього духом і здоров'ям батька, який втратив на війні трьох синів, і другий — монолог полеглих синів, які любовно розповідають нам про батька, розказують про те, як загинули, стали полем, берестом. Брати змальовують свій двір, село, дороги та стежки, що ведуть до нього. Завершується оповідання тим, як батько пасе череду. А що, якби письменник так побудував оповідання: спочатку повідомив би, що у такого-то чоловіка загинули три сини на війні, померла дружина, а зараз він живе сам. Але нічого, він забезпечений, спокійний, з усім справляється, все у нього є. Якого б змісту набуло оповідання? — Заспокоїливого. Горе пережито і потроху втамовується біль втрат. А ось при такому, як у Вінграновського, монтажі оповідання сповнене скорботністю й трагізмом. Головний герой — зовні спокійний, розважливий чоловік, виконує щоденну роботу, піклується домашнім господарством, та... хто здатен уявити собі постійний негаснучий біль і чорну тугу його змученого кривими втратами серця?

Монологи синів сповнені світлою любов'ю до батька, до землі, до рідного краю. Сини живі у батьківському серці й пам'яті, і то не сини звертаються до нас, це батько так думає за дітей, тому в їхніх словах така синівська любов.

¹ Вінграновський М. Вибр. твори.— К., 1986.— С. 429.

У контрасті живого, але якогось уповільненого світу батька і піднесено-ліричного світу полеглих героїв, його синів, тих, хто мав би працювати на землі і продовжити свій рід, а не лежати у братських могилах,— незглибимий трагізм. З мужньою гідністю до смерті носитиме його у своїх грудях сільський дядько, батько трьох героїв. Оригінальна композиція, психологічно точний монтаж без страхітливих картин війни розкривають нам її безжальну жорстокість, антигуманну суть.

Отже, монтаж, зіставлення окремих шматків твору — це ще один засіб творення художньої інформації, додаткових значень. В літературі, як і в кіно, є різні прийоми монтажу: пропорційність різних планів (загального, середнього, крупного), перехресний і паралельний монтаж, контрастні зіткнення. Монтаж не стільки порівнює епізоди, події сюжету, скільки підсилює емоційне звучання кожного з них і шляхом взаємодії асоціацій народжує нове художнє значення. Монтажене бачення стало однією з характерних якостей мистецтва ХХ століття.

Вище ми підкреслювали, що розміщення і зіставлення в ліриці окремих уривків твору має певну специфіку. В чому ж вона? Крім того, що в ліричному творі, як і в епічному, можуть зіставлятися певні шматки тексту, які мають свою художньо-семантичну самостійність, в ліриці особливої ваги набуває принцип повтору як важливе джерело творення додаткової художньої інформації.

Мікротрактат другий: «Принцип повтору». У поезії повторюються окремі звуки, склади, слова, рядки, речення, строфи, образи тощо. Яка ж функція повтору в художньому

тексті? Повтор виконує роль спільного елемента для зіставлення окремих частин, введення у взаємодію асоціативних полів, які утворюються навколо цих частин. Наприклад, візьмемо рядки з поеми І. Драча «Спрага»:

Милим дотиком рук соромливих
Я звір'ю твої почуття—
І захоплень шалені розливи,
І пекучі піски каюття...

В останньому рядку настійно повторюється звук «к» (в даному разі й фонетично, й мимічно він передає відчуття спраги). Повторюваний звук непомітно притягає попереднє слово, яке звучить як акомпанемент, як думка і образ другорядного плану:

І пекучі піски пекучі каюття пекучі піски

Таким чином, завдяки повтору слово «пекучі» у свідомості відлунить тричі, «піски» — двічі. Це посилює дію асоціацій, пов'язаних із цими словами, подвоює і потроює їх вплив. Адже вступають у взаємодію не лише слова з актуалізованими значеннями, а й постійні асоціативні поля, які діють навколо цих слів. Утворилась яскрава метафора «пекучі піски каюття». Механізм взаємодії між асоціативними полями творення образу, як між простими елементами, так і між складними частинами цілого, однаковий.

Розглянемо інший вид повтору, властивий поезії, — риму. Вона повертає нас до попереднього рядка, і він починає звучати в нашій свідомості акомпанементом до того, який читаємо, привносячи собою всі асоціативні поля у їх взаємодії, актуалізовані значення, можливі семантичні нашарування і зрушення, всю художню семантику, весь художній «надтекст».

Щоб проілюструвати це прикладами, звернемось до поезії Т. Шевченка, його образка «Садок вишневий коло хати». Де, в чому живе поетичність і принада цього твору? Пригадаємо сам вірш:

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

Сім'я вечеря *коло хати*,
Вечірня зіронька встає,
Дочка вечерять подає,
А мати хоче научати,
Так соловейко не дає.

Поклала мати *коло хати*
Маленьких діточок своїх;
Сама заснула коло їх.
Затихло все, тільки дівчата
Та соловейко не затих.

У картині мирної праці, в побуті сім'ї трударів, в зображенні вечірнього села є та об'єктивна поетичність і краса, що стала основою вірша. Але ж при об'єктивній наявності прекрасного в дійсності для змалювання його в мистецтві потрібні природне обдарування і професійна майстерність. Наведений вірш Шевченка безтропний (крім метафори «Вечірня зіронька встає»), але якої гармонії сповнені картини вечірнього українського села, скільки в них любові до рідного краю, яка глибока простота художності! Де ж вона «ховається», у чому полягає? У відборі певних фактів, картин, поставлених у доцільному зіставленні, тобто у взаємодії. У цьому — джерело художності, секрет мистецтва. Але лише цим художність твору не вичерпується. Вона незрима, хоч досить відчутна.

Художність передусім постає із складної взаємодії рядків, поєднаних

римою, і строф, зцементованих повтором *коло хати*. Цей повтор максимально локалізує дію і малюнок.

Кожна рима притягує до себе цілий рядок, і над рядком другим планом починає звучати той рядок, з яким він зримований, звучить в усьому багатстві актуалізованих значень, семантичних нашарувань і зрушень, додаткових значень, утворених внаслідок смислових зіставлень. Цей попередній рядок постає, завдяки римі, у зіставленні з усім багатством художньої семантики наступного рядка, що утворює асоціативно складене семантичне поле із взаємодії всіх елементів образних полів кожного рядка.

Ще складніша взаємодія утворюється із зіставлення строф. У кожній постає свій поетичний світ, який в одній строфі вступає у взаємодію з поетичним світом іншої. Перша строфа стає ніби додатково присутньою в наступній, це відчуття посилюється завдяки повтору.

— Хочу, Максиме, трохи перервати виклад мікротрактату про повтор, щоб звернути твою увагу на одну закономірність у віршованій мові. Не полінуйся напружитися і зрозуміти це: рима повертає нас до того рядка, де є римоване слово. Рима його наче тягне «за ниточку», і він мимоволі зринає у нашій свідомості ще раз, над щойно прочитаним рядком. Акомпанементний, притягнений римою рядок (а таким може бути кожен основний) вступає в асоціативну взаємодію з тим рядком, з яким поєднала його рима, а внаслідок такої взаємодії утворюються нові, так би мовити, комбінації образів, уявлень, емоцій тощо.

Повтор може повертати нас не лише до окремих рядків, а й до цілих строф, частин твору — принцип взаємодії той же, лише в такому ви-

падку вступатимуть в асоціативні зв'язки більші частини твору, і результат взаємодії буде ширший або глибший.

Тепер повернемося до вірша Т. Шевченка, який ми розглядаємо у нашому мікротрактаті. Рядок «Садок вишневий коло хати» один раз звучить як головна тема, а другий — як акомпанемент, викликаний римою, до рядка «Співають ідучи дівчата». Таким чином, останній із названих рядків звучить уже у зв'язку з першим рядком вірша. А малюнок: «Співають ідучи дівчата» постає на тлі квітучого вишневого садка *коло хати*. Останній рядок першої строфи: «А матері вечерять ждуть» також завдяки римі одержує тло: «Хрущі над вишнями гудуть», «Плугатарі з плугами йдуть».

Завдяки римі багатократним акомпанементом звучать рядки: «Хрущі над вишнями гудуть», «Садок вишневий коло хати», «Плугатарі з плугами йдуть», створюючи багатопланове музично-зорове тло. Перша строфа — це вже не просто картина повернення плугатарів з поля, а поетичний малюнок кінця трудового дня в рідному краї, з цілком природним національним колоритом, проникнутим невимовною любов'ю поета до простих людей.

Цей малюнок буде з кожною строфою збагачуватися, але не лише за рахунок нових малюнків і звуків, а й у взаємодії «заримованих» строф, кожна з яких у кінці першого рядка має повтор *коло хати*. Вся складно нажита поетична атмосфера у першій строфі завдяки повтору взаємодіє, своєрідно переплітається із такою ж складно утвореною, завдяки римі, атмосферою другої і третьої строф.

Непервершена майстерність цього

шедевра великого поета полягає саме у позірній відсутності майстерності, «художності», якихось складних тропів, метафоричності, в тій прозорій простоті, з якої завдяки глибоко прихованій взаємодії рядків і строф через риму і повтори утворюється поетичність, що відбиває красу побуту трудового народу, його звичаїв і моралі, органічно пов'язаних з красою рідного краю. Живий і поетичний малюнок останнього був живлющим контрастом до умов, у яких було написано вірш, — до холодних і темних кам'яних мурів каземату.

Ми зробили спробу виявити ідейно-змістову функцію і механізм дії рими як одного з видів повтору. Таку ж роль повтору відіграють і рефрени. Але у них своя специфічна функція своєрідно пов'язувати між собою строфи і щоразу вступати у взаємодію з строфами, що передують рефрену. Рефрен як вираження основної думки твору у взаємодії із попередньою строфою набуває нових відтінків, на ньому завжди лежить відбиток художньої семантики попередньої строфи.

Проілюструвати це може «Пісня Звіробоя» А. Малишка із збірки «За синім морем»¹:

Я наполюю сам лисиць
І повезу їх до крамниць,
У Джеспер повезу.
Ого-я-го, лети, лети,
Мій конику, лети!

Хіба ж повіриш їх словам?
Холодний жде мене вігвам,
Голодні діти ждуть,
До них — малих моїх пташок —
Поміж лісів лети й стежок.
Ого-я-го, лети, лети,
Мій конику, лети!

¹ М а л и ш к о А. Вибр. твори: У 2 т. — К., 1982. — Т. 1. — С. 244.

І там, між гір та блискавиць,
Я не впаду, не ляжу ниць,—
У мене ж є брати.

Ого-я-го, лети, лети,
Мій конику, лети!

У першій строфі настрої бадьорій, сповнений надії і віри в добру плату за мисливську здобич, так звучить (або має звучати) при читанні перший рефрен. П'ята строфа вірша сповнена розчарування, образи за знецінення торгівцями мисливського мистецтва, добутого товару, зрештою — вболівання за голодних діток — отже, і рефрен позначений гіркою розчарування. Шоста, остання строфа вірша передає почуття моральної сили і гідності ліричного персонажа — Звіробоя, джерелом яких є братство з такими ж чесними і трудовими людьми, як він. Такою тональністю сповнюється і рефрен.

Подібних прикладів тут можна навести безліч.

У рефренах спостерігаємо оновлене застосування зіставлення і повтору. Повтор виконує ще одну цікаву функцію: уподібнення — розподібнення. Коли в словах і реченнях є повторювана частина, яка визначає їх подібність, то неповторювані, неоднакові частини виступають ще яскравіше. Повторення стає основою для зіставлення неоднакового, віднайдення своєрідного.

Уявімо собі кілька пофарбованих щитів однакової форми і однакових розмірів: кілька щитів пофарбовано синім, а вертикально проведено на одному з них червону смугу, на іншому — білу, а ще на іншому — жовту. Наше око відзначає подібне — кольорове тло кожного щита, наявність вертикальних смуг, і чим більше подібності, тим яскравіше ми відзначаємо різницю між кольорами смуг; основою

зіставлення тут є подібність. Якщо повторення кольору на щитах уподібнює їх, то різні кольори на вертикальних лініях — розмежовують. В іншому варіанті, коли перед нами два щити різної форми і різних розмірів: один пофарбований в синій колір, а інший — розмальований яскравими візерунками. Ми помітимо загальну різницю між щитами, але не у порівнянні. Тут немає подібності, основи для порівняння. Таким чином, повтор виконує функцію уподібнення — розподібнення. Так, повтор:

Ой летіла гуска додому,
Та впала, як грудка, додолу

у «Баладі-пісні» І. Драч при однаковості ситуацій підкреслює відмінність між тим, хто ж щоразу іде шукати гуску: спершу батько, потім син, онук і, нарешті, сама мати. Крім того, повтор творить і певну градацію — посилення тривоги і співчуття. Таку ж функцію виконує повтор і у творі П. Тичини «Кожум'яка», і в багатьох інших, особливо у тих, де відчутна фольклорна поетика.

Часом навіть у самих рефренах якісь рядки, скажімо, перші два змінюються, а останні два залишаються, підкреслюючи тим самим образно-емоційну різницю між варіантами рефренів.

Звернемося знову до поезії Андрія Малишка, в якій так відчутні традиції народної пісні, зокрема до приспівів, рефренів у «Пісні про рідну землю»:

Там, де зорі сяють з-за гори,
Над водою гнуться явори,
В'ється між полями
Стежечка крута,
Моя Україно
Рідна, золота!¹

¹ М а л и ш к о А. Вибр. твори: У 2 т.— К., 1982.— Т. 1.— С. 257.

Порівняємо варіанти рефренів:

Дівчина, мов колос,
Косу запліта,
Моя Україно
Рідна, золота.

Мов гарячі зорі,
Зацвіли літа,
Моя Україно
Рідна, золота.

Бо кленовий гомін
Шлях мій обгорта,
Моя Україно
Рідна, золота.

Завдяки повтору «Моя Україно рідна, золота!» яскравіше виступають перші два рядки рефренів, а внаслідок варіативності їх увиразнюються строфи, стає відчутнішою їх образно-змістова різниця.

Мікротрактат третій: «Наскрізний елемент». Одним із видів повтору є наскрізний елемент — досить часто він виражає лейтмотив твору. Повтор (образний, словесний, синтаксичний) повертає нас до попереднього шматка тексту і притягує художню атмосферу того уривка, який і вступає в активну взаємодію з текстом навколо повтору. У такому прозовому творі, як «Вершники» Ю. Яновського, написаному ритмічною прозою, у творах, що являють собою поезію в прозі, наскрізний елемент виконує своєрідну ідейну функцію. Майже кожний розділ роману має свій наскрізний контрастний до загальної атмосфери елемент: то вітри, то думки про рід, то кипуче цвітіння липи, то залізна троянда і, нарешті, наскрізний елемент твору — образи вершників.

Для прикладу пригадаємо зміст новели Є. Гуцала «Дорослі дівчата нашого дитинства», проаналізуємо тут роль наскрізного елемента. У цьому творі є предметний образ: «Клаптик

синього квитка» «не куди-небудь», а в кіно до сільського клубу. Йому присвячено вступ. «Жмаканий-пережмаканий квиток», чи то «жмаканий-пережмаканий синій папірець» згадується кілька разів протягом оповідання, щоразу в іншому контексті, але щоразу як велика цінність. Цей наскрізний елемент поєднує в одне ціле фактично три епізоди, в кожному із них діє інша героїня. Квиток поєднує все це єдиним місцем подій, що розвиваються завдяки цьому ж наскрізному елементу у взаємодії і зіставленні. І завершується твір знову згадкою про синій квиток: «Завжди, коли в моїх руках опиняється прямокутний клаптик синього квитка, поцяткований чорними літерами, згадуються вечірні кіносеанси в післявоєнному моєму селі, танці під гармошку поміж весняних розквітлих яблунь та яблунь, обнизаних яблуками, холодом у грудях в передчутті чогось незнаного й ще не пережитого, а також згадуються дорослі дівчата нашого дитинства, які zostались у невитраивній пам'яті серця».

Мікротрактат четвертий: «Заголовок». Дуже часто наскрізний елемент виноситься в заголовок, наприклад «Тронка» Олесь Гончара, «Соловейко-Сольвейг» Івана Драча. Заголовок фактично — один із видів наскрізного елемента. Це, як правило, образ, що виражає основну думку твору, його пафос. Поетика заголовків вивчена достатньо. А тим часом вони значною мірою є характерними ознаками літературного процесу. Так, у 20-ті роки ми стикаємось із кольорово-контрастними заголовками. Сказати б, не лише кольорово, а, головне, класово, соціально контрастними. Як відомо, червоний колір символізував революційне, а синій, блакитний — національне,

українське, що протиставлялось одне одному. Пріоритет надавався класовому, тому в літературі 20-х років переважала революційна символіка, і в заголовках творів відбивалось класове протистояння. Так, у відповідь на «Блакитний роман» Г. Михайличенка А. Головка написав «Червоний роман». А ще ми знаємо «Червону хустину», «В червоних шумах» А. Головка, «Червону кобзу» Г. Епіка, «Червону зиму» В. Сосюри.

У 30-ті роки, в період бурхливої індустріалізації, в роки перших п'ятирічок, коли «темпи вирішували все», характерними стають назви художніх творів: «Час, вперед!» В. Катаєва, «Великий конвейер» Я. Ільїна, «Майстри часу» І. Кочерги.

У зв'язку з загостренням проблеми характеру, зумовленим суспільством, епохою, в заголовках виносяться імена і прізвища дійових осіб. Характерні заголовки — «Артем Гармаш» А. Головка, «Платон Кречет» О. Корнійчука.

Твори хронікальної форми мають у заголовках топонімічні реалії: «Зелені Млини», «Росава». Твори, що визначають психологічний задум автора: «Вир» Григорія Тютюнника, «Гроза» А. Шияна, «Циклон» О. Гончара. Пригадаймо той період у мистецтві минулого століття, коли в реалістичну літературу прийшли твори, ідейна наснаженість яких була висловлена назвою-запитанням: «Що робити?» М. Чернишевського, «Хто винен?» О. Герцена, «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та І. Білика. Свою поетику мають назви історичних романів — «Хмельницький» Івана Ле, «Гомоніла Україна» Петра Панча або: «Я, Богдан. (Сповідь у славі)» Павла Загребельного. Для заголовка Петро Панч взяв рядок із поезії Тараса Шевченка.

Взаємодія між текстом твору і заголовком — також джерело творення додаткових значень, художньої семантики. До творів, де яскраво виявлена така взаємодія, належить, наприклад, поезія Лесі Українки. Заголовок ніби націлює нас на сприйняття всього, що буде далі у вірші Л. Костенко «Альтернатива барикад» з кінцівкою: «На барикадах мають право бути повстанці, вороги і санітари».

Мікротрактат п'ятий: «Епіграф». Аналогічна взаємодія відбувається між текстом твору і можливим до нього епіграфом, вона стає джерелом виникнення нових асоціативних полів і нових художніх значень, що настроює читача на певне сприйняття.

Пригадаймо: до кожної з трьох частин трилогії Олеса Гончара «Прапоносці» взяті цитати із «Слова о полку Ігоревім». Слова до першої книги «Альпи» мають найбільш узагальнюючий характер: «О Руська земля! Уже за шеломянем еси!» Вони настроюють нас на героїко-патріотичний лад; події, про які йтиметься в романі, через них співвідносяться з подіями героїчної історії народу.

Досить часто користувався епіграфами Максим Рильський. Вони в нього виконують різноманітні художні функції. Багатьом віршам передують своєрідні примітки, які засвідчують достовірність тих чи інших фактів, що стали предметом поетизації. Наприклад, перед віршем «Зустріч у Нижньому» — «Запис Шевченка у щоденнику 24 грудня 1857 року». А перед віршами, присвяченими Марії Заньковецькій, Панасу Саксаганському, маємо повідомлення про драматичні твори, пов'язані з творчою біографією митців. У вірші «Ясна Поляна» епіграф-примітка про «живу зелену паличку Толстого», віршеві «Маркові

дуби» передус епіграф-розповідь про дуби, посаджені на хуторі Карпенка-Карого. До того ж ще подається примітка: «Пісню «Добрий вечір тобі, зелена діброво» М. Лисенко записав від М. Кропивницького.— *М. Р.*» Так, у «Триптиху про кобзарів» в епіграфі ми знаходимо посилання на «Записки Юго-Западного отдела императорского русского географического общества. Том 1, за 1873 год» і на слова з оповідання Вересая, що записав О. Русов. У другій частині «Триптиха» («Кравченко у Короленка») ми читаємо, що дві думи про селянське повстання у Великих Сорочинцях на Полтавщині 1905 року і про каральні експедиції спершу під проводом помічника повітового справника Барабаша, а потім статського радника Філонова — склав учасник повстання, відомий кобзар Михайло Кравченко. Їх записали від нього В. Короленко і О. Слостіон. Обурений кривавими вчинками Філонова, Короленко написав і опублікував гнівного листа до нього, а 1907 року — статтю «Сорочинська трагедія».

Епіграфи-примітки, які вміщує М. Рильський перед віршами, — це не лише вияв широкої ерудиції поета, це набуток його дослідницьких пошуків у галузі історії, культури, мови, природи рідного краю. Так, у вірші «В затінку жайворонка» зустрінемо епіграф-примітку такого характеру: «Криловська «попрыгунья-стрекоза» — це, розуміється, не «стрекоза» (бабка), яка ніколи не стрибає, тільки літає, а «кузнечик» (коник).— *М. Р.*»

В іншому випадку М. Рильський пояснює наголос у слові «обов'язок»: «Наголос обов'язок, здається, більш правильний, ніж звиклий для нас обов'язок.— *М. Р.*» тощо. Крім того, віршам М. Рильського передують

епіграфи з творів російських, українських письменників, народних пісень, історичних нотаток. Зокрема, до вірша, присвяченого Андрію Малишку, є три епіграфи — з творів Пушкіна, Франка і самого Малишка.

Завдяки всім цим посиланням і епіграфам, що мають характер певних ремінісценцій, поезія М. Рильського ніби живе і рухається в оточенні світової культури, історичних надбань свого народу, асоціативно і гармонійно пов'язується з набутками людського духу. Всі ці позатекстові елементи створюють додаткове асоціативно-емоційне поле в ліриці відомого поета.

Часом епіграф свідчить про ставлення автора до зображеного в творі. Так, Л. Толстой епіграфом до «Анни Кареніної» взяв біблійський вираз: «Мне отмщение, и Аз воздам». Але геніальний художник, ідучи за правдою життя, всім зображенням не «помстився» героїні, а виправдав її і звинуватив той лицемірний світ, у якому вона жила. Недарма він скаржився, що його герої дуже часто чинять не так, як би він хотів, а так, як спрямовують до цього об'єктивні обставини.

Трактат про емоційний темпоритм і музичність у літературі. Художня література — це фактично записане усне художнє мовлення. Адже мистецтво слова існувало і в усних переказах, казках, піснях та думках. Епос — це чиясь розповідь; драма — суцільне зображення чужої мови, а лірика — це, власне, завжди монолог автора.

Наше мовлення нерозривно пов'язане із нашим внутрішнім почуттям, з оточенням. А внутрішній стан і ситуація, в якій виникає потреба мовлення, мають певну емоційну тональність, що виражається в емоційному темпоритмі. Емоція, пережи-

вання — це певний внутрішній процес, який має і свої зовнішні вияви. Так, радість виявляється через якісь імпульсивні рухи, швидкий темп. Радості відповідає і живе мовлення. Сум, навпаки, виявляється в певній загальмованості, уповільненні рухів і мови. Емоційний темпоритм виражається через інтонацію твору, темп і ритм.

Оскільки література передає і людський стан, і є мовленням, яке само по собі виражає і оцінює цей стан, то ми помічаємо у літературних творах ще одне джерело творення художності — емоційний темпоритм, що означає поєднання темпу, ритму і емоційного їх забарвлення. Розглянемо це детальніше. Ритм, як повтор якогось елемента через певну кількість одиниць, був помічений давно. В основному його тлумачать як виявлення ритму, який існує в природі (ритм крапель дощу, ударів серця, дихання тощо), і як ритм, що народився у процесі праці. Але, на нашу думку, треба ще враховувати ритм внутрішнього життя людини.

Ритм не існує без темпу. При однаковому ритмі може бути велика кількість темпів — ритм живе в часі. Візьмемо будь-який вірш. Ми можемо його читати з різною швидкістю, з різним уповільненням, при цьому ритм і розмір віршовий не буде змінюватися: однаково будуть чергуватися наголошені і ненаголошені склади. Щоправда, значною мірою темп програмується емоційною тональністю, інтонацією і довжиною рядків. Як правило, довгі рядки свідчать про спокійний, повільний темп, при зміні довжини рядків темп визначається за найдовшим рядком. Так, вірші В. Маяковського завжди мають рядки різної довжини. І хоч багато його

творів написані класичними розмірами, вони читаються інакше, ніж класичні за розміром вірші з однаковими за довжиною рядками. Різної довжини рядки («драбинка») орієнтують читача на виділення певних слів. Якщо один рядок довгий, і при читанні його вголос треба витратити три секунди, а другий рядок складається з одного слова, вимовити яке можна за одну секунду, то треба виходити із закону, що на кожен рядок у вірші відводиться однакова кількість часу, і тоді, вимовивши слово-рядок за одну секунду, треба зробити двосекундну паузу, і слово-рядок (чи то 2 — 3) виявиться виділеним паузою. Така будова вірша у В. Маяковського передає його внутрішньо складний емоційний темпоритм, майже неповторний у кожному вірші.

Щоб переконатися у значенні темпу у вірші, зробимо ще один уявний експеримент. Поема Т. Шевченка «Катерина» написана коломийковим віршем. Якщо ми заспіваємо або навіть прочитаємо, наприклад, початок поеми у такому ж коломийковому темпі — відразу ж зміниться зміст вірша — із співчуття до Катерини він перетвориться на глузування. Варто прочитати у відповідно прискореному темпі «Каменярі» І. Франка — і відразу зникне їх урочистий, піднесений і революційний зміст, або навпаки — уповільнене читання «Вічного революціонера» І. Франка позбавить цей вірш тієї динаміки, яка саме й передає силу того духу, «що тіло рве до бою».

Звідки ж береться цей емоційний темпоритм? Поняття темпоритму (а по суті — емоційного темпоритму) народилося у мистецтві насамперед на основі театральної практики. Ним широко користувався К. Станіславський:

«Ми думаємо, мріємо, сумуємо також у певному темпоритмі, бо у всі ці моменти проявляється життя. А там, де життя, там і дії, де дії — там і рух, де рух — там і темп, а де темп — там і ритм. У кожної людської пристрасті, стану, переживання свій темпоритм»¹.

Саме із невідповідності емоційного темпоритму обставинам виникає комічна ситуація у фільмі «Веселі хлоп'ята», коли музиканти, йдучи за катафалком, починають грати танцювальну мелодію.

Міркування про поняття внутрішнього емоційного темпоритму ми знаходимо і у В. Маяковського, лише він у статті «Як робити вірші» називає його «гул». До згаданої статті звертаються, коли хочуть навести приклад, як належить працювати над ритмом і як працював над ним поет. І справді, там віднайдемо чимало матеріалу стосовно ритму. Але поряд залишається непоміченим інше — дуже важливе поняття «гул», явно не те, що ритм, бо поет пише, що у нього буває такий «гул», до якого не доберешся навіть кількома поемами. Власне, його досвід у роботі над ритмом твору — це розповідь про походження змісту, «гулу» і ритму.

Ритм, а звідси і віршований розмір, має бути таким, щоб виразити «гул». «Гул» — це, власне, внутрішнє переживання, схвилюваність, збудження, внутрішня реакція на явища дійсності. Він може бути радісно-піднесеним і сумним, драматичним, трагічним, гармонійним, комічним, з нього народжується пафос (як «духовна пристрасть») твору, який ми, логічно трансформуючи, називаємо ідеєю твору.

Емоційний темпоритм — це внутрішня соціальність митця. Щоб точніше це зрозуміти, вдамося до побутового прикладу із нашого життєвого досвіду. Уявімо собі, що нас образив хтось із близьких людей. У стані схвилюваності ми то закипаємо гнівом (і живемо у відповідному емоційному темпоритмі), і на пам'ять приходять гнівні, повні обурення і образи слова, то раптом вирішуємо зігнорувати образ, і вже уявляємо, яким чином це зробимо, то вирішуємо у спокійному, докірливо-лагідному тоні поговорити з людиною, яка образила нас. Не відразу знайдеться те єдине рішення, на якому можна заспокоїтись, припинити хвилювання. Оці всі внутрішні переживання, викликані образою, могли мати кілька емоційних темпоритмів, один приходив на зміну іншому — це і є ваш, на рівні ваших особистих стосунків, «гул».

Тепер давайте змінимо масштаби. Уявіть собі, що ваше хвилювання викликане не особистим переживанням з приводу приватних стосунків, а соціальними подіями, воно рівнозначне потрясінню. Оцей стан і є той «гул», до якого часом «не доберешся і кількома поемами».

Із статті Маяковського ми переконаємося, що його творчий процес розвивається від загального «гулу» — до переливання його в певний ритм і темп у певному емоційному забарвленні. Із ритмічних заготовок стають активними в пам'яті і використовуються лише ті, які можуть виразити певний «гул», емоційний темпоритм.

Можна було б навести чимало свідчень про те, як у них спершу народжується настрій, мотив, тобто «гул», емоційний темпоритм, а потім — слово. Ми зупинилися на роді літератури, у якому емоційний

¹ Станіславський К. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1955. — Т. 3. — С. 152.

темпоритм постає найбезпосередніше, — на ліриці. Лірику часто порівнюють з музикою, вбачаючи спільне між ними в мелодійності, ритмічності. Але це ознаки вторинні. Близькість цих мистецьких жанрів полягає в тому, що і лірика, і музика народжуються з настрою, внутрішнього «гулу», з емоційного темпоритму; в ліриці останній шукає виходу в темпі, ритмі і словесних образах, а в музиці — в звуковій гармонії, мелодії, звукових образах. Зовсім не випадково поет І. Драч у вірші «Слово» творить образ слова, яке «брунькує» у лоні скрипки і зріє там «в муках тишини», повстає із «оркестрових пелюшок». Характерна кінцівка вірша:

Затям собі і стверди це життям,
Що слово — з музики, з її гірких агоній,
І мати слова — скрипка.

Це затям¹.

Скрипка — символ музики — найніжніше і найдраматичніше торкається серця. Зрештою справді ліричний твір ми пізнаємо за яскраво вираженим емоційним темпоритмом, в епічній поезії він проявляється менше.

Емоційний темпоритм передається читачеві через інтонацію, яка при всій можливій різноманітності, щодо одного і того ж тексту все ж програмується і обмежується його змістом. Інтонація, що і несе в собі певне емоційне забарвлення, разом з темпом і ритмом викликає відповідний настрій. Отже, темп і ритм не лише виникають під впливом природних темпів і ритмів та в процесі праці, народившись, вони можуть і впливати на настрій і на працю (наприклад, маршова музика духового оркестру підбадьорює колону йдучих).

Отже, емоційний темпоритм — це теж незриме джерело художності, тієї додаткової інформації, яка твориться не лише із мовно-об'єктивних значень слів.

Розглянемо вияви емоційного темпоритму спочатку на прикладах з лірики. Надзвичайно характерне це поняття для лірики Павла Тичини. Саме тому Олександр Білецький назвав його поезію «музичним еквівалентом доби»¹.

У процесі сприйняття зовнішнього світу в П. Тичини народжувався такий внутрішній стан, таке переживання, такий «гул», «емоційний темпоритм», який був співзвучним добі. Павло Тичина — поет яскравої внутрішньої соціальності. Так, передчуття революційного оновлення вилилося у Тичини в «Сонячних кларнетах». Весь емоційний темпоритм збірки імпульсивний, щоразу ми спостерігаємо чергування довгих, плавних рядків і коротких, імпульсивних.

Якщо у вірші «Гаї шумлять...» порушити емоційний темпоритм, вставивши, скажімо, сполучники (коли шумлять гаї, то я слухаю), втрачається той ритм, яким передається схвильованість, втрачається поетичність. Особливо яскраво виявився емоційний темпоритм у вірші «Арфами, арфами...». Тут імпульсивність постає масштабнішою: чергуються строфи з довгими рядками (легато) і рефрени (стаккато).

Розглянемо цей вірш детальніше, одночасно простежимо і його багатоплановість, характерну рису художності, зауважимо, що один із планів створюється значною мірою за рахунок емоційного темпоритму.

¹ Драч І. Протуберанці серця. — К., 1965. — С. 10.

¹ Білецький О. Вибр. праці: В 2 т. — К., 1960. — Т. 2. — С. 25.

План перший: зображення весни через картину наближення весняної грози. Перша строфа:

Арфами, арфами—
золотими, голосними обізвалися гаї
Самодзвонними:

Иде весна
Запашна,
Квітами-перлами
Закосячена.

Друга строфа:

Думами, думами—
наче море кораблями, переповнилась
блакить

Ніжнотонними:
Буде бій
Вогневий!
Сміх буде, плач буде
Перламутровий...

Третя строфа — змалювання дощу («скрізь поточки, як дзвіночки...»). Четверта — звернення до весни, пристрасне бажання дізнатися, що вона принесе. Другий план: за картиною грози бачимо весну. Вірш має два рефрени:

Иде весна
Запашна,
Квітами-перлами
Закосячена.

Буде бій
Вогневий!
Сміх буде, плач буде
Перламутровий...

Ці рефрени чергуються. Перший має відношення до другого плану — до зображення весни, а другий — до змалювання грози. Проте всі плани художнього твору існують не паралельно, а ієрархічно і взаємодіють один з одним. Тому і рефрен «буде бій вогневий» стосується не лише картини грози, а й зображення весни. Ми відчуваємо, що весняний настрій передано своєрідно: це не ідилічно-спо-

кійна краса весняного дня, а процес боротьби, весна постає як боріння протилежних сил, як боротьба протиріч (буде бій вогневий, сміх буде, плач буде перламутровий), як перехід однієї якості в іншу, в свою протилежність: сміху в плач, бою-грсму — в красу запашної весни. Тому тут все переливається від темної до яскраво-білої сяючої барви, як перламутр. І сміх, і плач тут «перламутровий», і «жайворон, мов золотий», з «переливами» (ми помічаємо, звичайно, тут і фонетично-семантичний повтор-підсилення: «перламутровий — з переливами»).

Третій план: зображення внутрішнього стану ліричного «я» — це стан боріння різних сил у передчутті оновлення, стан надії і непевності, пристрасного бажання, щоб надія збулася:

Любая, милая,—
чи засмучена ти ходиш,
чи налита щастям вкрай.
Там, за нивами:
Ой одкрий
Колос вій!
Сміх буде, плач буде
Перламутровий..

Вірш заверщується утвердженням щастя як боротьби, руху, переходу однієї якості в іншу.

Четвертий план — це план співвіднесення внутрішнього стану душі з суспільним буттям. Тичина у цьому вірші не писав безпосередньо про революцію, але те, як він зображував природу, як багатогранно передав внутрішній стан передчуття оновлення, як поетично осягнув красу і щастя боротьби, діалектичних переходів однієї якості в іншу,— все це відбивало загальний душевний стан перед наближенням революційних змін. Не будемо говорити про інші якості вірша, вони похідні, головна ж його

цінність, суть — у пафосі оновлення.

Тепер з'ясуємо, як пафос боротьби позначився на емоційному темпоритмі вірша Тичини «Арфами, арфами...». Вище йшлося про масштабнішу імпульсивність — чергування плавних строф і уривчастих рефренів. Додамо, що як у змісті: боротьба суперечностей, перехід однієї якості в іншу, у свою протилежність, так і в емоційному темпоритмі це виявляється в постійних контрапунктах, у точному музичному розумінні цього терміна. Переконаємося у цьому:

Арфами, арфами —
золотими, голосними,
обізвалися гаї

Самодзвонними:

.....

Думами, думами —
наче море кораблями,
переповнилась блакить
Ніжнотонними...

Перша строфа надзвичайно музична у фонетичному аспекті. Чим ми можемо ствердити це? В історії віршованства висловлювались думки про те, що кожен звук має не лише своє емоційне забарвлення, а й кольорове. Було тут перебільшення доволно суб'єктивних уявлень, але роль звука у вираженні емоційного стану відкидати не можна. У даному ж разі, стверджуючи, що перша строфа — високого, світлого, радісного звучання, ми виходимо, по-перше, із змісту: золоті, голосні арфи створюють образ світлої поетичної радості, по-друге, вимова тих чи інших звуків пов'язана з певною мімікою: граючись чи жартуючи з маляма, робимо «страшну» міну, ми говоримо: «у-у-у...» і ніколи не говоримо: «е-е-е» або «і-і-і», «а-а-а» (якщо не надавати йому значення погрози); здебільшого вигук «А!» звучить світло.

Що це — закономірність? Ні. Можна навести багато прикладів, коли «а» і похмуре звучання «у» — не закономірність, а постійна асоціація, а це для утворення художнього образу має важливе значення. Отже, погодимося, що перша строфа за змістом і за фонетикою, за музичним змістом — високого, радісного, світлого, плавного звучання і як контраст до неї — акорд низької тональності: «самодзвонними».

Друга строфа — вся плавного низького звучання. Якщо у першій повторювались світлі голосні звуки «а», «и», то у другій — «у», «м», «п», та й картина відповідна: по небу плывуть величезні хмари, але щоб ця картина не здавалася важкою (бо ж плывуть-таки легкі хмари) — контраст до неї — «ніжнотонними». Крім того, контрастують між собою «самодзвонними» і «ніжнотонними» (контрапункт) — протилежні мелодії ніби сходяться в одній точці: світле звучання першої строфи відтіняється низьким акордом, а низьке звучання другої строфи — акордом високого.

Ця пара слів, крім усього іншого, — повтор, який виконує функцію уподібнення-розподібнення щодо багатоплановості значення цих слів.

Стає і зримо образною, і відчутною в плані емоційного темпоритму протилежність двох строф за звучанням і перехід однієї картини в іншу: тихої, світлої — в передгрозову. Такий же перехід однієї якості в іншу бачимо у зіставленні строф-рефренів: світла, тиха, «запашна, квітами-перлами закосичена» картина — в картину грозову — «бій вогневий», сміх і плач грому — «перламутровий», а все це одне ціле — весна.

За таким же принципом побудовані і наступні строфи. Вся єдність образ-

но-сміслових і темпоритмічних протилежностей поєднується спільним емоційним забарвленням — радості і святковості. Весь емоційний темпоритм вірша нагадує легкий передзвін, де звучать дзвони-баси і дзвони-підголоски, міняючи темп і ритм і створюючи настрій піднесеності, бадьорості.

Отже, багатий за звучанням, святковий, сповнений радісно-піднесеного передчуття, емоційний темпоритм виражає пафос твору. Картини, словесні образи-твори знаходять у ньому міцну опору, ту багатоглибинну єдність, яка таїть у собі фактично невичерпну художню інформацію.

Після подій 1917 року новий емоційний темпоритм був характерний не лише для української поезії. Такий, лише індивідуально переломлений, емоційний темпоритм і пов'язаний з ним образ вітру, бурі, був характерний і для російської лірики цього періоду — поема «Дванадцять» О. Блока, «Пісня про вітер» М. Луговського. У вірші «Плуг» П. Тичини — той же образ вітру і той же емоційний темпоритм, сповнений динаміки і драматизму, який набуває чергування ритмічно плавних, розлогих та імпульсивних, коротких рядків:

Вітер.
Не вітер — буря!
Трощить, ламає, з землі вириває...
(з блиском! ударами!)

І, нарешті, образ вітру у вірші Тичини «Вітер з України»:

Чортів вітер! Проклятий вітер!

Ах,
нікого так я не люблю,
як вітра вітровіння,
його шляхи, його боління
і землю,
землю свою.

Емоційний темпоритм святкового передзвону, сповненого радісного передчуття «Сонячних кларнетів», змінився емоційним темпоритмом бурі, вітру. У міру того, як революційний вибух — у філософському розумінні «стрибок» — мав змінитися планомірним ритмом розвитку революції як революції господарчої, культурної, змінювався і емоційний темпоритм лірики Тичини. Згодом у його ліриці звучить космічний оркестр, «де кожен зна свою орбіту» («В космічному оркестрі»).

Героїчним реквіємом входить у ліричний світ поета Велика Вітчизняна війна. Така яскрава емоційна реакція поета на час, яка виявляється у відповідних емоційних темпоритах, і дозволила академіку О. Білецькому назвати лірику Тичини «музичним еквівалентом доби».

У інших ліриків нашої доби, поетів-епіків емоційний темпоритм щодо епохи виявляється не так чітко, але все ж присутній. Він значною мірою є показником художності твору, «ворогом» всяких підробок під поезію. Можна дібрати слова, створити штучний образ, але імітувати настрій у ліриці, який і виражається в емоційному темпоритмі, неможливо.

Кожен з поетів має свій характерний для нього емоційний темпоритм. Так, для М. Бажана притаманний стриманий, ніби карбований темпоритм, сповнений глибокого внутрішнього драматизму, який місцями сягає трагічного напруження.

Для В. Сосюри — драматичний, дещо меланхолійний монотон, який створює певну дистанцію між зображуваним (картиною, переживанням) і почуттям в момент мовлення. У цій дистанції розкривається ставлення поета до зображуваного.

Темпоритм поезії М. Рильського — це мудра філософська розмова, часом забарвлена легкою іронією, а частіше — самоіронією. Емоційний темпоритм віршів М. Рильського досить яскраво виражається в інтонаційному, часом досить примхливому, малюнку. Характерний для пафосу поета темпоритм — одна з ознак його індивідуального стилю, але було б помилкою вважати, що всі його твори написані в одному настрої, в одному темпоритмі. Так, для Т. Шевченка був характерним емоційний темпоритм гнівного обурення, трагедійної сили, для І. Франка — драматичної боротьби, для Лесі Українки — напруженої революційної думки, що не обминає гострих суперечностей і кличе до активної дії.

Емоційний темпоритм протягом твору, залежно від настрою, може змінюватися, як, наприклад, у творі Т. Шевченка «Сон», де відбувається яскрава зміна настроїв. Спочатку Шевченко оспівує красу свого краю:

...світає,
Край неба палає,
Соловейко в темнім гаї
Сонце зустрічає.

Темпоритм імпульсивний і передає певне почуття раптовості і разом з тим непомітності народження ознак переходу від ночі до ранку. Кожний короткий рядок або коротке речення — нова картина, яку нібито вперше бачить поет:

...світає, Край неба палає,	перша картина
Соловейко в темнім гаї Сонце зустрічає.	друга картина
Тихесенько вітер віє,	третья картина
Степи, лани мріють,	четверта картина
Між ярами над ставами Верби зеленіють.	п'ята картина

Кожна картина — нова ритмічна одиниця у даному емоційному темпоритмі. А далі перехід — від замилування до драматичного сприймання дійсності, до обурення:

...Душе моя,
Чого ти сумуєш?
Душе моя убогая,
Чого марно плачеш,
Чого тобі шкода? хіба ти не бачиш...

Аналогічну зміну емоційних темпоритмів ми спостерігаємо у багатьох творах. Пригадаймо, який у Т. Шевченка драматично піднесений заспів у поемі «Кавказ»:

За горами гори, хмарою повиті...

переходить у трагедію найвищого напруження:

А сльоз, а крові?..
Не ріки — море розлилось,
Огненне море!..

Ідким сарказмом звучать рядки:

... Слава! слава!
Хортам, і гончим, і псарям,
І нашим батюшкам-царям
Слава!

У наступній строфі він змінюється героїчно-мужнім настроєм, зверненим до народів Кавказу:

І вам слава, сині гори,
Кригою окуті.
І вам, лицарі великі,
Богом не забуті...

Читає, очевидно, помітив, що, розглядаючи емоційний темпоритм «Кавказу», ми називали, власне, настрої: «драматично піднесений» початок, трагедія, ідкий сарказм тощо. Це пов'язано з тим, що ще зовсім не розроблена термінологія для визначення типів емоційних темпоритмів, так само як і для визначення індивідуальних стилів, і навіть творчих методів літератур цілих епох.

Отже, у емоційному темпоритмі ми визначаємо настрій, емоційне забарвлення, яке постає з інтонації, з образів і, нарешті, із темпу та ритму. Настрою властивий певний емоційний темпоритм, що ми вже зазначали. З кожним настроєм у нас пов'язані постійні асоціації темпу і ритму життя людини, її поведінки. Так, з радістю у нас пов'язується імпульсивність, швидкість темпу, з сумом, печаллю — уповільненість, протяжність. У визначенні темпу і ритму іноді можна застосовувати музичні терміни, а іноді розміри віршування. Це вже інша проблема, що стосується методики аналізу емоційного темпоритму, вироблення її термінології. Для нас зараз важливе усвідомлення емоційного темпоритму як джерела художності.

Емоційний темпоритм у ліриці дуже тісно пов'язаний із музичністю поетичних творів. Ми знаємо чимало визначень лірики, поезії як своєрідної музики слова, як милозвучного мовлення. Коли поезія стає предметом розмови як галузь лірична, її порівнюють з музикою.

Музичність поезії не підлягає сумніву, але цю особливість поетичного твору визначають по-різному. Емоційний темпоритм — головне «музичне» ядро поезії, особливо лірики. Це настрій, який виражається темпоритмічно. Але не лише через звукову гармонію, як у музиці, а й через словесні образи, які також втілюють певний настрій, що вступає в суперечність із початковим настроєм, народженим з «гулу». Слова також мають свою звукову форму, свою «музику», яка взаємодіє із загальним емоційним темпоритмом. У цьому основна музичність лірики.

Як вторинні явища можуть висту-

пати й інші форми музичності, а саме:

а) використання музичних форм: пісня, коліскова, романс, балада, симфонія, ораторія, марш, реквієм, частівка, коломийка, дума, колядка, щедрівка, хор тощо;

б) створення музичних образів, зокрема, «сонячні кларнети», «космічний оркестр» та інші у П. Тичини або образ шопенівського вальсу у вірші М. Рильського «Шопен».

Пригадаймо пісні кобзарів у «Гайдамаках» Т. Шевченка. Згадка про пісні, введення окремих рядків пісні є важливим художнім засобом, наприклад у «Червоному романі» А. Головка, в «Украденому щасті» І. Франка; за мотивами пісні написано «У неділю рано зілля копала» О. Кобилянської. М. Коцюбинський пише «Intermezzo», яке справді є інтермеццо за формою і за змістом. Народна пісня в процесі її творення і звучання передана в «Тінях забутих предків» М. Коцюбинського. Складна симфонічна музика майстерно зображується у «Докторі Фаустусі» Томаса Манна.

У творчому доробку М. Бажана є цикл віршів «Нічні концерти», що складається з творів: «Криниця Леонтовича», «Ніч на Івана Купала», «Прослухавши симфонію Л. Гравовського», «Бразіліана Віла Лобоса», «Голос Едіт Піаф», «Незакінчена симфонія Шуберта», «Вальс Сібеліуса в Ленінграді», «Сьома симфонія Шостаковича». Їх читач віднаїде у збірці поезій М. Бажана «Карби», яка є синтезом художнього мислення поета. В усіх цих творах поет майстерно передає зміст музичних творів, малює образ композитора, сприйняття твору. При цьому він вміє передати характерні ритми зображуваної ним музики. Напружено і водночас динамічно-урочисто відтворює поет фінал народ-

ного бразильського танцю кіломбо, танцю, в якому зображується бій з карателями («Бразіліана Віла Лобоса»).

Вживання музичної термінології, що у художньому тексті набуває також додаткових значень, оточується певним асоціативним полем. Так, наприклад, П. Тичина закликав: «Стайте діези в ключі!», що означало: вище на тон, бадьорше. Музична термінологія може використовуватись у найрізноманітніших контекстах. Візьмемо для прикладу вірш І. Драча «Балада про випрані штани». Дія відбувається на околиці міста, коли в усьому панують настрої і барви ночі.

Ніч розписала небо
в синю домашню вазу.
Захлинулася електричка.
Комар в шпорищі принишк.

А місяць у білих сподяках
з батьком у шахи грав.
Далеко овогнене місто
на сон голубий мостилось.
Смачною була після пива
густа кабачкова ікра.

Відгнали грушами хмари.
У вітрі топилися шепоти.
Сад колихався солодко
на гойдалці тишини.

Це один план — поетичний. За законами взаємодії асоціативних полів, читач знає, що ця картина ночі і світла, тиша, яка оточує персонажів, переноситься на них, якщо автор не передбачає контрастів. Але поряд існує й інший план — побутовий: «Смачною була після пива густа кабачкова ікра». І паралельно ще прозаїчніший пласт:

Замурзався я на роботі—
і мати примітила зразу
Заплямлені солідолом
ще путні сирі штани.

Баняк на плиту поставила.
Дістала з полиці мило.

А на пружинистій шворці,
звішені за манжети,
Пришпилені гострими зорями,
в небо ішли штани.

Перш ніж перейти до розгляду використання музичної термінології у цьому вірші, зупинимось на його змісті, з одного боку, для того, щоб поповнити у пам'яті взаємодію асоціативних полів у процесі зіставлення, а з іншого — щоб краще осягнути ідейно-художню функцію музичних термінів наприкінці вірша. Останні з наведених рядків про «пришпилені гострими зорями... штани», які йдуть у небо,— образ конкретно зримий. Але це і образ, який стверджує, що звичайний хлопець, який сьогодні забруднив солідолом штани, теж має відношення до космічної доби, яка твориться не лише руками тих, хто безпосередньо вирішує проблеми космосу. Цей твір — виклик обмеженому, обивательському розумінню героїки нашого часу. Суперечність тут стосується лише уявлень про справжнє і непомітне в героїчному. Про цю суперечність поет пише жартома, він розуміє наявність моменту епатажу (такий момент присутній до певної міри і в «Баладі золотой цибулі» — поетизується явно не поетичне) і тому вважає за потрібне вибачитися, хоча знову-таки у неповторно-драчівському жартівливому тоні:

(Повні образи, повні огуди
Мої пишногоубі етюди.
«Це вже занадто, це вже занадто»,—
Мені нашіптували сонати,
І розсипались по панелі
Мої рондо і ритурнелі—
Я обійшовся без них,
Оспівуючи штани).

Сонати, рондо і ригурнелі — музичні терміни — вживаються тут як синоніми художньої вишуканості, складності форми. Таким чином, музичні терміни в художньому контексті збагачуються новими значеннями. А якими багатогранними поняттями стали «сонячні кларнети», «космічний оркестр» після того, коли до них доторкнувся своїм поетичним баченням П. Тичина!

Музична інструментовка вірша — явище досить поширене, вона буває різною, але дуже часто звуконаслідувальною. Так, Шевченкове:

Хто се, хто се по сім боці
Чеше косу? Хто се?

нагадує таємничий шепіт очерету (і текст такий: невідомо, хто се?).

Або візьмемо «Пісню під гармонію» П. Тичини, в якій майже точно передається звучання музичного інструмента, читач відчуває, як, рипнувши з басів, гармоніст на верхах розтягує гармонь:

Рута м'ята да неприм'ята,
непрогорнутая трава.
Сюди вітер да туди вітер—
аж потоками обвіва.

А далі на низах баси:

Потоки, як токи,
руто, ой рутó,
ти ж у нас так пахнеш,
як ніхто, ніхто.

І знову на високій ноті звучання «парубоча партія»:

Ось там ходить та вже підходить
трактористка на каблука.
— Здрастуй, м'ято, сьогодні свято,
чого ж книжечка у руках?

І знову баси («дівоча партія»):

— Парубочу хочу
пиху перекрить,
того в мене й книжка,—
от тобі одвіт.

На верхніх нотах:

— Ну та й кріпка ж, як тая скрипка,
ти, русявочко молода.
В мене мислі не те щоб кислі,
нам злюбитися б не біда.

Така інструментовка вірша створює гумористично-жартівливу ситуацію: дівчина говорить строго і на басах, хлопець, залицяючись,— в ніжно-скрипковому ключі.

Разом з тим музична інструментовка може бути і звуковиражальною, коли наголошується і повторюється звук заради створення повтору з необхідним перенесенням значень, при цьому враховуються постійні асоціації, пов'язані зі звуком і мімікою, яка утворюється у більшості людей при вимові цього звука. Пригадаймо тичининське: «Думами, думами, наче море кораблями...» Тут асонанс-повторення «м», уявлює собі міміку людини, яка вимовляє оте «дум», «дум». Про це вже була мова вище.

Розглядаючи емоційний темпоритм як джерело творення художності і вираження пафосу твору, його музичності в ліриці, ми в основному зверталися до поезії. Але емоційний темпоритм присутній і в прозі, хоча в ній менш яскраво виявлений. У прозі також існують темп і ритм, і вони вже давно стали предметом зацікавленості і вивчення дослідників. Пропонують, наприклад, як ритмічну одиницю прози «колон» — термін, запозичений з античної літератури. Темп і ритм у художньому творі, зокрема в прозі, завжди виражають внутрішній емоційний стан або оповідача, автора, або персонажів. Для прикладу наведемо початки двох творів, які представляють різні емоційні темпоритми оповіді. Зокрема в О. Довженка у «Зачарованій Десні»:

Не знаю, справді так воно було, чи то мені приснилось, чи, може, сни переплелись із спогадами і спогадами про спогади — вже не пригадую. Пам'ятаю тільки, що дід був дуже старий і що скидався він на образ одного з богів, які охороняли й прикрашали нашу стару хату.

Інший настрій передає О. Гончар у романі «Людина і зброя»:

Ще безтровожно ходять по місту ті, які вмиратимуть на рубежах, ітимуть в оточеннях, горітимуть у кремаційних печах концтаборів, штурмуватимуть Будапешт і Берлін; ще стоїть на узвишші посеред міста сірий масивний БЧА — Вудинок Червоної Армії, де згодом на місці, розчищеному від руїн, буде запалено Вічний вогонь на могилі Невідомого солдата.

У першому випадку емоційний темпоритм спокійний, розважливий, навіть уповільнений, у другому — сповнений тривоги і болю, напружений. Не лише в словесному шарі, а й в самому ритмі розповіді відчужаються очікування, тиша, яка от-от вибухне.

Емоційний темпоритм у драматичному творі як роді літератури настільки виразний, що при сценічному втіленні дуже часто виділяється в самостійний виражальний художній засіб, що оформляється музично. Так, емоційний темпоритм, відповідно виражений в динаміці аж до переходу в музику й хореографію, глибше розкриває зміст сценічного твору.

Емоційний темпоритм у п'єсі, як правило, спрямовується авторськими ремарками. Зокрема, ремарка до п'єси І. Микитенка «Кадри»:

Розбіглися рейки по вузловій станції. Стоїть поїзд на третій путі. Посередині — червона обшарпана теплушка гостинно розсунула свої широкі двері, ніби запрошує до себе всередину, хоч там уже повнісінько різного люду. Нові пасажери тим часом валять у вагон з безконечними клунками, лантухами, спотикаються на рейки, тиснуться, чіпляються на буфери. Серця тим людям сповнені галасу, розпачу і лайки, що плеще і хлюпоче їм з ротів, смикається на губах, булькоче в несамовитій

анархії рухів і штовханини, що ними всяк намагається здобути собі місце під сонцем, і, зокрема, в благословенній теплушці. Та їх не пускають туди ті, що вже посіли там місця. Над усім тим безладдям і вереском панує віддалений соковитий повист маневрового паровоза десь на дальшому полотні.

Зовсім інший, сповнений урочистої величі темпоритм, з якого починається 9-та сцена «Фауста і смерті» О. Левади:

У міжпланетному просторі. Чорне, оксамитне небо, синє сонце, сліпучо-яскраві зорі, незвичні з вигляду рух незвичних для земної точки зору сполученнях сузір'їв. Вдалині Земля з нечіткими, але помітними контурами океанів і материків. Сузір'я повільно рухаються, умовно позначаючи цим рух космічного корабля. Бринить фоновий жіночий хор, що виконує «Оду радості» на слова Шіллера.

Коли автор точно відтворює емоційний темпоритм в ремарках, то не лише глядач, а й читач розуміє його.

Ще один майже «повнометражний» трактат про діалектичність художнього тексту. Є ще одна якість художнього тексту, що свідчить про наявність правди життя, про безумовну художність. Ця властивість теж може бути певним лакмусовим папірцем на художність. Вона також незрима, як і взаємодія асоціативних полів, — це діалектичність.

М. Асеев писав про неї так: «Як все-таки відрізнити поезію від підробки, від версифікації? Якою безпомилковою властивістю визначається вона, якою якістю володіє на відміну від дилетантства і самозакоханої балаканини? Одне слово, чим Пушкін відрізняється від Бенедиктова, а Блок від Ігоря Северяніна?»

Я твердо переконаний, що такою *визначальною якістю справжньої поезії є її діалектична суть*» (курсив наш. — К. Ф.). Накопичення внутрішніх суперечностей як процесу боротьби про-

тилежностей є закон руху і розвитку природи, людського суспільства і мислення. Цей закон особливо яскраво проявляється в поетичній мові, поетично заявляючи про себе у видатних поетів...

«Стрибокподібний перехід однієї якості в іншу особливо наочно може бути відчутний саме в справжньому поетичному творі»¹. Хоча йдеться про поезію, але вона тут окреслюється як рід, де найнаочніше проявляється художність або нехудожність. «Чим сильніший поет, тим більш явно проявляється ця основна риса суті поезії, діалектичність її образності, засобів виразності, створення характерів, дійових осіб, навіть деталей, подробиць творів, підкорених цілому»².

Звичайно, діалектичність у літературі — проблема цікава і потребує спеціальної розмови, але поки що наведемо кілька прикладів. Скільки віршів написано про весну, і здавалося б, яка може бути діалектичність, який стрибкоподібний перехід однієї якості в іншу, протилежну, коли весна як пора року завжди викликає найприємніші почуття, але от П. Тичина знайшов ці діалектичні переходи:

Буде бій
Вогневий!
Сміх буде, плач буде
Перламутровий...
(«Арфами, арфами...»)

Такою ж яскравою діалектичністю дихає поезія І. Драча. Для повнішої аналогії візьмемо і його вірш про весну:

Ми чуєм трав зелений крик,
Дощів задумані рефрени,
Це травень, вічний еретик,—
Так з-під землі бомбить зелено
На рівні вічних партитур!

Хіба не дивовижний перехід від однієї якості до іншої: тихі трави кричать, лагідний теплий травень — «вічний еретик», він «бомбить зелено» з-під землі; знову трави в ореолі вибухової сили, а за всім цим — відчуття непримиренних процесів життя в усіх їх суперечностях, зіткненнях і перемогах.

Таких переходів можна знайти чимало і в іншому плані. У вірші І. Драча «Синам баби Гурійки з Теліженець» після розповіді про двох вускодерників із Теліженців, синів баби Гурійки, з усіма побутовими, часом непоказними подробицями, автор робить висновок про кріпильників на шахті, на яких тримається суспільство: «Де ж ви тепер, мої хлопці, уже з робітничого класу, гегемони мої, Гарбарчуки?!»

І справді, якщо діалектичний розвиток — це закон матеріалістичного світу, то це не може не позначитися на мистецтві і літературі. І проявляється це по-різному. Про одну з таких форм сказав М. Асеев, але відомі інші форми діалектичності. Передусім діалектичність мусить виявитися в сюжеті, як у концепції життя, вона проступає як єдність і боротьба протилежностей, як перехід однієї якості в іншу, у свою протилежність.

У сюжеті вона виступає як боротьба, як конфлікт (характерний для дійсності). Якщо у творі немає конфлікту, то є контрастна ситуація або просто контраст, протиставлення кольорів, тональності, настрою тощо.

Діалектична боротьба суперечностей, присутність будь-якого характерного протиставлення наявні в найідилічніших творах. Так, у вірші Т. Шевченка «Садок вишневий коло хати» є контраст почуттів: «А мати хоче научати, так соловейко не дає».

¹ Асеев Н. Зачем и кому нужна поэзия.— М., 1961.— С. 29.

² Там же.— С. 34.

У М. Рильського літній день після дощу змальований як «війна червоної і білої троянди». Кількість прикладів можна збільшувати.

Ми наводили приклади з лірики гармонійної, де здавалось би, між ідеалом поета і дійсністю найменша відстань. Діалектичність може проявлятися не лише на словесно-образному рівні, а й на рівні емоційного темпоритму, у якому можуть контрастувати настрої і почуття, як суперечність між почуттям і його тамуванням. Зупинимось на цьому трохи докладніше. Література як вид мистецтва наслідує життя. Нормальний стан психічно здорової людини в нормальних умовах — спокій. Але це зовсім не означає, що будь-яке психічне збудження: сміх, сльози — свідчення ненормальності. Протягом всього життя людини доводиться переживати чимало трагічних і драматичних ситуацій у суспільному й особистому житті, але щоразу відновлюється стан спокою, забарвлений, можливо, сумом, надією чи то задоволенням. Такі діаметрально протилежні емоції, як плач і сміх, під впливом якихось обставин виникають стихійно, як порушення спокою, вони «прориваються» через його заслон. Людина ніколи не прагне плакати або сміятись, вона прагне зберегти стан психічної рівноваги. Про це протистояння емоційного збудження і спокою добре знають актори, яким доводиться передавати на сцені різні психічні стани, і в своїй практиці вони користуються професійним законом: хочеш зобразити плач — зображуй тамування плачу (тобто боротьбу стихійного плачу або сміху з станом спокою). Цей закон в професійному театральному середовищі називають законом тамування почуття. Він дійсний і для мистецтва

слова. У літературі, відображаючи внутрішній світ героїв, велику увагу письменники зосереджують на переживаннях своїх персонажів, їх спробі тамувати почуття. Так, у М. Бажана трагічно напружені ситуації, конфлікти і обставини передаються через суворочіткий, нібито позбавлений будь-якого зв'язку з предметом зображення, емоційний темпоритм. Його поетична мова схожа на мову крізь стиснуті зуби. Розум у більшості поезій Бажана перемагає емоції, гамує почуття: «шурупом волі скрутив уста» тощо.

У П. Тичини суперечність в емоційному темпоритмі виявляється в чергуванні *стаккато* і *легато*:

Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух,
(*легато*)

Лиш сонячні кларнети.

(*стаккато*)

А скільки суперечливості в емоційних темпоритах епічних жанрів, який великий комічний ефект викликає поважна, урочиста мова, змістом котрої виявляються речі дрібні, малозначні.

Подібним засобом користуються часто в байках. По суті, це суперечність між змістом слів та їх емоційним темпоритмом. Що ж до зображення почуття як тамування, то, безумовно, це створює суперечливий емоційний темпоритм — результат взаємодії стихійності почуття і його стримання.

Тамування почуття може виконувати і важливу композиційну функцію, розвивати сюжет. Наприклад, у драмах Лесі Українки «Одержима» Міріам діє таким чином, щоб не виказати свого почуття, Кассандра весь час тамує своє гірке пророцтво («Кассандра»); Любов тамує своє почуття до Ореста («Блакитна троянда») тощо.

Суперечливі емоційні темпоритми

ми спостерігаємо у випадках зображення незвичайних психічних станів героїв, наприклад, жартівливі пісні, які співає відьма (у однойменному творі Шевченка та ін.).

Заховаю змію люту
Коло свого серця,
Щоб вороги не бачили,
Як лихо сміється...
Нехай думка, як той ворон,

Літає та кричає,
А серденько соловейком
Щебече та плаче
Нишком — люди не побачать,
То й не засміються...

Трагічно-сумовитий монотон контрастує з коломийковим ритмом у поезії «Думи мої, думи мої...» Т. Шевченка. У цьому — також спроба тамування гарячого почуття, що вирує у серці поета.

Може бути діалектична суперечність між почуттям і конкретною емоцією. Почуття, як відомо, — стійке утворення із взаємодії різних емоційних станів і світогляду. Емоція — конкретне сьогохвилинне переживання, яке, звичайно, зумовлюється потребою і може бути і ґрунтом для формування почуття, і виявом його. Почуття любові до батьківщини, наприклад, може виявлятися у різних конкретних емоціях: то як сум («Душе моя, чого ти сумуєш, чого марно плачеш...» — Т. Шевченко), то як неприйняття («Я ж не люблю тебе з великої любові» — І. Франко), то як поклоніння («Благословен той день і час, коли прослалась килимами...» — М. Рильський).

Завдяки такій діалектичності у художньому творі нічого не зображується однією барвою без гри світла і тіні. Особливо яскраво проявляється діалектичність в характерах персонажів. Типові колоритні характери —

це завжди єдність суперечностей і перехід однієї якості в іншу, часом — у свою протилежність.

Із суперечностей зітканий характер Чіпки («Хіба ревути воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика), образи селян у повісті «Fata morgana» М. Коцюбинського і багатьох інших.

Є свої суперечності і в образах героїчного плану, представлених цільними характерами. Їх можна характеризувати як зіткнення між явищами і суттю (зовнішність, поведінка — зовнішня якість, а суть — внутрішня, інша якість).

Незграбна і скута в рухах, неприродна в поводженні з першого погляду Меланія Чобітько («Соняшники» О. Гончара), а яка прекрасна і гармонійна вона на лану серед золотих соняшників! Зовні скромний і ніжний Юрій Брянський («Прапороносці» Олесь Гончара) насправді — героїчна натура, мужній воїн. Красивий зовні й нищий душею Феб і потворний зовні, та прекрасний внутрішньо Квазімодо («Собор Паризької богоматері» В. Гюґо).

Є протилежності й іншого характеру, коли виявляється розбіжність між зовнішніми діями і внутрішньою суттю, явно негативною, наприклад кібернетик Вадим із п'єси О. Левади «Фауст і смерть».

Для цільних, героїчних характерів у літературі притаманна суперечність між обставинами, які доводиться їм долати, і власними силами. Тут можлива і внутрішня боротьба, і зважування своїх сил, подолання страху, слабкості, бажання не показати слабкодушність, боротьба між природним бажанням і усвідомленням необхідності, зрештою, вмінням подолати самого себе. Пригадаймо героїв із «Пра-

пороносців», які проклинають ворога за те, що він навчив їх убивати.

Художня вагомість твору зростає, коли письменник простежує діалектику розвитку характеру. М. Чернишевський з ранніх романів Л. Толстого відзначив особливість його художнього письма — зображення «діалектики душі». Л. Толстой досяг високого рівня діалектичності в художній літературі, його творчість — новий етап у художньому розвитку людства. Справді, діалектичність бачення і розуміння світу була не завжди. Людство пройшло чималий шлях свого розвитку, поки досягнуло діалектику життя, котра стала набутком літератури, і, звичайно, діалектичність у літературі була задовго до Л. Толстого. Хіба не яскрава діалектична творчість Шевченка, Франка, Пушкіна і Гоголя?

Щоб не бути голослівним щодо зображення «діалектики душі», розглянемо кілька прикладів з творчості Л. Толстого. Пригадаймо епізод на початку повісті «Дитинство». Ось Ніколенька прокидається від сну в день свого народження, але ще не зовсім прокинувся, як заходить його гувернер Карл Іванович, починає ходити по кімнаті і бити мух. Це заважає солодкому дрімання Ніколеньки, і він думає, який протигивний Карл Іванович, знає, що це заважає Ніколеньці, але продовжує свою справу... Навіть складки на його халаті і китичка на шапочці противні. Та ось Карл Іванович сів на постіль Ніколеньки, простягнув руку під ковдру і знайшов його босі теплі ноги, говорячи при цьому: «Гутен морген! Гутен морген!», тепло і мило посміхаючись. Ніколенька раптом відчуває доброту гувернера, а пригадавши, що під подушкою у себе знайде, як завжди, но-

ву іграшку, яку йому подарує Карл Іванович, змінює своє ставлення до вихователя: яким милим видається хлопчику тепер він, навіть складки на його халаті та китичка на шапочці теж симпатичні.

У цьому епізоді великий письменник відтворив не лише специфіку дитячої психології, суб'єктивність сприйняття взагалі, характерну людині, а й діалектику душі — стрибкоподібний перехід від однієї якості до іншої, прямо протилежної в межах одного цілого — характеру персонажа.

Те ж саме спостерігаємо у «Війні і мирі». Щойно говорили між собою П'єр Безухов і Андрій Болконський після вечора у Анни Павлівни Шерер, і П'єр дав слово честі Андрію не їздити більше на нічні банкети до Іполита Курагіна. Але в той же час, як це і буває з людьми, яких звать безхарактерними, йому пристрасно захотілося ще раз побувати там. І відразу прийшла думка, що дане слово честі нічого не значить, бо ж раніше він дав слово Анатолію бути в нього, і що всі ці слова честі — дуже умовні речі... П'єр поїхав до Курагіна і взяв участь у такому «невинному» бешкеті, про який говорив наступного дня весь Петербург.

Так Толстой малює не лише характер свого героя, а й певний тип людської природи, певну загальнолюдську рису: коли людині щось сильно бажане, мозок послужливо знаходить низку доказів, щоб виправдати бажання. Це і пересторога людині берегтися таких послуг мозку.

Саме у зв'язку з зображенням діалектики душі у Льва Толстого спостерігаємо точність нюансів. Великий письменник ніколи не змальовує радість або горе взагалі, воно завжди має у нього точний відтінок, такий, як має бути в тій чи іншій ситуації. Тому

майже кожна репліка героя, невеликий діалог у творах видатного художника супроводжується пояснювальною фразою. «Николенька и Соня зустрілись і сказали друг другу: «Здравствуйте», а их глаза поцеловались». Перед читачем розгортається картина: що сказав або зробив герой і що він у цей час подумав. Тому фразу Толстого часто називають викривальною. У прозі Л. Толстого, як і в прозі Ф. Достоевського, відбився певний етап розвитку реалізму.

В українській літературі діалектичність у зображенні внутрішнього життя виявилась особливо яскраво у творчості М. Коцюбинського. Візьмо для прикладу уривок з оповідання «Дебют». Тут ми знайдемо і перехід почуття в прямо протилежне, і викривальну або самовикривальну фразу:

«Мої відносини до панни Анелі тривожать мене. Уже всі помічають, що за обідом я не спускаю з неї очей. Я знаю, що в моїх очах закоханий вираз, я хочу, щоб той вираз розуміла панна Анеля, а тим часом я її ненавиджу. Мені противний той пісний вид, і довгий ніс, і вся її пласка фігура з гострими дужками пліч. А на решті той клерикальний дух. І разом з тим я бувую щасливий, коли вона звертає на мене увагу, дозволяє зробити їй дрібну послугу, скаже прихильне слово. Варто було тільки поглянути на мене в той вечір, як панна Анеля запросила мене кататися! Я садовлю її в сани, наче пакую дороге скло, кутаю ноги, оті противні ноги в високих теплих калошах, у домашніх панчохах... — Ви, певно, самі помічаєте, панно Анелью, як я довго...стра-а-жда-ав...»

Мовкну. Не можу. Спазма перещеннула голос. Коло ока б'ють живчики. Я зараз заплачу.

Очі в панни Анелі великі і повні жаху. Вона їх втупила в мене з благанням і не одірве. Вона приймає все серйозно.

Тоді я раптом холоду і кажу до себе: «Нащо говориш неправду? Ти її зовсім не любиш. Ти зовсім байдужий до неї».

— Панно Анелью, моя дорога ви, моя кохана... Я змучивсь... у мене душа зболіла... Я не можу жити без вас...

А до себе знову кажу: «Ти граєш? Граю чи гра мене пхас — хіба я знаю? І не можу спинитись...»

Так, так, се правда, без неї жити не зможу. Я молодий. Молодість, сили, життя — їй оддам, моїй коханій, моїй єдиній панні Анелі...

Мовчу й тремчу, весь зворушений глибоким чуттям¹.

Джерелом діалектичності в мистецтві, наголошуємо, є діалектичність самого життя, заснована на єдності суперечностей.

Трактат: «Простір і час у художньому творі». Джерелом творення художності незмінно буває передача обставин дії — простору і часу. Автор може і не зазначати, на якій площині і протягом якого часу відбувається дія, але з тих чи інших штрихів, деталей це стає очевидним.

Кожний художній твір має свої просторові і часові виміри, як і світ дійсний. Часом це просторово замкнене коло або невизначені обшири чи то одне, висвітлене наче променем прожектора, місце — все це залежить від конкретних художніх функцій передачі простору і часу.

Так, Т. Шевченко в одному випадку, малюючи красу рідного краю, звуває простір до локальної картини, локальність тут виконує функцію конкретизації: «Садок вишневий коло хати». В іншому випадку він оглядає простори царської Росії з висоти пташиного польоту («Сон») і бачить картини то сумні, то зворушливі, то сповнені гіркої печалі, то такі, що викликають саркастичний сміх і гнів — тут зображення простору стає важливим композиційним засобом вираження громадянської позиції автора, який може судити про існуючі порядки з висоти свого духу.

Часом дія відбувається в замкненому просторі, наприклад, у творі Пана-

¹ Коцюбинський М. Твори: В 2 т.— К., 1988.— С. 70, 75.

са Мирного «Лихі люди» — в тюремній камері. Відчуття замкненості, неможливості вийти за її межі (за межі тюремних ґрат, за межі ворожого оточення, за межі затопленого корабля і т. д.) відіграє значну роль у передачі психологічного стану у романі Олеся Гончара «Людина і зброя», в розділі «Із степів оточенських» або в його ж «Тронці» в розділі «Залізний острів». Дійсність тут сприймається у зв'язку з замкненим простором, у якому перебувають герої. Неможливість вийти за його межі активізує уяву дійових осіб про світ «незамкнений», філософське осмислення життя, переоцінку цінностей тощо.

Безумовно, зображення простору пов'язане зі змістом твору, підпорядковане йому, але разом з тим воно є своєрідною характеристикою індивідуального стилю. Так, космічні простори для І. Франка, П. Тичини, І. Драча цілком природні, в той час як у В. Сосюри простір або локально обмежений живим досвідом ліричного «я», або абстрактно невизначений. Навіть коли зображення простору не таке яскраво оригінальне або неповторне, все ж кожен автор схожий на оператора з кінокамерою: то він малює місцевість здала, то раптом наближає свою письменницьку «кінокамеру» близько до обличчя свого героя — тоді ми бачимо лице крупним планом, то раптом подає загальний план натовпу і крупним планом окремі обличчя з нього. Можливість варіантів тут безкінечна. І всі вони активізують читацьку уяву, впливають на неї, хоч ми не завжди це усвідомлюємо.

Так, І. Нечуй-Левицький спершу бачить село і річку, начебто з висоти пташиного польоту: «Між двома рядами розложистих гір тече річка Рос-

тавиця». Панорама і деталі тут неважливі. Далі бачимо двір і грушу, під якою, розкинувшись, спить парубок Микола Джеря — середній план; і вже «камера» біля самого обличчя — крупний план: біла свита, на тлі її — лице парубка, чорні брови, чорний ус.

Не менш важливим фактором творення художності є і час. Різний художній ефект досягається від зображення подій у творі: чи як одночасні з моментом розповіді, чи віддалені часом. Зрозуміло, що віддаленість у часі передбачає спокійнішу розповідь і зрілішу оцінку, збіг у часі розповіді й дії виявляється, очевидно, в більшій безпосередності, емоційності. Монтаж часу буває досить складним. Це пояснюється насиченістю змісту, який треба виразити. Часова послідовність інколи порушується з метою кращого висвітлення характеру, а це пов'язується із змалюванням передісторії героя. Тут найчастіше стикаємося з ретроспекцією. Наприклад, зображення історії села Пісок у романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика. Подібні явища спостерігаємо також в романі «Левине серце» Павла Загребельного, основна їх функція — введення в дію щоразу нового персонажа. Складність часового монтажу виникає з необхідності, пов'язаної з пафосом твору, задумом автора.

Так, у романі «Людина і зброя» Олеся Гончара відбувається гостре зіткнення часових граней. Автор-оповідач знає більше, ніж його герої, він спрямовує їх долю: «Ще безтритивожні ходять по місту ті, які вмиратимуть на рубежах, горітимуть в кремацийних печак...» Я вже цитувала цей початок роману з іншого приводу. Читачі присутні разом з автором на студентському весіллі, і разом з ним

радують і сумують, бо знають, що сидять перед ними не лише наречені, а й, можливо, солдатські вдови... Таке зображення, підсвічене двома часовими променями: мирного теперішнього і майбутнього воєнного часу, загострює психологічні характеристики, драматизує сприйняття внутрішнього світу, виражає гуманістичний пафос твору.

У «Тронці» опосередковано вводиться і образ часу. Так, Сухомлин, роздумуючи про марність слави, пригадує:

«Якось у місті в галереї картину бачив: дідуган отакий, якби й я, тільки босий, голій-голісінський і з крильцями на спині. Мчить кудись. Довго метикував я, поки догадався, що то ж алегорія, то ж у такий спосіб Час намальовано, бо Час старий і Час летить, мов на крилах... Хрести, ордени, медалі — купою на землі, і той крилатий дід безжально топче їх босою ногою, бо слава для нього — ніщо. Топче купу монет, різних там динарів, попирає їх ногами, бо й багатство для нього теж нічого не варте. Бережно тупить до грудей лише книгу, на якій написано «Істина» — тільки вона йому дорога! За все найдорожча!»

Складний монтаж часу в романі «Дикий мед» Л. Первомайського. Він зумовлений задумом автора: через змалювання мирних буднів дати відчутти, збагнути велич подвигу нашого народу у Великій Вітчизняній війні і через розкриття цього героїчного часу показати сучасникам всю глибину їх відповідальності перед тими, хто своє життя віддав за свободу Батьківщини. Роман будується як спогад військового кореспондента Варвари Княжич про один з епізодів на війні. До них підключаються спогади й про інших людей, вмонтовується час, пов'язаний з їх буттям, подвигами і переживаннями. Поєднання двох часових (головних) площин визначає композицію роману. Тут ми маємо

справу із складним історичним зіставленням, із взаємним висвітленням історії двох діб, із складною на рівні історичних періодів взаємодією асоціативних полів — мирного і воєнного життя. Містком між ними стає доля головної героїні роману.

У художньому творі відбивається й різне суб'єктивне сприйняття часу («Вершники» Ю. Яновського). Надто довго минає час для старої Половчихи, коли вона чекає на березі моря шаланду, з якою має повернутися її Мусій: «І після довгих років показалася шаланда в морі» або «Чубенко їхав рік і десять років, а то були хвилини».

Неймовірним видається час Варварі Княжич («Дикий мед»), коли вона повзе до ворожого танка, щоб сфотографувати його. Розповідь про цей шлях — сюжет роману.

Характерною рисою реалізму є показ єдності минулого, теперішнього і майбутнього часів: сучасне зображується як наслідок минулого, програмування майбутнього — так здійснюється принцип історизму. Рух часу передається у творі багатьма найрізноманітнішими засобами: зазначенням дати, зміною віку героїв, появою нових поколінь, через окремі деталі, предмети, ознаки віку; як старішають або змінюються, чи, навпаки, порівняно до всього іншого залишаються незмінними герої. У певні періоди час і простір навіть ставали предметом художнього зображення, наприклад у «Майстрах часу» І. Кочерги. «Майстер часу» (за професією — годинникар) Карфункель вважав, що лише він опанував закони тісного часу. 24 хвилини, які залишилися до поїзда у Юркевича, здаються йому такими швидкоплинними, що він боїться не встигнути розпакувати

чемодани і дати необхідні краплі від зубного болю. Водночас Карфункель вважає, що за цей час можна убити людину, народити її, закохатися і розлюбити: може змінитися доля, все за цей час можливе. Майже все, що напрозорив годинник, збувається у ці двадцять чотири хвилини, але ні Карфункель, ні веселий шофер Таратута, який хотів механічно обігнати час на машині, не оволодівають часом. Так проблема часу у соціально-філософському аспекті стала предметом естетичного освоєння в п'єсі І. Кочерги, інша річ, як конкретно вона вирішувалась письменником у ті часи.

Мікротрактат про «підтекст». Вище ми вжили слова «підтекст» і «надтекст». Найчастіше вживають перше визначення — «підтекст», маючи на увазі не прямо висловлене, а лише те, на що натякається автором і домислюється самим читачем. Це поняття, яким широко користуються в літературознавстві, знову нагадує нам про «секрети» художнього тексту. Уточнення значення цього слова дасть нам можливість ознайомитися з новими джерелами творення додаткових значень у художньому творі.

Слово «підтекст» вживається у кількох значеннях. Перше — на означення загальної властивості художньої літератури. Наприклад, у вірші М. Рильського «Війна червоної й білої троянди» є образи:

Був теплий дощ, в траві стоїть вода,
На гілці синя бабка обсихає,
Запах буркун гостріше. Молода
Уперше в небі ластівка ширяє.

Текст передає запах буркуну, зоровий образ бабки з прозорими крильцями. Підтекст: прозорий після дощу, омийтий дощем літній теплий день, а голівне — красу і чистоту первозданної

природи. У цьому розумінні вся художня література — суцільний підтекст. Автор малює якусь одну деталь — а ця деталь нам дає уявлення про цілу картину, чи то один штрих дає уявлення про характер людини тощо. Власне, це той підтекст, один із шарів глибини, який характерний для всього мистецтва слова.

Друге значення слова «підтекст» полягає в тому, що підтекстом вважають певний натяк. Наприклад: «Збігай до тітки Вусті, вона там налле, знає чого...», — звертається один із героїв «Левиного серця» П. Загребельного до свого сина. Або у цьому ж романі: «Може, колись написано буде цілі епопеї про запчастини?» — натяк на погане постачання колгоспів запасними частинами. І все-таки натяк — не художній підтекст. Це одна з форм передачі думки, яка або пом'якшує думку, або надає їй гострішої, ущипливої форми. Це скоріше одна з характерних особливостей зображеної мови. (В мові Возного в «Наталці Полтавці» є натяк на любов до Наталки.)

Третє значення слова «підтекст»: під «підтекстом» розуміють співвідношення між текстом і конкретною мовною ситуацією. Найбільшою мірою це стосується драматичних творів й діалогованого мовлення. Цей підтекст виражається, як правило, інтонаційно (чи то інтонація запрограмована в тексті, чи то висловлена в звуковій мові). Наприклад, речення «Не заважайте мені працювати» залежно від конкретної мовної ситуації може вимовлятися то як спокійне строге зауваження, то як стримано-гнівне обурення, звучати благально, розпачливо, кокетливо, знесило тощо.

Звичайно, співвідношення тексту з конкретною мовною ситуацією — неа-

бияке джерело творення додаткових значень, і воно особливо повно і плідно використовується в драматургії, хоч і при читанні тексту має бути відчутним. І все ж є специфічне розуміння «підтексту» як засобу творення додаткових значень.

Часом у художньому творі, особливо в драмі, ми стикаємось із репліками, які, здавалось би, ніякого відношення до сценічної дії не мають. Вони можуть здаватися навіть недоречними. Так, у п'єсі А. Чехова «Дядя Ваня» у момент від'їзду професора Серебрякова з дружиною лікар Астров, закоханий у дружину Серебрякова, підходить до карти, дивиться на африканський континент і вимовляє: «А в Африке жарища, должно быть, страшное дело!» Ця репліка безпосередньо не стосується подій і тексту драми; якщо її викреслити з п'єси, ні на сюжеті, ні на змісті драми це не позначиться. Але з п'єси зникне штрих, який свідчить про душевний стан Астрова. Крім того, відкриваються такі риси характеру Астрова, як його гордість, стриманість, самоіронія.

Часом цей вид підтексту будемо називати «власне підтекст», який виступає як розсосереджений повтор. Так, у іншій п'єсі А. Чехова «Три сестри» (його драматургія багата на підтексти) сестри часто повторюють: «В Москву, в Москву!» А далі якось наче недоречно Маша декламує: «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том», і ще раз в іншому місці: «Златая цепь на дубе том». А десь ще в п'єсі кучер Агафон раптом теж нібито не до речі кидася репліку: «А в Москве, говорят, канат из конца в конец протянут, и купцы пьяные».

Здавалось би, незначні репліки,

без яких розвиток сюжету драми може обійтись, але який за ними глибокий зміст! Сестри прагнуть до Москви, яка для них — центр, столиця, місто духовної культури. Виявляється, що справа не в тому, що не можна поїхати у Москву (зрештою, це не проблема, здавалось би, що може бути легше — взяти квитки і поїхати до Москви), а справа в тому, що тієї Москви, про яку вони мріють, не існує. Там — та ж духовна кабала, той же гніт особистості, там — «золотая цепь», а на мові Агафона — «канат из конца в конец протянут». Таким чином, образи «золотой цепи», «каната», які повторюються кілька разів, передають атмосферу, яка не дозволяє трьом сестрам опинитися нарешті в тій Москві, про яку вони мріють.

Таке ж значення творення підтексту мають і фокуси Шарлотти у «Вишневого саду». Вони недоречні, навіть безглузді, але передають відчуття дійсності і Шарлоттою, і Раневською, й іншими героями. Нерозуміння глибинного підтекстового значення п'єси А. Чехова, яке творилося певною мірою і щойно проаналізованими «власне підтекстами», було однією з причин першої невдачі «Чайки».

Досить часто як джерело творення додаткового змісту, поглиблення вираження пафосу використовуються (особливо у драматургії) пісні, приказки, які, на перший погляд, не мають ніякого відношення до прямого розгортання дії. Прикладом можуть бути пісні у драмі І. Франка «Украдене щастя». Так, у пісні «Ой у полі плужочок-чок-чок...» говориться про журавля, що унадився в чужий город, це прямий натяк на жандарма.

На співвіднесенні тексту і підтексту, структурно чітко виявленому, по-

будований вірш П. Тичини «З кохання плакав я, ридав». Текст вірша поділяється на дві частини, що взаємно переплітаються: перша — відкритий текст, друга — текст в дужках — підтекст. Кожна з цих частин може бути самостійним віршем, особливо перша. Друга частина начебто не має ніякого значення для розвитку сюжету ліричного переживання, але це лише на перший погляд, насправді ж другий план — підтекст — емоційно підсилює перший план — текст, вступаючи з ним в складну асоціативну взаємодію:

З кохання плакав я, ридав.
 (Над бором хмари муром!)
 Той плач між нею, мною став—
 (Мармуровим муром...)
 Пливуть молитви угорі.
 (Вернися з сміхом-дзвоном!)
 Спадає лист на вівтарі—
 (Кучерявим дзвоном...)
 Уже десь випали сніги.
 (Над бором хмари муром!)
 Розбиті ніжні вороги—
 (Мармуровим муром...)
 Самотня ти, самотній я.
 (Весна! — світанок! — вишня!)
 Обсипалась душа твоя—
 (Вранішня вишня...)

Оповідання Г. Тютюнника «Холодна м'ята» — про зіткнення різних внутрішніх світів щирого і поетичного Андрія, в минулому морського офіцера, а тепер колгоспного механізатора, і його дружини та тещі, людей корисливих та марнославних. Бездуховний світ дружини, атмосфера, створювана її матір'ю, руйнують кохання Андрія, викликають відразу до своєї оселі. Це оповідання про високу цінність внутрішньої свободи і духовності. Чому ж назва твору «Холодна м'ята»? Бо саме запах холодної м'яти, який одночасно відчули Андрій та юна Леся, схвилював молодих людей, став поштовхом до пробудження в їх душах

прекрасного почуття. Зовні ж все було буденно: одружений чоловік перевіз на човні дівчину-школярку, по дорозі вони пристали до берега, і дівчина нарвала пучечок холодної м'яти.

Та ця м'ята не дає заснути Андрієві, і перед його очима зринає той човен, яким пливли вони з Лесею. Але тепер човен прикутий до вільхи ланцюгом, і які б хвилі не розгойдували човен, він залишиться на місці.

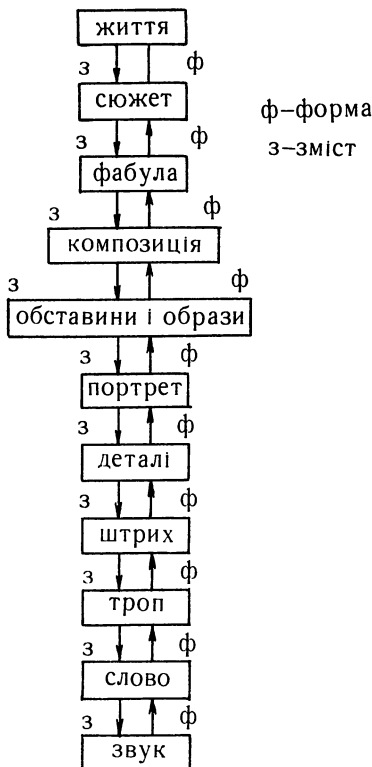
Образи прикутого човна і холодних, вогких листочків м'яти символізують щастя, якому не судилося збутись, розкривають драматизм життя двох закоханих.

Лист-післямова до «мікротрактатів». З усіх оцих і багатьох інших джерел творення над- чи підтекстової інформації і виникає той художній світ, в якому постають живі, зримі образи і обставини, в яких вони діють, викликаючи у нас симпатію чи захоплення, огиду чи ненависть, співчуття або сміх.

На основі «незримої» субстанції утворюється зрима: сюжет, фабула, композиція, обставини, пейзаж, образ людини, в якій може входити портрет з певними деталями, штрихами, а штрих може виражатися тропом (порівнянням, епітетом, метафорою), а троп складається з слів, які можуть мати звукову характеристику. Взагалі всі художні засоби у творі стосовно один до одного нагадують собою ляльок-матрьошок: найбільша стає змістом до меншої, а менша стосовно до неї — формою, яка виражає цей зміст. Ну, наприклад, сюжет-зміст, він виражається у фабулі (остання стосовно до нього — форма), фабула — в композиції, композиція складається із образів і обставин, останні — з деталей і т. д.

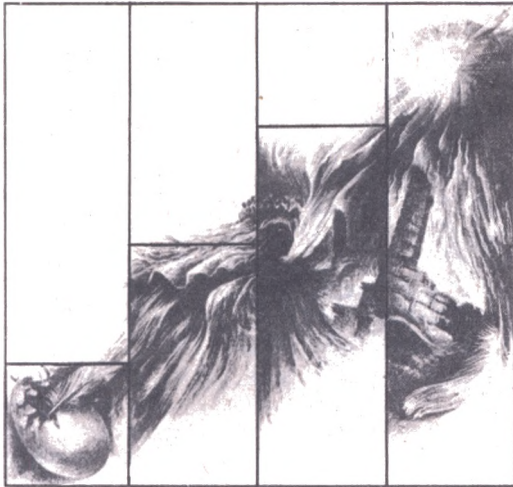
Ми порівняли елементи художньої форми у творі з ляльками, що містяться у найбільшій ляльці-матрьошці. Це порівняння справедливе, але, як і всяке порівняння, воно кульгає. Ляльки вміщуються одна в одну механічно, ніяких зв'язків між ними немає, ніякими асоціативними струмами вони не обмінюються, ніякі нові значення з їх пов'язаності не виникають.

Разом з тим при аналізі художнього тексту все ж варто виділяти взаємозалежність елементів художності саме для того, щоб точніше проникати в усі асоціативні глибини, з яких щоразу народжуються неповторні світи. Зобразити це можна так:



Тобто кожен крупніший художній елемент — зміст відносно до наступного за ним, а останній служить «старшому», ще «більшому» за формою.

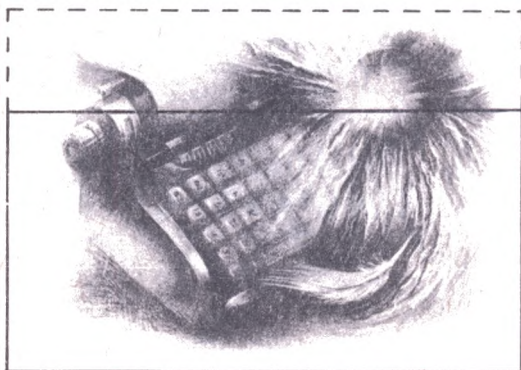
Кілька слів щодо сюжету. Виходить, що сюжет — форма втілення життя. Приблизно так, якщо не вдаватися в деталі. Горький стверджував, що сюжет — це концепція дійсності. Ти знаєш, цікава річ, кожна доба має свої характерні для неї сюжети. Так, для доби феодально-кріпосницького ладу характерні сюжети про покриток, дівчат, скривджених панами, є свої характерні сюжети для періоду громадянської війни, для доби перших п'ятирічок, років Великої Вітчизняної війни. Я думаю, ти зрозумів мене, про що мова. Тобто є певний історизм сюжетів, лише не плутай це з сюжетами, побудованими на історичному матеріалі.



2

Як народжується
сонячний фенікс?

Лист дванадцятий



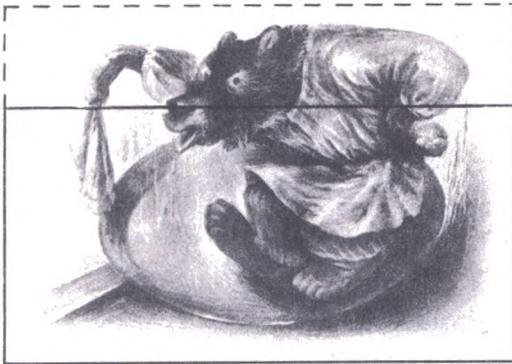
Що знають письменники про літературу

...Мені, звичайно, дуже приємно, що ти з інтересом прочитав «мікротрактати». Так, мій друже, літературознавча наука багата і різною термінологією, і поняттями. Існують словники літературознавчих термінів — Л. Тимофєєва російською мовою і В. Лесина — українською; «Поэтический словарь» О. Квятковського, «Український Радянський Енциклопедичний Словник», «Українська Літературна Енциклопедія», «Краткая Литературная Энциклопедия», в яких сила-силенна літературних імен, термінів і понять!

А скільки визначень і понять ще не потрапило в довідкову літературу! Ніхто, звичайно, не прагне множити терміни, але коли виникають нові грані літературних явищ, їм треба давати назву. Чим вище буде підніматися людина східцями знань, тим більше буде з'являтися в науці понять, визначень, формулювань законів і закономірностей.

Після нашого спілкування і в листах, і після «мікротрактатів» я думала, що мені лишилось висвітлити, нарешті, питання про можливість і ступінь точності в літературознавчій науці, і тема нашої цікавої, як для мене, розмови вичерпана. Ти, мій друже, вірний собі: знову підкинув мені запитання, яке потребує розмови. Запитання, скажу відразу, непросте. Але ми вже з тобою таким шлях пройшли, що відступати нам не можна. Ти запитуєш, чи знають всю цю науку, термінологію, закони і закономірності самі письменники? Не знаю, як тобі і відповісти на нього. Я б сказала: і знають, і не знають. Якщо всі ці закони і закономірності в творчості здійснюються, і ми знаходимо в художніх творах всі ті явища, які називаємо тими численними термінами і поняттями, зафіксованими в літературознавчій науці, то виходить, що письменник знає їх. А з другого боку, не кожен письменник міг би пристойно викласти положення теорії літератури. Більше того, в момент написання твору жоден із письменників не думає ні про які теоретичні визначення. А про що ж він думає? — знаю вже, запитаєш ти. А я відповім тобі, що це запитання із галузі психології творчого процесу. Основні етапи, ознаки цього процесу я, звичайно, можу тобі викласти, якщо в тебе, хлопче, вистачить терпіння читати все те.

Лист тринадцятий



Про «низький больовий поріг»

Хвалю твої послідовність та зацікавленість, і розмову про психологію творчого процесу почну з відповіді на твоє запитання-сумнів: чи можна вивчати взагалі психологію творчого процесу, якщо у кожного письменника вона своя, коли кожен пише по-своєму. От говорять, наприклад, що Бальзак писав і вдень, і вночі при зачинених віконницях і при свічках. Агата Крісті нібито любила запах гнилих яблук, які постійно лежали у неї в письмовому столі; що Гоголь вголос

програвав усі свої п'єси, чули, як в готелі він ходив по кімнаті і говорив різними голосами. Одні письменники ведуть записні книжки або щоденники, інші нічого не записують. То як же можна говорити про загальну психологію творчого процесу?

Виходить — можна. Чому ж? Ну, по-перше, тому що психологія письменника не відділена, як то кажуть, китайською стіною від загальнолюдської психології. А якби це було навпаки, то не існувало б ніякого контакту між письменниками і читачами, робота письменника втратила б всякий сенс. У суспільстві також є різні індивідуальні психології, але все ж вченими виявлені спільні закони людської психології, на основі якої створюється соціальна психологія цілих колективів, груп, класів тощо. Отже, при наявності яскраво виражених психологій індивідів, окремих людей ми можемо говорити про психологію певних груп людей, суспільства. Та й нічого немає дивного: всі люди взагалі різні, кожна людина неповторна, і все ж є загальнолюдські якості психологічні, духовні тощо. Та й кожна людина синтезує в собі все, що дають суспільні відносини, її соціальний стан, все або щось характерне для її класу чи соціальної групи, вона — продукт суспільства.

Отже, при всій відмінності творчих індивідуальностей можна говорити про загальну психологію творчого процесу, бо ж письменники теж люди, і ніщо людське, як то кажуть, їм не чуже.

Інша річ, на якому ж матеріалі вивчати психологію творчого процесу. Це, звичайно, питання дуже складне. Є кілька джерел: по-перше, безпосередні спостереження близьких людей за роботою письменника, але вони

можуть допомогти скласти уявлення лише про зовнішній бік процесу — настрої письменника, режим роботи тощо і, по-друге, щоденники письменника — це прекрасний матеріал, але там є момент суб'єктивності. Кожен, навіть не письменник, пишучи щоденник, мимоволі починає ідеалізувати себе, навіть тоді, коли він різко картає себе за якісь провини. Так уже, мабуть, людина створена, що їй завжди хочеться бачити себе у кращому вигляді. По-третє, безпосереднє спілкування з письменником, анкетування — це завжди цікавий матеріал, але також не досить об'єктивний, адже це розмова двох людей, вона залежить і від настрою, і від характерів людей, їх психологічної сумісності, життєвого і професійного досвіду.

Найдостовірніший матеріал вивчення психології творчого процесу письменника — рукописи, чернетки. Звичайно, треба глибоко знати час, добу, творчість письменника, його мікросередовище, зв'язки, щоб за чернетками реконструювати протікання творчого процесу. Прикладом такої роботи може бути книга Б. Мейлаха «Психологія творчості Пушкіна». А загалом знання загальної психології, вивчення загальних закономірностей творчого процесу, спостереження за роботою письменника близьких йому людей, щоденники письменника, його рукописи — все це разом може створити досить правильну й багатогранну картину.

Ми з тобою будемо говорити про загальну психологію творчого процесу, художнього, звичайно. І почнемо з головної передумови творчого процесу (далі скрізь будемо мати на увазі процес художньої творчості) — художнього таланту. Не будемо заглиблюватись у визначення таланту, це річ ду-

же складна. Обмежимося головним. Слово «талант» грецьке, в буквальному перекладі воно означає «терези». Талант — це здібність, обдарованість, здатність людини до творчої діяльності. Кожен із видів таланту має свою природу, фізіологічну основу. Та природні задатки потребують розвитку, спеціальної роботи, безперервних вправ, інакше вони залишаються задатками, а здібності будуть нереалізованими. Скільки буває людей з чудовими голосами, які так і не стають співаками, а здатні до малювання не стають художниками. Потрібні ще й певні соціальні умови для розвитку таланту. Скажімо, письменник може писати навіть тоді, коли йому забороняють це робити, згадаємо хоч би Шевченка, актор же обов'язково повинен мати сцену, відповідну драматургію, режисуру. Співакові та артисту цирку треба пройти школу напруженого навчання. Нехай у тебе, Максиме, не складеться враження, що письменникові взагалі не треба вчитися. Навпаки, він проходить найскладнішу школу — школу життя, єдиний інструмент творця — його власне серце. «Лише серце людини, яке або обливається кров'ю, або сповнене захоплення, але ніколи не байдуже серце людини і є основою основ справді художнього таланту», — пише О. Ілліаді¹.

Кожен художній талант має свою природну основу (не художній — також: логічне і оригінальне мислення, фантазію, уявлення, здатність освоювати набутки людської думки, мислити абстракціями), хоч разом з тим він є і наслідком розвитку. Але ясно, щоб бути співаком, треба мати голос, і не просто голос, а голос приємного темб-

¹ Иллиади А. Природа художественного таланта. — М., 1965. — С. 379.

ру, щоб стати солістом балету, необхідно також мати відповідну будову тіла тощо. Звичайно, набути професію художника чи яку іншу може, мабуть, кожна людина при відповідних зусиллях. Лише у здібної до даного виду творчості людини при однакових зусиллях наслідки будуть незрівнянно кращі.

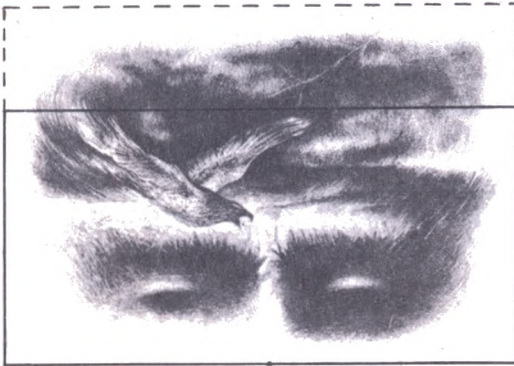
Природною основою ряду художніх талантів, а особливо літературного, є емоційність. Додамо при цьому — ще й особлива чуйність до слова, і вміння спостерігати, і творча уява і... далі з самого викладу етапів творчого процесу, думаю, ти побачиш, як багато треба літературному таланту. Так що підготуйся поки що до сприйняття характеристики природної основи художнього таланту.

...В минулому листі ми зупинились на тому, що емоційність — природна основа художнього таланту. А як же може бути інакше, якщо мистецтво і література розвиваються у сфері емоційних оцінок у системі «суб'єкт — об'єкт». Про емоції ми вже достатньо з тобою говорили, тепер лише нагадаю, що йдеться про емоції соціальні, які народжуються із соціальних потреб, що такі емоційні оцінки включають в себе ідеологічність, світоглядну, громадянську позицію. Справжнє мистецтво завжди гуманістичне, воно народжується з любові до людей, із співчуття, із вболівання за людство. Те, що мистецтво народжується з емоцій, які і є природною основою художнього таланту, усвідомлюється і самими митцями слова. Так, І. Франко у своїй праці «Із секретів поетичної творчості» писав, що «талант — се, властиво, більша нервова вразливість, здатність сприймати, задержувати і воскрешати давно погребані враження». З приводу специфіки письменни-

цької творчості І. Франко висловив думку і в поетичній формі, у вірші «Школа поета». Там він розповідає про ведмеда, якого власник поставив на розпечене залізо, і той змушений піднімати то одну, то другу ногу, а люди говорили, що він танцює. Так і поет, йому болить, а висловлений ним біль люди називають поезією. Російський письменник М. Пришвін у своєму щоденнику писав, що в його серце потрапляли дробинки, там утворювалась ранка, а на місці ранки виростала думка. Сучасний поет І. Драч називав себе «оголеним нервом».

Дуже влучно з цього приводу висловився Юхан Смуул у «Льодовій книзі». Він говорить, що часом професійні терміни надзвичайно промовисті і можуть бути використані як влучні визначення поза спеціальною сферою. Так, у медиків він чув вираз «низький больовий поріг», що означає: людина не виносить фізичного болю, навіть невеликий біль викликає сильну реакцію. Смуул пише далі, що письменники — це люди з низьким больовим порогом, що по серцю письменника шкребуть різні людські біди, і хоч від цього болять серця, але інакше творчість неможлива. Ось що є основою художнього таланту. Ну а щодо таланту в літературній творчості, то тут, звичайно, повинне бути ще й особливе відчуття слова, його багатозначності, розвинена творча уява, фантазія, спостережливість тощо — все це ти побачиш із наступного викладу, але скажу наперед, що і цього замало. При безумовній наявності емоційності, низького больового порога необхідна певна позиція митця. Із прагнення здійснити ідеал починається творчий процес. Наступного разу я напишу тобі про перший етап у процесі художньої творчості.

Лист чотирнадцятий



«Хмари» насичуються «зарядами»

Усе починається, мій друже, з того, що у свідомості письменника формується ідеал на основі певних поглядів і безпосередніх вражень, власного досвіду. Про це вже у нас була мова у листі, здається, п'ятому. Письменник, як і вчений, починає вивчення будь-якого явища із спостережень. І в тому, що він спостерігає і як, також виявляються його позиція, його ідеал. Отже, перший етап творчого процесу — спостереження.

Почну їх характеристику за джерелами. Спостереження можуть бути

безпосередніми, які одержує письменник у самому процесі життя. Перебуваючи в певному середовищі і вивчаючи вчинки і психологію людей, письменник збирає матеріал, що лягає в основу майбутніх творів. У спадщині класиків літератури виявляються наслідки таких безцінних спостережень. Хіба Шевченко, Франко, Коцюбинський, Стефаник не були безпосередніми учасниками життя трудового народу? А Пушкін, Лермонтов, Толстой хіба не були сповнені спостережень із середовища дворян? Шевченко говорив, щоб писати про людей, треба жити з людьми, тоді ти й будеш письменником, а не «бумагомарателем». Ці слова неодноразово згадувались на з'їздах радянських письменників. Галина Ніколаєва, автор романів про сучасність, дотримувалась думки, що для того щоб писати про людей, треба добре знати справи, якими вони займаються. Перш ніж написати відомий роман «Битва в дорозі», вона детально вивчала життя на Челябінському тракторному заводі.

Найпродуктивніший вид спостереження — безпосередня участь у громадській боротьбі. Маркс називав титанами духу діячів епохи Відродження, котрі брали безпосередню участь у всіх битвах життя, хто пером, хто мечем, хто хрестом, а хто і пером, і мечем, і хрестом.

Тобто лише активна громадянська позиція митця забезпечує йому продуктивність спостережень.

Інший вид збирання матеріалу — вивчення різних історичних документів, усних свідчень — найчастіше використовується авторами історичних романів, але, звичайно, не лише ними.

Третім типом спостережень ми б назвали ті, що йдуть від знання

іншої професії. Як відомо, чимало письменників прийшли в літературу як митці слова від другої професії. Так, наприклад, А. Чехов був лікарем, професію лікаря має В. Коротич, М. Коцюбинський працював у статистичному бюро при земстві, О. Островський — у суді, Г. Успенський вчителював, був конторським службовцем. Дуже часто письменники збагачуються спостереженнями за рахунок другої професії. Так, А. Чехов, наприклад, не лише спостерігав характери своїх пацієнтів, а й, застосовуючи метод лікаря Захар'їна в медицині, своєрідно переносив його в літературу. Так, Захар'їн вважав, що треба лікувати не хворобу, а хворого, а Чехов був переконаний, що треба лікувати не окремі недоліки в суспільстві, а суспільство в цілому. Звичайно, ніде людина не буває такою відвертою, як у лікаря, тому не дивно, що лікарська практика так збагачує письменників знанням психології людини.

О. Островський, працюючи в суді, спостерігав усі види позовів між купцями, характери і побут Замоскворіччя, і сюжети майже всіх своїх драм, характери брав із цих спостережень. Так що дуже часто друга професія стає джерелом плідних спостережень, а рання професіоналізація, коли людина полишає свою професію і переходить на чисто письменницьку роботу, часом буває шкідливою. От, наприклад, був у Дніпропетровській філії письменницької організації поет-робітник С. Данилейко. Його поезія була цікава тим, що в ній безпосередньо відбивався внутрішній світ робітника-металурга, його поетизація своєї роботи, його переживання. Та варто було Данилейкові, надрукувавши першу книжку віршів, піти з роботи, як відразу йому не стало про що писати.

Це зовсім не означає, що поет мусить бути пов'язаний лише з однією професією, якою він володіє, але у цього поета було саме так, такого потенціалу і нахилу було його поетичне обдарування. Отже, друга (крім письменницької) професія може бути джерелом плідних спостережень. Але буває й навпаки, коли друга професія заважає письменницькій справі. Так, Г. Успенський скаржився, що йому треба писати, а доводиться займатися конторськими справами замість художньої творчості.

Одним із видів спостереження є подорожі. В. Маяковський говорив, що йому подорож заміняє читання книг. А. Чехов радив початкуючим письменникам сідати в поїзд і їхати. Звичайно, подорож, спілкування з багатьма людьми, представниками різних середовищ — дуже багате і цікаве джерело для того, хто хоче вивчати життя в усій його реальній різноманітності.

Нарешті, є ще один вид спостережень — це самоспостереження. Про цей вид, про самоспостереження ми знаходимо матеріали у спогадах акторів. Психологія творчого процесу митців сцени єдино розроблена і розкрита чи не найдетальніше. Так сталося тому, що у них була найбільша практична необхідність у цьому. Чому? Дозволь, я відхилиюсь від теми і скажу кілька слів про це. Це тобі допоможе глибше розуміти мистецтво театру, таке близьке до літератури, особливо через драматургію.

У чому складність акторського мистецтва в сутю технічному плані, я не беру інші сторони його, бо це б завело нас занадто далеко. Зіставимо технічні сторони цього мистецтва з іншими видами художньої творчості, наприклад, з письменницькою. Кожен

із митців має свій матеріал для творчості: композитор — звук, художник — барву, скульптор — мармур, письменник — слово. Що має актор як матеріал? Своє власне тіло, своє власне серце, самого себе. На сцені плаче Лимерівна, але плаче вона сльозами артистки Н., сучасної молоді жінки, для якої всі Шкандибенки — це давно минула історія. Сьогодні у артистки Н. особливо радісний день, її обрали до районної Ради народних депутатів, її донька-першокласниця принесла похвальну грамоту зі школи, а на сцені вона, нещасна і гноблена Шкандибенками Лимерівна, не лише плаче, а й б'є себе ножем прямо в серце. І весь образ Лимерівни — з постаті артистки Н., з її нервів і психіки. І виходить, що актор — і творець образу, і матеріал для творення його. Це *перша особливість*.

Друга. Письменник, художник, композитор творять у тиші свого кабінету чи майстерні, коли ніхто не бачить, в творчій самотності. Актор же мусить творити тоді, коли на нього прийшли дивитись зумисне, і то не один-два чоловіки, а сотні людей, різних за освітою, за характером. Люди прийшли, щоб бути присутніми при самому творчому процесі, і ніяка імітація його, ніяке повторення того, що спалахувало на репетиції, нікого задовольнити не може, все повинно спалахувати на виставі, як перший раз.

І, нарешті, *третя особливість* акторської майстерності, яка технічно відрізняє її від усіх інших видів творчості: години натхнення письменника, художника, композитора можуть бути в будь-який час: ранком, вночі, ввечері, коли прийде натхнення. Натхнення ж до актора мусить прийти точно о тій годині, яка зазначена на

афіші, і точно в той момент, коли ми вже, здавши одяг у гардероб, пройшли на свої місця і зручно вместилися у кріслах.

Всі ці, як бачимо, неабиякі складності акторської творчості, крім усього того, що складає суть їх професії, спонукали майстрів сцени до серйозної розробки психології творчого процесу, який до певної міри багато в чому спільний із психологією творчого процесу письменника. Я зупинилася на деяких особливостях творчого процесу актора, бо далі мені доведеться ще кілька разів звертатися до особливостей акторської психотехніки.

Так, однією з особливостей останньої є здатність до самоспостережень. Це часом відбувається незалежно від волі митця. Артистка К., наприклад, по-справжньому плаче в розпачі над могилою близької людини, переживає невимовне страждання, а її свідомість, помимо її волі, фіксує, як безпорадно здригаються її плечі, як низько хилиться голова, як безпомічно на колінах лежить її рука з мокрою від сліз хусточкою. Цю і низку інших подробиць, і внутрішній стан зафіксує її свідомість, а потім, коли в якійсь із вистав буде в чомусь подібна ситуація — все це оживе з належною яскравістю. З усіх деталей будуть відібрані найхарактерніші і передані з врахуванням характеру героїні, чий образ створюватиме артистка.

Щось подібне, Максиме, відбувається і в письменника. Він обов'язково використовує самоспостереження. І це зафіксовано навіть у новелі М. Коцюбинського «Цвіт яблуні». Ситуація там така: у письменника помирає дитина. Він сповнений невимовного горя і розпачу. Ніч, в ліжечку — дитина; лампа, прикрита абажуром, увагу письменника привертає тінь, що

ділить кімнату на дві частини: верхню — темну і нижню — світлу. Думки письменника поступово переходять із власного горя на горе героїні, яку він змальовує у своєму романі. Що вона почувала, думає він, коли з мертвою дитиною на руках вийшла в осінню дощову ніч у чужому місті... Письменник спиняє себе, докоряючи самому собі в тому, що в таку жахливу для нього у житті мить він, виходить, думає про свою майбутню книжку, а не про своє горе. Але пам'ять його записує все. «О пам'ять! Моя безжална секретарко! Ти фіксуєш все, щоб потім використати в майбутньому...» Безжална пам'ять, яка фіксує все і повертає потім в процесі творчості. Самоспостереження може відбуватися не лише в стані страждання, але і в щасливу мить, і просто в спокійному стані. Це дуже важливий і необхідний вид спостереження: через себе людина розуміє і пізнає інших людей.

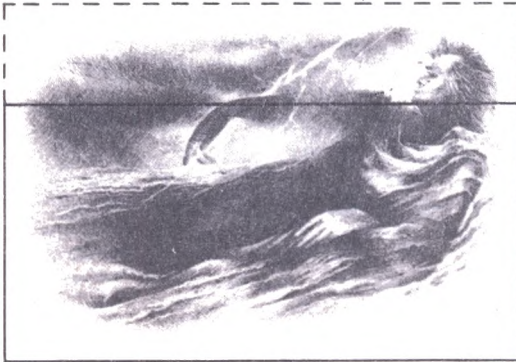
Крім того, що спостереження бувають різних видів, вони ще можуть бути і різні за характером залежно від особливостей обдарування письменника: один фіксує трагічне, інший — комічне, в свідомості одного більше відбиваються звукові, у іншого — кольорові ефекти, а ще в іншого — об'ємні або всі названі вище враження окремо і в синтезі і т. д.

Спостереження мають ще й історичний характер. Можна сказати, що людство протягом всього свого розвитку вчилася спостерігати. Спершу спостерігалися лише зовнішні події, потім почали фіксуватися більш індивідуалізовані людські постаті, їх характери, мотиви поведінки, а далі — заглиблення у внутрішній світ, психологію. Особливо яскраво це помітно у живопису — від загальних силуетів,

статичних постатей — до схопленої живої миті, до узагальнень, які виражаються в яскравих і промовистих деталях, які тепер уже вловлює людське око. Отже, спостереження мають ще й історичний характер.

Ми вже з тобою підійшли до моменту, як виникає задум у письменника. Це дуже цікавий момент, але — до наступного разу. Якщо тебе мої листилекції вже втомилі або ти втратив інтерес, не соромся — напиши. І взагалі, ти мало пишеш про свої шкільні справи. Мені, наприклад, цікаво, чи й далі ви читаєте мої листи разом з учителькою і на літературному гуртку. От бачиш, наше листування стало поштовхом до твоєї участі в діяльності літературного гуртка, а в тебе ж стільки часу забирає фізичний гурток, який, звичайно, тобі просто необхідний, адже ти готуєшся вступати на фізичний факультет.

Лист п'ятнадцятий



Блискавка

Я розпочну цей лист з того моменту, який мені особливо не подобається у наших літературознавчих працях і в підручниках. Як на мене, він криє у собі можливість неправильного уявлення про деякі літературні явища. Коли ми говоримо: «Письменник втілює ідею... в яскравих образах і картинах», мені так і здається, що хтось собі уявить: жив-був собі письменник, виникла у нього якась ідея, а тоді він почав думати собі, як ту ідею втілити, в якій солоденькій і красивій обгорточці подати її читачеві. Тобто виходило так, що спочатку ви-

никає ідея, а потім автор підшукує для неї художню форму. А для чого? Якщо ця ідея може жити і без художньої форми, для чого її шукати і створювати? Насправді ж, справа тут набагато складніша. Художня ідея у творця народжується разом із формою, і це особливо наочно можна спостерігати в процесі виникнення задуму.

Проведемо відразу ж грань між виникненням задуму ідеї у науці й мистецтві. Докладніше про це можна прочитати у книжці М. Амосова «Модельовання мислення і психіки» (К., 1965). В одному з розділів її йдеться про те, що задум у науці обов'язково виникає десь на верхньому поверсі нашої свідомості, а вже тоді ідея конкретизується, реалізується в неконкретному процесі, технології чи машині на нижчих поверхах свідомості.

У художній творчості задум може виникнути на будь-якому поверсі свідомості і потім реалізуватись одночасно на вищих і нижчих поверхах. Ідея в художньому творі виникає як брунька, в якій запрограмовано і листочок, і квітку, і майбутній плід.

Пригадай твір, який ви вивчали з російської літератури — повість «Хаджі-Мурат» Л. Толстого. Ти пам'ятаєш початок? Там мовиться про будяк, який переїхали колесом, вдавивши його квіти в грязюку, а покалічений кущик знов розпрямляється. Образ цієї колючої квітки наштовхнув письменника на образ Хаджі-Мурата. Або пригадаймо ще один епізод із іншого твору Л. Толстого, з «Анни Кареніної». Художник Михайлов довго шукає і ніяк не може знайти необхідний вираз і форму одного обличчя, одного портрета. І раптом на папір упала крапля воску із свічки. Форма цієї краплі підказала

художникові необхідну форму. Раптом... Я звертаю увагу на це слово «раптом». Задум виникає наче неждано, зненацька. А насправді виникнення задуму передусе дуже велика підготовка робота. Про виникнення творчого задуму у письменника образно написав К. Паустовський у своїй книзі «Золота троянда»: задум виникає у свідомості, насиченій спостереженнями, як у хмарі, насиченій електрикою, виникає блискавка. Поштою для виникнення задуму у насиченій спостереженнями свідомості може бути все: гудок пароплава, хрипання дверима, чийсь голос, лист тощо.

Пригадуєш, як виникли задуми «Мертвих душ» і «Ревізора» у М. Гоголя? Сюжети цих творів подарував йому О. Пушкін у вигляді дотепних анекдотів: про скуповування мертвих душ і про приїзд столичного ревізора. Але якби свідомість Гоголя не була насичена, ми б сказали, переобтяжена спостереженнями побуту і моралі дворянства і селян у царській Росії, то навряд чи обидва сюжети були б перетворені у літературний шедевр.

Ще оригінальніша історія задуму «Залізного потоку» О. Серафимовича. Колись Серафимовичу довелося побачити гірський пейзаж: море б'ється об скелю, хвилі дробляться і летять сліпучі бризки. Цей пейзаж «вогненно врізався», як згадував Серафимович, у його свідомість. Йому захотілося написати якийсь твір, де обов'язково був би цей пейзаж. Минали роки, а письменник все ще не знаходив серйозного приводу для змалювання баченої картини. Він згадує, як інколи під час різних редакційних засідань у накурений кімнаті перед його очима знову і знову зринав цей яскравий пейзаж. Нарешті він написав оповідання про

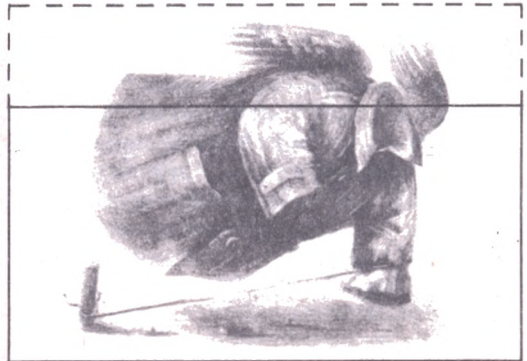
те, як один селянин із центральної Росії втік від свого поміщика на Кавказ, поселився на височенній скелі, наносив туди землі і посіяв пшеницю. Вона дала добрі сходи. Хазяїн увечері милувався важкими та добірними колосками, вирішивши, що зранку почне збирати свій урожай. А вночі почалася така буря, що знесла в море весь урожай, землю, яку так важко він носив на цю скелю. Здавалось би, оповідання як оповідання, але щось не вдовольняло автора. «Знову жалію мужика, а його вже достатньо жаліли. А нинішній мужик, брудний, обірваний, роззутий, вошивий, ломить, як ведмідь, і перевертає всю Росію,— приблизно так думав О. Серафимович.— Ні, такого мужика не можна жаліти». І він був правий, треба було показати силу народу, який піднявся на революцію. Детальніше про те, як формувався задум «Залізного потоку», можна прочитати в⁹ одному з 4-х томів книги «Русские писатели о литературном труде» (Л., 1956.— Т.4). Там є надзвичайно багато цікавих думок письменників про різні особливості творчої праці. Але продовжимо розмову про «Залізний потік» О. Серафимовича:

Не вдовольнився письменник написанням оповідання, і знову — пошуки. Він ретельно розпитував учасників громадянської війни про різні епізоди боротьби. Вислухав чимало цікавого, героїчного, але все те ніяк не в'язалося з тим пейзажем, який «вогненно врізався» йому в пам'ять. Та ось йому розповіли про похід Таманської армії, шлях якої пролягав якраз через ті місця, що їх не міг забути письменник. І тоді бажання написати про героїчну боротьбу народу, про те, як народ із розбурханої стихійної маси перетворювався на моно-

літну силу, бажання, яке народилося з усього його досвіду, злилося з образом непохитної і непорушної гірської скелі і розбурханої морської стихії. Так виник задум «Залізного потоку». І бажання передати героїзм пригноблених, які повстали на одній шостій світу, і форма, в якій це виллється, і художня ідея згуртування розрізних людей в один моноліт в процесі спільної боротьби проти ворога виникли не відразу, а в свідомості, насиченій спостереженнями, від спілкування з безпосередніми учасниками героїчних битв, в цьому конкретному випадку все почалося з образу скелі і моря. Хіба ми можемо в даному разі сказати: «Письменник втілює свою ідею?..» А як бути з «втіленням» ідеї, коли часом для письменника на початку творчого процесу ще для самого не все ясно, коли задум остаточно виринає і змінюється в процесі творення, як, наприклад, писав О. Пушкін у романі «Євгеній Онегін»:

И сквозь магический кристалл
Я даль свободного романа
Еще неясно различал.

Лист шістнадцятий



Крила з-під куфайки

Отже, задум виник. Що ж далі? Починається робота творчої уяви і фантазії. Нагадую, яка різниця між уявою і фантазією. Під уявою розуміють здатність людини уявляти, ставити перед своїм внутрішнім зором бачене раніше. Про низку явищ люди однієї країни, одного суспільства мають приблизно однакове уявлення (наприклад, про весну, про зиму, про краєвиди, про звичаї тощо), але, крім того, кожен має і своє індивідуальне уявлення, виходячи із власного до-

свіду. Творча уява заради повного відтворення «картини» мобілізує все. Звичайно, в одних уява буває яскравою, інтенсивною, в інших менш активною. У письменників, художників вона особливо багата на деталі, дуже інтенсивна.

Здатність до фантазування, уміння мріяти — дорогоцінна якість людської свідомості. Людину, яка наділена такими яскравими якостями, називають окриленою. Це одна з невід'ємних рис художнього таланту. Будучи поетом, щедро наділений фантазією, І. Драч створив новорічну баладу, яка так і зветься «Крила». В ній змальовано дивовижний випадок:

Був день як день
і раптом — непорядок,
Куфайку з-під лопаток—
як ножем прошило.

Пробивши вату, заряділи радо,
На сонці закипіли сині крила
(у дядька Кирила.— К. Ф.).

К. Станіславський говорив, що творча уява — це здатність ставити перед своїм зором дійсно існуюче, а фантазія — здатність уявляти собі те, чого не буває, що не існує в дійсності. Але тут же додавав, що межі між існуючим і тим, чого не буває, рухомі. Сьогодні, мовляв, це фантазія, а завтра — дійсність.

Провідною ниткою творчої уяви є емоційна асоціативна пам'ять, говорив К. Паустовський. Виходячи з цього, він вважав, що немає потреби письменнику вести записні книжки. Пам'ять, мовляв, сама відбере те, що найбільше вразило. Я думаю, що немає ніяких підстав абсолютизувати і вважати непреложною істиною подібний погляд. По-перше, все залежить від індивідуальних особливостей психіки кожного з письменників, а по-друге, відома така властивість нашої

пам'яті: емоційно слабші враження можуть стиратися в нашій пам'яті. Справедливим у міркуваннях Паустовського, висловлених в «Золотій троянді», є думка про те, що емоції і асоціації — провідна нитка творчої уяви. Ну, про те, що виживають емоційно найсильніші враження, ми щойно говорили з тобою, а от щодо асоціацій, то тут теж немає жодних сумнівів. Бо що ж таке асоціації, як не «співуява», коли, міркуючи про один предмет, мимоволі згадуєш інший, із ним пов'язаний. Коли хочеш у цьому переконатися, давай зробимо з тобою такий невеликий експеримент. Він забере не так багато часу, а твоє розуміння того, як «спрацьовує» емоційна пам'ять і як асоціації ведуть, розвивають творчу уяву, поглибитися.

Ми з тобою зробимо мікромодель творчого процесу і тим самим проаналізуємо ті сторони, які нас цікавлять. Я назву тобі кілька слів на вибір, на одне з них, яке тобі буде більше до вподоби, напиши твір рядків на десять із запропонованих тем-слів: «ніч», «гроза», «троянда», «туман», «степ» або на будь-яку іншу. Перепиши цей десятирядковий твір так, щоб праворуч лишилися великі поля, і на цих полях зафіксує свій творчий процес: що за чим виникало у твоїй свідомості, поки ти складав цей твір. Ти переконаєшся, що кожен наступний образ у розгортанні творчої уяви виник за асоціацією. Після виникнення задуму починається інтенсивна робота творчої уяви в розгортанні задуму. Але не менш напружено працює і фантазія, тобто здатність уявити те, чого не буває. Так уже й не буває? По-перше, як говорив К. Станіславський, сьогодні «не буває», а завтра — звичайна річ. «Мы рождены, чтоб сказку сделать бы-

лю». І ми справді казку перетворюємо на дійсність. Політ залізних птахів у небі ще в минулому столітті був фантасією, тепер — це звичайний вид пасажирського транспорту. Далекий і таємничий Місяць, якого міг украсти лише Чорт в гоголівському творі, тепер сфотографований з усіх боків, людська нога ступила на його поверхню, і зразки ґрунту з Місяця зберігаються у відповідних наукових лабораторіях.

По-друге, практично не можна уявити собі жодної фантастичної живої істоти, рослини, планети, машини, яка б не складалася з відомих нам елементів і своїми частинами не була б схожа на щось добре відоме нам. От спробуй, пофантазуй: нехай буде це тварина з тілом риби, головою коня, ногами страуса або вигадай щось неймовірніше — однак у своїх частинах воно буде схоже на щось нам відоме. Все це свідчить про те, що найбуйніша фантазія спирається на реальність. А тепер ще раз поставимо перед собою запитання: для чого людству потрібна фантазія?

Фантазія, як уже говорилося, допомагає людині вийти за межі вже відомого досвіду. Завдяки наявності у свідомості людини такої якості, як здатність до фантазії, розвиток людства відбувається не по колу, а по спіралі. Звичайно, рушійною силою розвитку людства є і відповідні суперечності. В найзагальнішому вигляді їх можна охарактеризувати як протиріччя між бажаним та існуючим, і в процесі вирішення якого велику роль відіграє фантазія. Спочатку виникає фантастичне вирішення протиріччя, здійснення бажаного, потім роблять спроби втілення фантазії. При цьому перевіряють її життєздатність, істинність, можливість наукового об-

ґрунтування. Так, спочатку в уяві створюються утопічно-фантастичні картини ідеального суспільства, а потім в муках і стражданнях народжуються спроби наукового обґрунтування вимріяного суспільства. Спершу — казка про наливне яблучко і золоте блюдечко, які можуть показувати різні країни світу, а потім (це «потім» розтяглося на багато століть) — кольоровий телевізор, проникнення телевізійним оком у космос.

Як бачиш, фантазування — не таке вже пусте діло. До речі, воно необхідне і математикам. Говорять, що відомий математик Давід Гільберт сказав про одного зі своїх колишніх учнів, який став поетом, що у останнього завжди було недостатньо фантазії, уяви, щоб стати математиком.

Он як! Виходить, що фізиком фантазії потрібно більше, ніж поетам?! Залишимо це питання відкритим. Візьмемо до уваги лиш те, що фантазія, виходить, — річ продуктивна. А ще б хотілося привернути увагу до нерозривного зв'язку фантазії з мрією. Мрією людина забігає наперед у власному житті й у житті суспільства. Хіба б ти сидів стільки над книжками з фізики в чудесні погожі дні, якби у тебе не було мрії осягнути цю науку на сучасному рівні, опанувати професію фізика-науковця?

Вчуваю твоє слушне запитання: як все це стосується творчого процесу? Безпосередньо. Хоч, звичайно, я скористалася можливістю поговорити про значення мрії і фантазії, бо, на мій погляд, наша молодь недооцінює цих важливих властивостей людського духу. Раціональність в усьому, практицизм, зв'язок з життям — це добре, але без мрії, фантазії — вони мертві. Письменника ж підносять до вершин саме крила фантазії. Але про

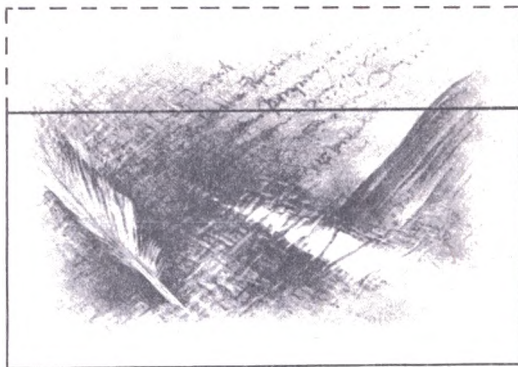
це вже була мова. Недарма І. Драч у тій же баладі пише (жартома, звичайно):

А ті крила розкрави поети,
Щоб їх муза була не безкрила,
На ті крила молились естети...

(Якщо поети «крадуть» у дядька Кирила крила — значить, вони їм потрібні?)

Творча уява і фантазія необхідні для створення живих образів і картин, причому не лише фантастичних образів, а й найреалістичніших. Адже все бачене в житті повинно переплавитись у горнилі творчої фантазії митця. Навіть за наявності прототипів необхідні були і творча уява, і фантазія письменника, щоб створити, щоб почути їхню мову, побачити їхні жести, проникнути у їхній внутрішній світ, відтворити ті обставини, в яких їм довелося жити і діяти. Отже, один із перших моментів реалізації задуму є «включення» творчої уяви і фантазії. Пофантазуй і ти, друже, на цю тему. Уяви, що ти хочеш своїм друзям цікаво розповісти про якусь із своїх літніх канікулярних пригод, і подумай, про що ти скажеш в першу чергу, з чого почнеш, що вигадаш для цікавості і для викладу основного, заради чого ти розповідаєш і як ти вигадаш так, щоб воно було схоже на правду, подумай і пошир це до масштабів більших і серйозніших, і ти певною мірою уявиш собі окремі моменти із творчої роботи письменника. Бажаю тобі успіху! До речі, з цього приводу ви могли б у школі організувати змагання на кращу розповідь, а далі й на кращу записану розповідь — на краще оповідання. Те, що в усній розповіді ти можеш передати інтонацією, жестом, мімікою, спробуй передати на папері.

Лист сімнадцятий



«Бунт» героїв проти автора

Думаю, що цей лист буде коротшим за попередні, бо збираюся написати тобі лише з приводу одного-двох питань, а саме: що ж відбувається у процесі розгортання творчої уяви і фантазії? А далі відбувається (назвемо це так) «персоніфікація фантазмів». Це означає, Максиме, що всі уявлення, фантазії починають набирати конкретних рис, образів живих людей, речей. У деяких письменників ця здатність бачити все в живому світлі настільки велика, що вони навіть «скаржаться» на це. Так, на-

приклад І. Гончаров, автор «Обломова», «Обрива» і «Звичайної історії» — творів, характерних особливою яскравістю і пластичністю зображення, дивувався, що, мовляв, його «хвалять» за ці якості, і зізнавався, що варто йому заплющити очі, як майбутні персонажі не дають йому спокою, починають перед ним кривлятися, жестикулювати, сперечатися один з одним, і йому залишається лише одне — записувати те, що він бачить. Виходить, що й зусиль ніяких не треба, але, звичайно, це лише здається. Годі й говорити про те, як важко висловити на папері те, що навіть вдалося яскраво побачити.

Але повернемося до персоніфікації фантазмів. Розповідають, що коли одного разу запитали у Чехова після репетиції, чи правильно актор грає роль одного із персонажів, письменник відповів приблизно так: «У него же клетчатые панталоны и дырявые башмаки». Чехову здавалось, що цими побаченими його внутрішнім зором деталями сказано все.

Якщо ж письменник конкретно не бачить своїм внутрішнім зором того чи іншого персонажа, йому писати цей твір ще рано, бо не відбулася необхідна персоніфікація нафантазованого, і в цьому випадку образ може вийти блідим, штучним, непереконаливим. Штучне «монтування» персонажа нічого не дає, виходить нежиттєвий муляж.

А от далі, на наступному етапі творчого процесу, відбувається чудо. І таке чудо, яке я не можу у цьому ж листі описати тобі. Ти тільки уяви собі, Максиме, як вистраждані автором герої набули вигляду живих людей, забувається, що вони зіткані зі спостережень, творчої уяви і фантазії письменника, і починають жити

своїм самостійним, а то й просто незалежним життям. Більше того, можливий навіть «бунт» героїв. Створені письменником персонажі починають бунтувати проти свого ж творця. Хіба не чудеса?

Навіть великий Лев Толстой скаржився, що його герої завжди роблять не те, що він хотів би, а те, що вони повинні робити в реальному житті. Ще більше дивувався з цього приводу Пушкін: «А Татьяна какую штуку со мной удрала! Ведь она замуж вышла! Никогда не ожидал от нее этого». Це було настільки співзвучне із самоспостереженнями над творчим процесом Толстого, що він ці слова поета переписав собі у щоденник.

Результатів такої «незалежності» героїв від автора в літературі чимало: ну от хоч би в І. Тургенєва, який прагнув у образі Базарова розвінчати «нігіліста», а Базаров «повів себе» таким чином, що всі симпатії читача опинилися на його боці.

Що ж, виходить, що письменник не владний над своїми персонажами, створюваними ним самим?

— Владний. Але над письменником владне життя. І як же це життя здійснює над ним владу? Яким чином?

Про це обіцяю розповісти в наступному листі.

Лист вісімнадцятий



Хто плаче: Лимерівна чи народна артистка?

У життя є багато факторів, через які воно здійснює свій вплив на письменника. Але ми зупинимось лише на деяких специфічних саме для творчого процесу митця. Одного із цих факторів ми з тобою вже торкалися. Пам'ятаєш, в одному з моїх листів мова йшла про те, що на сцені страждає Лимерівна, а сльози течуть з очей артистки, нашої сучасниці. Йшлося про явище перевтілення актора, «влізання актора в шкуру персонажа». Цей процес передбачає повне перевтілення ак-

тора у свого персонажа: «Якби я був Богданом Хмельницьким, то що б я почував в тій чи іншій ситуації, як би я діяв за тих чи інших умов?» Актори вважають слово «якби» магічним, воно мобілізує всю внутрішню енергію, щоб повірити у фантазію як в дійсність та імітувати стан зображуваного персонажа. Такий же процес перевтілення переживає і письменник, ставлячи себе на місце то одного, то іншого персонажа. Він «почуває» за кожного з них. Сучасники Гоголя розповідають, що коли Гоголь писав «Ревізора», то з сусідньої кімнати готелю, де він жив, чути було, як він розмовляв неприродним голосом.

І як тільки письменник уявляє себе на місці персонажа, він починає відчувати все те, що мав би відчувати у дійсному житті, а не за планом твору. Чим тонша нервова організація митця, чим емоційніша натура, чим яскравіша творча уява і фантазія, тим повніше відбувається процес перевтілення, тим реальніше він відтворює життя, тому справді великий художник не може не відбити суттєвих сторін дійсності.

Звичайно, перевтілення — це свідомо дія митця заради глибокого і правдивого зображення дійсності, воно не має нічого спільного із зміною громадянської позиції письменника. Адже, якщо український актор створює образ Гітлера, то це зовсім не означає, що він сприйняв фашистську ідеологію. Він проник в її найтемніші закутки, щоб збагнути, зримо втілити образ її носія, а отже, щоб представити її перед глядачами, читачами в усій потворності й жорстокості, в її психологічній, антигуманістичній суті.

Такі явища в творчому процесі, як «бунт» героїв, невідкорення їх попе-

редньому плану письменника, моменти перевтілення ставали ґрунтом для всіляких інтуїтивістських, ідеалістичних теорій психології творчого процесу.

Я вжила тут слово «інтуїтивістських» і подумала при цьому, що ти можеш і не розуміти в більш-менш повному обсязі слово «інтуїція». Уточню його в межах мого розуміння, не фахівця в галузі психології, і в межах можливого в листі.

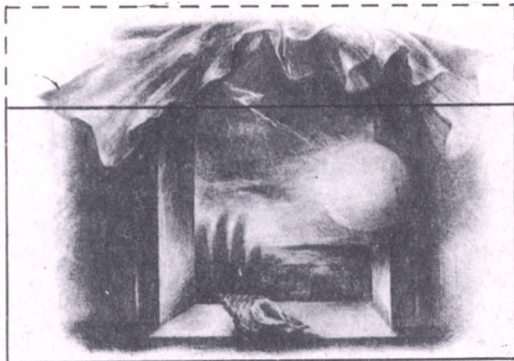
Ти знаєш, що побутує таке поняття, як «шосте почуття». Шосте, якесь невідоме, підсвідоме, невловиме, на відміну від п'яти конкретних: зір, слух, дотик, смак і нюх. До речі, лише зір і слух здатні до естетичного сприйняття, тобто до конкретно-чуттєвого сприйняття з позицій ідеалу, який є, крім усього іншого (уявлення про вищу досконалість у тій чи іншій сфері), вираженням соціальної сутності людини. Дотик, смак і нюх — органи більше суто фізіологічного сприйняття. Але зараз не про це.

Тобі траплялося коли-небудь безнадійно мучитись над якоюсь задачкою з фізики чи алгебри і лягати спати, не розв'язавши «кляту задачку»? Думаю, траплялося. А чи не бувало й так: прокинувся наступного ранку — і раптом у тебе саянула догадка, прийшло рішення? Ти сідаєш за стіл і записуєш його, наче тобі хто підказав. Бачиш, виходить, що розум бився бився над задачкою і не розв'язав, а тут виникло якесь шосте почуття, знайшлося рішення, наче без допомоги розуму. От інтуїтивісти і заперечують роль розуму в творчому процесі взагалі. Намагання теоретиків такого типу зводились в цілому до того, щоб довести, що художник — це лише орган, на якому грає несвідоме, інтуїтивне, що художник — це медіум

(посередник) якогось несвідомого «я». Художник оголошується «гласом божим» («теорії одкровення»), носієм особливого «інтуїтивного розуму», протилежного дискурсивному (розсудливому) мисленню. Для обґрунтування несвідомого в мистецтві притягуються і містика, і ґносеологія, і теологія, і біологія. Для всіх прихильників переваги несвідомого в творчості письменника характерне схилання перед так званим «безпосереднім, відчуттєвим досвідом», протиставлення його мислительній діяльності, свідомості.

Насправді ж вся сукупність понять, ідей, вся осмислена людиною дійсність і складає сферу людської свідомості. Між ланкою конкретно-чуттєвою і свідомістю немає розриву, бо свідомість — це усвідомлене, відображене буття. За намаганнями заперечити участь розуму, свідомості в творчості стоїть прагнення заперечити соціальну і громадську суть мистецтва. Розмову про інтуїцію продовжимо в наступному листі.

Лист дев'ятнадцятий



«Осяяння» і «резони»

Щоб ствердити нібито існуючу повну незалежність художньої творчості від розуму, інтуїтивісти дуже часто оперують фактами творчості під час сну та фактами прояву інтуїції. Так, відомо, що О. Грибоедову приснилось, ніби він у колі своїх друзів розповідає план комедії «Горе з розуму». Прокинувшись, Грибоедов записав план комедії і навіть кілька сцен. Є свідчення, ніби у сні був створений О. Пушкіним вірш «Пророк», а Ф. Достоєвський бачив у сні, як наяву, своїх героїв і навіть цілі епізоди. Зрозуміло, що всі ці факти потребують

перевірки, але якщо, не вдаючись до уточнення кожного окремого факту, прийняти за можливе їх існування, наприклад, розповідь Маяковського про написання майже у сні рядків:

Тело твое
буду беречь и любить,
как солдат, обрубленный войною,
ненужный, ничей,
бережет свою единственную ногу
(«Как делать стихи»),

то і в такому випадку нічого чудесного немає. Адже ми знаємо, що мозок не спить і під час сну. Він сприймає враження, реагує на подразнення, комбінує і поєднує з ними спогади тощо. Отже, він продовжує діяти при уповільнених контрольних функціях. Тож немає нічого дивного, що внаслідок інтенсивного напруженого продумування мозок може продовжити свою роботу і під час сну, але результати його роботи значно нижчі нормальних. Так, А. Фету приснились вірші, які здавались йому геніальними, але прокинувшись, він переконався, що вони значно слабші за написані ним звичайно.

Отже, мислительний і творчий процес під час сну по своїй природі такий же, як і звичайний, але відбувається при дещо знижених функціях мозку. У зв'язку з фактами творчості під час сну постає питання про природу інтуїції.

Вчені і художники вже давно помітили, що в творчому процесі раптом і неждано, вже тоді, коли робота над певною проблемою припинена, приходять осяяння, знаходяться потрібне рішення, образ, слово, як нежданний «дар» Аполлона чи Мінерви. Наприклад, видатний математик Ж.-А. Пуанкаре згадує, як після тривалої напруженої роботи за письмовим столом він довго не міг заснути, бо ідеї натовпом

виникали в мозку, стикалися одна з одною аж доти, поки дві з них не поєдналися між собою, утворивши стійку комбінацію, що стала основою його математичного відкриття. Інше відкриття прийшло йому в голову тоді, коли він уже був на східцях омнібуса, ідучи на прогулянку.

І. Тургенєв пригадує, як в оповіданні «Затишок» у сцені побачення йому ніяк не вдавалося змалювання ранку. «Тільки сиджу я якось у своїй кімнаті за книгою — раптом наче щось штовхнуло мене і прошепотіло: «Безвинна урочистість ранку». Я підскочив навіть. «Ось вони, справжні слова!» Кількість таких прикладів можна було б збільшувати і збільшувати. Ці приклади стосуються не лише науки чи літературної творчості, а й інших видів мистецтва. Так, К. Станіславський пригадує, як від однієї комічної рисочки в гримі відразу ніби щось повернулось в ньому, коли готував роль Жоржа Дандена: «Що було неясним, відразу стало ясним, що було без ґрунту, відразу сперлось на ґрунт, чому я раніше не вірив — тепер повірив. Хто пояснить це незрозуміле чудодійне зрушення! Щось всередині назрівало, наливалось, як в бруньці, нарешті дозріло. Один випадковий дотик — і пуп'янок прорвався, із нього появились свіжі молоді пелюстки, які розправлялись на яскравому сонці».

Подібні випадки настільки характерні для художньої творчості, що вони змальовані навіть у художній літературі. Загальновідомий згаданий вже епізод з художником Михайловим, майстерно змальований Л. Толстим у романі «Анна Кареніна»: випадкова пляма від стеаринової свічки на малюнку, який уже не викликав у художника ніякого інтересу, надала

постаті зображеної людини певної характерності, примусила шукати Михайлова, як цю характерність посилюти, тобто розбудила його творчу уяву.

У романі М. Пуйманової «Гра з вогнем» є змалювання одного з творчих моментів героїні твору — артистки Празького академічного театру Власті Тихої. Вона працює над дуже складною трагічною роллю. Власті ніяк не вдається фраза, що звучить у кульмінаційному моменті ролі. Саме в час творчих пошуків до неї в кімнату зайшов її чоловік, мільйонер, якого вона називала подумки «жаб'ячим королем», і сказав, що він має намір розлучитися з нею. Презирство до цього духовного нікчеми, гордість талановитої жінки, обурення спалахнули у Власті, у відповідь вона негайно ж зібрала найнеобхідніші речі і пішла до готелю. Вона простувала такою ходю, ніби йшла проти вітру, а коли почала підніматися на східці, у неї в голові прозвучала потрібна для ролі фраза. Власта навіть зупинилась від хвилювання.

Подібні «осаяння» називають інтуїцією. Розвинену інтуїцію слід розглядати як вияв вродженого таланту, і зрозуміло, що вона може з'явитися в найрізноманітніших галузях науки і мистецтва. Але разом з тим інтуїція виявляється лише внаслідок напруженої роботи.

Спостерігши в своєму творчому процесі моменти «осаяння», математик Ж.-А. Пуанкаре робить висновок: «Ніколи ці раптові навіювання (і це достатньо стверджується сказаним) не виникають без попередніх вольових зусиль, які здавалися зовсім безплідними. Мабуть, при цих зусиллях нічого хорошого не досягнеш, і навіть здається, що стоїш на зовсім помилковому шляху. Але виявляється, ці зу-

силля не такі вже й безплідні, як це здається; вони приводять в рух не-свідому машину, без них вона лишилася б нерухомою і нічого не могла б створити»¹.

Що ж це за «несвідома машина», яку пускає в хід свідомо, наполеглива праця? Щоб відповісти на це запитання, варто пригадати судження І. П. Павлова: «Синтезування може відбутися в частинах півкуль, які перебувають на певному ступені гальмування під впливом домінуючого в корі в даний момент сильного подразнення. Нехай цей акт не усвідомлюється, але він відбувся і в сприятливих умовах виявиться в свідомості готовим і постане як такий, що виник невідомо як»².

Таким чином, інтуїція — своєрідний момент у процесі пізнання дійсності, вона також обумовлюється загальним матеріалом людського пізнання і його законами. Інтуїція знаходиться ні над свідомістю, ні під свідомістю, вона не є ні особливим творчим актом, ні особливим видом, способом пізнання дійсності, а одним із етапів звичайного, нормального пізнавального процесу, своєрідною формою асоціації уявлень чи понять. Отже, немає і ніякого особливого інтуїтивного розуму, якоїсь особливої духовної містичної суті. Вияви інтуїції здаються тому таємничими, несхожими на звичайну пізнавальну діяльність, що сам процес формування нових образів, понять, вирішень проблем відбувається так швидко і непомітно для свідомості, як раптово і непомітно для ока відбувається розпу-

кування бруньки. І у визріванні бруньки, і у визріванні готового наукового чи художнього вирішення спільним є те, що непомітний процес поступового накопичення якостей завершується стрибком. Інтуїція — це такий особливий вид взаємодії асоціацій, уявлень, коли поза контролем свідомості залишаються проміжні ланки і в «світле поле» свідомості впливає лише результат всього мислительного процесу. Непізнаність цих проміжних асоціативних ланок і призводить до того, що кінцевий висновок уявляється «знахідкою», «осянням», «даром Божим».

Ідеалісти, містики, інтуїтивісти відкидають і роль розуму в творчому процесі. Заперечення ролі розуму в мистецтві — питання не нове. Ще Платон вважав, що художник творить у якомусь трансі, що його творчість не контролюється розумом, і через те вважав необхідним контроль за творчістю митців у своїй ідеальній уявній державі. Подібний погляд на роль розуму в художній творчості ми зустрічаємо і в ХІХ ст. У відповідь на такі судження про неконтрольованість творчого процесу розумом О. Ертель (російський письменник) у 1909 році писав у одному із своїх листів, що, на відміну від математики, художник не стільки доводить, скільки вгадує: «але за його проникливими картинами життя відбувається та ж робота абстрагуючої думки, як і у першого (вченого — К. Ф.) за його формулами. А якщо не відбувається, тоді погані справи, без розумової дисципліни інтуїція утінає прескандальні речі. Я готовий битися об заклад на що завгодно, що немає такого справжнього і значного твору мистецтва, якому б не передувала абстрактна робота думки. Інакше було б протиприродно. О,

¹ Медведєв П. В лаборатории писателя.— Л., 1960.— С. 77.

² Павлов И. Полн. собр. соч.— М.; Л., 1951.— Т. 4.— С. 433.

звичайно, у великого художника абстракції дуже рано зливаються з творчою уявою, інколи так рано, що й для самого художника непомітно (звідси походження передсуду, що художник мислить образами), але все ж у тумані найперших задумів першорядну роль відіграє логічно озброєна свідомість, а не «достолюбезне глупство». Письменник, якщо хочете, і «мислить образами», але образам цим неодмінно передує якесь безформене лекало. Інакше виникла б плутанина і була б відсутня всяка єдність. А врешті саме єдність і дає смисл... В житті вона завжди є, однак невлітими звичайною думкою і звичайним почуттям: покликання художника полягає між іншим у тому, щоб здійснити цю розпорошену єдність. Але тут без допомоги резонів нічого не пороби»¹.

Вибач, що наводжу в листі таку довгу цитату, але, на мій погляд, вона досить тонко і вдало розкриває зв'язки між інтуїцією і розумом, свідомим і підсвідомим у творчому процесі.

Велику роль розуму в художній діяльності підкреслював і знавець творчої психотехніки К. Станіславський. Першим і найбільш важливим полководцем творчості він вважав почуття. Але почуття, розвивав він далі думку, не терпить ніяких наказів, йому допомогти може лише розум, який відшукує матеріал для почуття, підказує йому численні «якби». Третім (після розуму) важливим «полководцем» у творчому процесі Станіславський вважав волю. Розум, волю і почуття в творчості він називав основними рушіями нашого психічного життя. Що ж до розуму, то він

відзначав два головні моменти його функцій: момент першого поштовху, який викликає процес створення уявлень, і другий момент, що витікає з нього, — це створення судження¹. Якщо Ертель більше підкреслював роботу розуму, що стосується першого моменту вивчення життя, загального процесу в цілому, то висновки Станіславського більше стосуються того етапу художньої творчості, коли вже відбувається процес втілення, процес конкретизації, персоніфікації художніх концепцій.

А. Чехов же підкреслював значення розуму, наміру письменника ще в період збирання матеріалу: «Художник спостерігає, вибирає, здогадується, komponує — вже лише ці дії предбачають питання: якщо з самого початку не поставив собі питання, то ні про що здогадуватись, нічого вибирати. Щоб сказати коротше, закінчу психіатрією: якщо заперечувати у творчості питання і намір, то треба визнати, що художник творить без всякого наміру, умислу, під впливом афекту; тому якби якийсь автор похвалився переді мною, що він написав повість без попередньо обдуманого наміру, а тільки за натхненням, я б вважав його божевільним»².

Бачиш, Максиме, почуття почуттям, емоції емоціями, а без розуму ніяка творчість неможлива (як і всяка інша справа). Ти пам'ятаєш слова В. Белінського про те, що мистецтво не допускає до себе безпристрасних, раціоналістичних ідей, але й він писав, що «хоч як важлива участь несвідомої творчої сили у створенні пое-

¹ Станіславський К. Работа актера над собой. — М., 1957. — С. 466.

² Чехов А. Полн. собр. соч. — М., 1949. — Т. 14. — С. 207—208.

¹ Письма А. И. Эртеля. — М., 1909. — С. 304—305.

тичних творів, хоч як достовірна визнана всіма істина, що без цього елемента безпосередності, складника суттєвої якості таланту неможливо бути не лише великим, а й порядним поетом,— але однаковою мірою достовірно і те, що при найсильнішому обдаруванні підсвідомої творчості поет не створить нічого великого, якщо не обдарований видатним розумом, сильним здоровим глуздом і тонким смаком»¹.

К. Паустовський у «Золотій троянді» також підкреслює роль розуму в творчому процесі, у творенні культури взагалі: «Серце, творча уява і розум — ось середовище, де зароджується те, що ми називаємо культурою»².

Лист двадцятий



Злива

А тепер, друже, ми підходимо до того, без чого немислима художня творчість, що незмінно пов'язане з нею у нашій свідомості — ми будемо говорити з тобою про *натхнення*. Що це за річ така, сповнена таємничого змісту? Люди прагнуть до нього, чекають його... Коли і до кого приходить воно, і чи таке вже воно необхідне. Поговоримо серйозно.

Уявлення про творчий процес невіддільне від поняття *натхнення*. Але *натхнення* часом сплутують з інтуїцією. Насправді ж інтуїція відноситься до сфери мислення, а *натхнен-*

¹ Белинский В. Очерки гоголевского периода русской литературы // Полн. собр. соч.— М., 1953.— Т. 3.— С. 132.

² Паустовский К. Собр. соч.— М., 1957.— Т. 2.— С. 625.

ня — до вольової сфери. Творчість без натхнення навряд чи може бути повноцінною. Роздуми над натхненням як невід'ємним моментом художньої творчості почалися давно. По-перше, є багато думок діячів літератури і мистецтва про натхнення як про якийсь незвичайний стан, що охоплює художника: «Забуваєш все, робишся неначе божевільний, все всередині тремтить і б'ється, ледь встигаєш намічати ескізи, одна думка наздоганяє іншу», — розповідав про цей стан П. Чайковський у листі до фон Мекк. Леся Українка у вірші «Як я люблю оці години праці» говорить також про стан, коли

Безсоння...

А вабить лагідно, як мрія молода,
І любо так, і серце щастям б'ється.
Думки цвітуть, мов золоті квітки.
І хтось немов схиляється до мене
І промовляє чарівні слова,
І полум'я займається від слів тих,
І блискавицею освічує думки.

Ще і ще можна було б наводити авторські свідчення про натхнення. Що ж це за дивний незвичайний стан? Таємничість і незвичайність його давала ґрунт для ідеалістичних концепцій. Так, родоначальник ідеалістичної філософії Платон створив «теорію одержимості» людини «манією натхнення», і ця теорія варіювалася протягом багатьох століть на різні лади. Зрозуміло, що містичні тлумачення не могли не викликати відповідної реакції. Так, ще Гегель визначав натхнення як «стан діяльного формування внутрішнього, суб'єктивного розгортання задуму в умі», так само, як і «об'єктивного виконання художнього твору». Гегель також підкреслював нерозривний зв'язок натхнення з розумом і те, що «натхнення загорається перед лицем... певного змісту».

Це визначення натхнення Гегелем,

можливо, не зовсім повне, але з ним можна погодитись, оскільки воно охоплює найбільш характерну рису натхнення як певну кульмінацію у творчому процесі, як момент найбільш активного визрівання і втілення творчого задуму. Паустовський має рацію, коли пише, що навколо письменницької праці склалося багато різних забобів, упереджених думок. Деякі з них доводять до відчаю своєю непристойністю. І найбільше за все опошлене натхнення. «Майже завжди воно уявляється невігласам у вигляді вирачених в незрозумілому захопленні, спрямованих в небо очей поета або закушеного зубами гусячого пера»¹.

Пушкін, один із найнатхненніших поетів, протестував проти такого тлумачення цього творчого стану. «Критики, — говорив він, — змішують натхнення з екстазом». Натхнення він трактував як «схильність душі до живого сприйняття вражень, а значить, до швидкого схоплення понять, що їй сприяє поясненню їх... Екстаз виключає спокій, необхідну умову прекрасного. Екстаз не передбачає сили розуму, який розташовує частини у їх співвіднесенні з цілим. Екстаз недовгий і непостійний, отже, він не в силі створити істинно велику досконалість»².

Інколи можуть бути оманливі почуття натхнення. Станіславський пригадує, як підвищену нервовість і нестриманість, фізичну напруженість на сцені він спочатку і вважав натхненням³. Таку ілюзію натхнен-

¹ Паустовський К. Собр. соч. — Т. 2. — С. 522.

² Пушкін А. Полн. собр. соч. — М., 1949. — Т. 11. — С. 414.

³ Станіславський К. Работа актера над собой. — С. 466.

ня В. Інбер трактує як «накип серця», наплив почуттів, що знаходить собі вихід у віршах¹. Поегеса пропонує відрізнити справжнє натхнення від оманливого стану збудження за результатами праці. Якщо задум твору можна порівняти з блискавкою, «то момент творчого натхнення — із зливою». «Це стрункі потоки образів і слів», — пише К. Паустовський. В момент творчого натхнення ці потоки бувають особливо рясними і швидкими: М. Мусоргський згадує, що в такі моменти «ледь встигає дряпати на папері». У О. Пушкіна в цей момент вірші «звенят и льются», у М. Лермонтова «рифмы дружные, как волны... несутся вольной чередой», у Шевченка:

З-за Дніпра мов далекого
Слова прилітають
І стеляться на папері,
Плачучи, сміючись,
Мов ті діти. І радують
Одиноку душу
Убогую...

(«Не для людей».)

У такі моменти думка, образ випереджають звук і слово, зрозуміло, що це позначається на письмі, текстологи могли б розповісти багато цікавого про особливу нерозбірливість почерку, яким написані сторінки чи рядки в момент натхнення. Велика творча продуктивність — це одна із найголовніших ознак натхнення. У пориві натхнення створювалась «Полтава» Пушкіним, який називав такий стан «тяжким пламенним недугом», часом творча праця стає виснажливою, але вона дає глибоке моральне задоволення письменникові.

Зрозуміло, що натхнення органічно пов'язане з фантазією й інтуїці-

єю — це концентрація фізичних і духовних сил художника. Те, що сказав К. Станіславський про момент творчості, можна цілком віднести до характеристики натхнення, бо ж він, один із теоретиків психології творчості, мав на увазі саме натхненну творчість: «Я відчув, що творчість — це насамперед повна зосередженість всієї духовної і фізичної природи. Вона захоплює не лише зір і слух, але і всі п'ять почуттів людини. Вона захоплює, крім того, і тіло, і думку, і пам'ять, і увагу. Вся духовна і фізична природа повинні бути спрямовані у творчості на те, що відбувається в душі уявлюваного світу»¹.

Натхнення і є найбільш повна зосередженість всієї духовної і фізичної природи, найкращий робочий стан, кульмінація у творчому процесі. Але натхнення не приходить само по собі. Воно приходить лише до тих, хто багато працює. Свідчення багатьох письменників, композиторів, художників зводяться до того, що натхнення не можна пасивно очікувати, що воно приходить лише внаслідок роботи. Про це пише В. Інбер у книзі «Вдохновение и мастерство» і на доказ своєї думки наводить записи Стендаля про те, як одного разу він не мав найменшого бажання працювати, але коли сів писати, то створив кращу сцену з усіх ним написаних до твору «Хороша партія». Стендаль робить висновок, що треба примушувати працювати себе щоденно. А. Малишко і талант, і натхнення також нерозривно пов'язує з працею: «В декого існує думка, що коли поет має певне обдарування, то воно вже само «вивезе» в літературі, відведе певне місце серед

¹ Інбер В. Вдохновение и мастерство. — М., 1957. — С. 19.

¹ Станіславський К. Моя жизнь в искусстве. — М., 1954. — С. 302.

поетичних ікоп, і такому обдаруванню не особливо багато треба вчитися, працювати над собою, читати, пізнавати людське життя; та ще й посилаються при цьому на оте вічне натхнення, що, мовляв, воно є основним зерном творчого процесу. Для ледаря у літературі, можливо, такі сентенції й підходящі, а для справжнього таланту вони є самоодурюванням, бажанням відійти від упертої праці, навчання, пізнання навколишнього світу»¹.

В. Інбер пише, що без натхнення не може бути справжньої роботи, плодом якої є майстерність. Але і саме натхнення в свою чергу є результат роботи². Л. Толстой говорив, що чим більше натхнення, тим більша праця потрібна для його здійснення.

Велика кількість редакцій, варіантів, чернеток у більшості авторів свідчить, що вислів Гейне про себе як про ювеліра, що трудиться над золотим ланцюгом, приганяючи ланку до ланки, кілечко до кілечка, стосується всіх митців слова. Л. Толстой вважав, що кожну річ треба переписувати тричі, а сам переписував безліч разів. Закінчуючи третю частину «Війни і миру», він занотував: «Ця остатня робота — викінчення — дуже важка і потребує великого напруження; однак я з власного досвіду знаю, що в цій роботі є у певному розумінні вершина, якої сягнувши з трудом, уже не можна зупинитися, і, не зупинившись, котишся до кінця діла»³.

І все ж навіть після такої старанної обробки вже коректуру він переробляв п'ять разів.

Сучасний поет Іван Драч так пише про це:

Вправляю словам сугави
і юні сугавчики.
Ладкаю й мамкаю, од перестрашу
все бережу,
Ті — в ополонці купаю, ті —
в літеплі, бо ласкавчики,
Чикрижу ножем непотріб,
вдячний за це нозу¹.

Такий складний процес завершення роботи, але не простіший і момент входження в творчий стан, до нього треба відповідно готуватись. К. Станіславський розробив цілу систему психотехніки, яка полягає в максимальній активізації творчої уяви, в поступовому входженні актора в роль задовго ще до виходу на сцену, в пристосуванні всього його психофізичного апарату до життя створюваних ним образів. Актор ще задовго до виходу на сцену повинен «звільнитися від усіх пластів життявої, побутової енергії, яка налипла протягом дня»², і поступово, ще будучи дома, по дорозі до театру, роблячи грим, одягаючи театральний костюм, входить в творче «коло уваги», переключаючи свої думки на почуття і прагнення персонажа, на обставини, в яких він буде діяти. Це К. Станіславський зве «туалетом душі».

Щось подібне відбувається і в творчості письменника, коли він приступає до акту втілення, реалізації свого задуму, він також повинен зробити необхідний «туалет душі».

¹ М а л и ш к о А. Думки про поезію.— К., 1959.— С. 20.

² И н б е р В. Вдохновение и мастерство.— С. 13.

³ Л е в Т о л с т о й про мистецтво.— К., 1975.— С. 46—47.

¹ Д р а ч І. Шабля і хустина.— К., 1981.— С. 85.

² Б е с е д ы К. С. Станіславського.— М., 1947.— С. 40.

Лист двадцять перший



Маска чи лице?

Так, друже, ти маєш рацію. І те мистецтво, яке здається зовсім невимушеним, потребує «вимушеної» роботи митця, його спеціальної підготовки, знання «ремесла», техніки своєї роботи. Хіба Рафаель чи Репін могли б створити свої неповторні полотна, якби не знали до найбільших тонкощів всіх властивостей фарб, полотна, а солістка балету чи літала б так по сцені легко і граціозно, якби за цим не було щоденної невтомної роботи з раннього дитинства, а піаніст хіба не змушений знати ноти, тренувати що-

разу свої руки, щоб не втратити техніку гри?

А письменник, гадаєш, не потребує спеціальної підготовки? У нього вона, може, найважча: треба готувати серце і розум. Станіславський ставив у пряму залежність творчість митця, його професійну підготовку від виховання. Під вихованням він розумів здатність «жити всією повнотою почуттів і думок і весь час будувати нову, яка б звучала нотами сучасності, свідомість. На глибину і чистоту своїх думок треба спрямовувати всі свої зусилля...»¹. Наслідком такого виховання має бути здатність митця підійматися до героїки почуттів і думок. У цьому К. Станіславський і О. Довженко дуже близькі. Обидва великі художники необхідною передумовою творчості вважали розвинене почуття прекрасного. Як О. Довженко вчив бачити не калюжу, а зорі, що відбиваються в ній, так К. Станіславський вчив розвивати в собі почуття прекрасного, вміння бачити прекрасне в людях. «Лише при високорозвиненому почутті прекрасного в собі воно починає викликати відповідні вібрації прекрасного в кожній людині. Без такої глибокої добровільної підготовки самого себе не можна стати актором (митцем.— К. Ф.) — відображувачем цінностей людських сердець»².

Отже, тільки велика і зосереджена праця може викликати натхнення. Лише вона може розвинути даний природою талант. Потрібна внутрішня воля митця, висока свідомість, щоб талант не загинув. І ці якості — свідомість свого обов'язку перед народом — також є однією із рис таланту.

«Талант — це вогонь, — говорив

¹ Беседи К. С. Станіславського. — С. 44.

² Там же. — С. 33.

К. Станіславський, — і задушити його неможливо, не тому, що не вистачить вогнегасників, а тому, що талант — це серце людини, його суть, його сила жити».

Отже, задушити можна лише людину, але не її талант. І тут, як скрізь, як в усіх галузях творчості: для одних талант буде ярмом, і людина буде його рабом. Для другого він буде подвигом, і людина буде його слугою. Для третього він буде радістю, щастям, єдиною можливою формою життя на землі, і людина в блиску, в мудрості свого таланту буде відданим слугою свого народу. Задушити талант не можна. Але не дати можливості таланту розвинути — можна. Скільки невідкритих, нерозвинутих талантів співаків, художників, танцюристів загинуло в несприятливих або ворожих умовах! Скільки обдарованих письменницьким хистом залишилось неписьменниками! Суспільство несе відповідальність за збереження і розвиток талантів, а художник несе відповідальність перед суспільством за спрямування і розвиток свого творчого життя і за силу впливу своїх творінь. Все це великою мірою залежить від особи митця. У 1962 році журнал «Вопросы литературы» провів анкету «Як ми пишемо». Серед питань анкети було таке: «Чи слід вважати необхідною відповідність між тим, що письменник проповідує у своїй творчості, з його особистою поведінкою?» Відповіді були різними. Сергій Антонов відповів: «Добре б!» О. Бек навів слова О. Твардовського: «В мистецтві, як і в коханні, неможливо удавати». Були і такі, що висловились проти відповідності поведінки письменника і його героїв і проти того, щоб читачі втручались в особисте життя письменника (С. Бородін). Але

більшість обстоювала думку, що «безпринципні і аморальні люди ніколи нічого позитивного не створювали» (Костянтин Гамсахурдіа). Георгій Гуліа стверджував, що існує пряма пропорція: хороший письменник — хороша людина, хороший громадянин. І. Єфремов необхідною передумовою художності вважав щирість і відповідність між думками, висловленими для народу, і власними думками: «Лицемір вище ремісника не підніметься навіть при великому таланті»¹. Особа письменника, його індивідуальність відчутна протягом всього творчого процесу і позначається на результатах його праці.

«Самобутність поетичних творів є відбитком самобутності особистості, що їх створює»². Отже, обдарована, талановита людина постійно мусить дбати про своє внутрішнє збагачення, моральне самовдосконалення. «Опоетизований егоїзм, який вічно ристється в пустоті свого нудного існування і виносить звідти лише стогони», був засуджений ще В. Белінським. «Чим вищий поет, тим більше він належить суспільству, серед якого народився, тим тісніше пов'язаний розвиток, спрямування і навіть характер його таланту з історичним розвитком суспільства»³. Ніби перегукуючись з В. Белінським, О. Довженко в лекції студентам ВДІКу говорив: «...треба високо мислити, не боячись своє художницьке знамено нести якомога вище»⁴. Зразок такого мислення він ба-

¹ Вопросы литературы. — 1962. — № 5. — С. 151—155.

² Белинский В. Полн. собр. соч. — М., 1953. — Т. 3. — С. 130—134.

³ Там же. — Т. 6. — С. 583.

⁴ Довженко О. Лекція, прочитана у ВДІК // Українські письменники про літературу та мову. — К., 1961. — С. 343.

чив у поезії В. Маяковського: «Це відчуття органічної належності народу в усьому — його основне устремління. Ось чому у нього і було мислення поетичне і в той же час мислення великими соціальними категоріями, ось чому він і був поетом епохи». Загальнолюдські ідеали, пристрасна любов художника до Людини відкривають перед ним велику історичну перспективу поборника гуманізму, спрямовують його талант на вирішення найгостріших і найважливіших для народу проблем і тим самим живлять його, розвивають.

От тепер, коли маєш деяке уявлення про творчий процес письменника, і суди сам, що знає письменник, а що не знає із літературної термінології. Скажу, що є різні письменники, є справжні знавці теорії, але головне те, що саме на основі письменницької творчості й будується теорія. Блискавка сама про себе нічого не знає, а вчені знають про неї багато, хоч і не все.

А ось як відчуває творчий процес Іван Драч:

Чому ти, серце, все болиш частіш?
Пора б тобі вже бути бронзовіш,
а ти кипиш, од муки розпанахане.
Вогонь горить буйніш—
не тихне і не чахне¹.

Ти відчуваєш, Максиме, як у поета кипить серце, «од муки розпанахане» (адже у митців низький «больовий поріг»). Для передачі свого душевного стану поет не боїться звертатися до слів суто народних, побутово-соковитих, таких, як «розпанахане».

Ти бачиш цей вогонь, що горить все буйніш — «не тихне і не чахне»? Що ж відбувається?

А це «у золотім вогні жар-птиця

фенікс зводиться на дні», і кожен раз при своєму народженні «розкраює» душу поета, «розшматовує його істоту», «жахає пеклом, злітаючи, ламає ребра», «бездушно полишає жebra».

І геть змітає горда — неймовір'я,
Мені перо лишивши, мале пір'я,—
Яким пишу про клекіт сонця, спомин,
Весь знищений і чорний—
в сажі комин!

Я довго гою свої дивні рани:
Все кутаю в канупери й катрани,
Закаююсь горіти в тому гриці,
Ледь зводжуся на власнім попелищі!

Здавалося б, все: творчий акт завершено, душа поета ціною самоспалення зробила чудо — породила жар-птицю, вогненну красу поетичного слова, але лишилося саме попелище. Та 'чудо творчості полягає в тому, що поезія безсмертна, як птиця фенікс, і щоразу відроджується з попелу.

... Знов золоте пташатко
Мене жахає вогняним початком,
В'є фенікс знову золоте гніздів'я,
Меча загнавши в душу по руків'я!

Цю розмову про природу і психологію творчого процесу я б хотіла закінчити жартом із французького поета Кено. Він дає «рецепт» художньої творчості:

Возьмите слово за основу
И на огонь поставьте слово.
Возьмите мудрости щепоть,
Наивности большой ломоть,
Немного звезд, немного перца,
Кусок трепещущего сердца
И на конфорке мастерства
Прокипятите раз и два,
И много-много раз все это.
Теперь пишите! Но сперва
Родитесь все-таки поэтом.

Творчий процес митця невіддільний від духовного життя народу, але має низку специфічних, на сьогодні ще мало вивчених особливостей залежно від роду мистецтва, жанру, індивідуальності, складної взаємодії особи митця і суспільства.

¹ Драч І. Сонячний фенікс.— К., 1978.— С. 9.

Лист двадцять другий



Отже, точні терези чи міра «на око»?

Здається, ми добралися, нарешті, і до найпершого твого питання — про можливу чи неможливу точність літературознавчої науки. У цьому листі вже саме про це буде мова.

Але спершу кілька уточнень. Нагадаю, що літературознавство об'єднує в собі кілька наук, а саме: текстологію, предметом якої є вивчення рукописів, в тому числі й найдревніших, уточнення їх, вивчення авторських редакцій і варіантів. Текстологія дає багатий матеріал для істориків

літератури — дані про можливу «розправу» цензури над рукописом, про творчий процес письменника, зміни (і причини внесення їх) у рукопис тощо; бібліографи створюють списки літератури за авторами і про авторів, зведення загальнотеоретичних праць і монографій, їх зусиллями видаються бібліографічні довідники за темами і за творчістю окремих письменників, різні довідники. Так, виданий п'яти томний бібліографічний покажчик з української літератури охоплює період від давніх пам'яток XII століття до творів 60-х років нашого століття. Бібліографія — це компас в океані книг, порадник і путівник. Без нього література була б схожа на величезну бібліотеку, в якій книги не розставлені на полицях у певному порядку, а звалені в одну велику купу.

Що, хіба в текстології і бібліографії не потрібна точність? У текстології ту точність шукають через найсильніші лупи, виробляють спеціальні методи прочитання, розшифровки і реставрації текстів. А спробуй у бібліографії помилитися: не той рік видання журналу або не той номер поставити... ніхто не знайде тоді його. Або спробуй ініціали автора неправильно зазначити... тут все має бути точним.

Але я розумію, не таку точність ти мав на увазі. Дійдемо й до неї. А зараз продовжимо називати науки, які входять до складу літературознавства: *історія літератури*, що простежує становлення і розвиток тієї чи іншої національної літератури, зміну творчих методів, течій, напрямків, стилів, жанрів, особливості творчості окремих письменників, взаємозв'язки літератур тощо. Хіба в історії не потрібна точність дат видань, літературних фактів? *Теорія літератури* виробляє

методологічні принципи аналізу, його світоглядно-філософську основу, методику аналізу творів і методику наукового синтезу, «інструмент» аналізу. Він має бути точним, адже неточність викличе суперечність між теорією та історією літератури. Отже, і тут теорія контролюється історією і навпаки, значить, є передумови точності...

І все ж, чому виникають суперечки в трактуванні творів класичної і сучасної літератури? Є одна очевидна причина — різниця світоглядних позицій. Тенденційність, спрямована не на осягнення істини, а на спотворення її. Але зробімо такий експеримент. Уявімо собі, що критик стоїть на тих же громадянських позиціях, що й письменник — що в такому разі може йому допомогти, а що завадити у точному аналізі?

Але перед цим — ще одне питання: з чого виростає критика? Художня творчість народжується у сфері емоційних оцінок із бажання утвердити свій ідеал, бажання, яке стає потребою. А що рухає критиком? Чи не намагання поставити себе над художником? Якби це було так (хоч часом і буває), то критика б виродилась.

Літературно-художня критика народжується також із бажання ствердити свій ідеал. Лише критик стверджує його «чужими» образами, він вбирає в себе пафос художнього твору і, озброєний всім, що дає не лише почуття, але й аналітичне знання, пропагує свій ідеал через твір письменника. Це у випадку, коли художник і критик однодумці. Так само останній намагається утвердити власні ідеали тоді, коли пафос твору або окремі його мотиви суперечать його світогляду. Тоді він прагне переконати читача у своїй правоті, якось «перетягти» його

на свій бік. Критик — це передусім активний читач. І не лише за тією співтворчістю, в яку включаєшся ти, сприймаючи твір, але й активний за прагненням поділитися тим, що сам надбав. Ну коли ти не можеш це багатство тримати лише у собі, коли хочеться зупиняти мало не кожного перехожого і казати йому: «Ти тільки послухай, яке диво, яка краса, яке багатство почуттів, скільки тут мудрості!» Та що, коли б кожен почав зупиняти на вулиці перехожих і намагатись обернути в свою віру? Єдиний вихід — сісти та написати, і тоді вже, хто хоче, нехай прочитає.

І тут в його уяві виникає опонент, який говорить: «Дозвольте, але ж це буде Ваша суб'єктивна думка, а ми ж прагнемо до об'єктивної істини?»

— Так, і моя суб'єктивна думка, і те, що ми прагнемо до об'єктивної істини, — справедливо, але ж вся наша свідомість — це суб'єктивний образ об'єктивного світу. Тож хіба не може моя суб'єктивна думка об'єктивно правильно відбити дійсність і бути на шляху наближення до істини? До того ж я висловлю і буду прагнути аргументувати певні принципи підходу до матеріалу, обумовлю критерії і намагатимусь довести справедливність своїх суб'єктивних суджень, адже суб'єктивність — це не суб'єктивізм.

І ось тут на повний зріст постає питання про точність аналізу і об'єктивність синтезу в судженнях про художній твір, зокрема про поезію. Яка вже тут точність! Скільки живемо, стільки й пам'ятаємо, що є науки точні і неточні. І літературознавство, мистецтвознавство, звичайно, належать до наук неточних. Оце тобі наука! Якщо в принципі ми вважаємо, що вона і не може бути точною, а значить і об'єктивною, тобто не

може давати нам об'єктивної істини — то чи це наука?

І справді, ми стикаємося з думками, що літературознавство, а вже критика напевне, є щось проміжне між наукою і мистецтвом, і взагалі, критика — це мистецтво. Якщо прямо і не висловлюються ці думки, то вони виявляються в дії, і от уже академіку Д. С. Лихачову доводиться виступати і наполягати на тому, що не можна змішувати наукове літературознавство з популяризацією літературознавчої науки.

Поставимо перед собою питання: чи можна говорити про точність в літературознавстві, у критиці? Літературознавство будемо розуміти широко як науку про літературу. Здобутками цієї науки, теорії та історії літератури послуговується літературна критика — звідти методологія, методи і конкретна методика, звідти — досвід в підході до літературних явищ, виділення конкретних питань для розгляду дослідження — творчого методу, індивідуального стилю, сюжету, композиції, жанру, портрета, пейзажу, мови тощо. Звичайно ж, звідти і такі важливі проблеми як народність, традиції та новаторство і основна термінологія.

Про критику найчастіше говорять, що вона — мистецтво. Перш ніж висловити деякі свої міркування з приводу точності суджень про літературу, зупинимось на тому, як ми розуміємо це твердження: критика — мистецтво.

До рівня мистецтва може бути доведена будь-яка робота — конструювання машин, вирощення квітів, шевство, виховання, лікування і критика також. Отже, коли ми говоримо, що критика — мистецтво, ми передусім розуміємо високий якісний рівень

критики. Але оскільки йдеться про мистецтво і оскільки сам критик мусить володіти словом, то цей вираз сприймається неоднозначно. По-перше, з нього ніби випливає, що критик своїми статтями у чомусь мусить сягати рівня художнього твору — образним словом, очевидно, тож виходить, що критик повинен мало не змагатися в образності мови з митцем. На жаль, це часом обертається підміною тонкої аналітичної думки звітчастою, не дуже чіткою фразою. «Змагання» з митцем слова часом призводять критика до зверхнього тону, а то й до свідомої чи несвідомої неетичності. Часом письменник опиняється в ролі спортсмена на полі, який не має ніякого права вступати в суперечку з суддею.

Що б там не було, тут немає питання, що раніше виникло: курка чи яйце? Тут цілком ясно, що спершу виникла художня творчість, а потім художня критика, що художня творчість — явище первинне, а літературно-художня критика — вторинне. Це зовсім не означає, що всі критики «гірші» за письменників, як і навпаки. Просто кожен з них робить свою справу. Чи можуть бути талановиті критики і, м'яко кажучи, менш талановиті письменники? — Безумовно. Чи може бути навпаки: талановитий письменник і не дуже талановитий критик? — Скільки завгодно.

В чому ж, гадаємо, талант критика, в чому його критика повинна бути мистецтвом? — На наш погляд, в умінні якнайтонше проникнути в суть художнього твору чи художньої творчості, чи то цілого періоду літературного процесу, чи то роду в певній літературі означеної доби, чи жанру. Тобто тонко відчуті, збагнути і зрозуміти аналізований матеріал. Талант

критика на першому етапі творчого процесу полягає в здатності до співтворчості в своїй уяві з письменником. Він мусить пройти всіма тими стежками поетично-художньої думки, якими пройшов художник. Критик зобов'язаний це вміти, бо в художньому творі є завжди дороговкази цих стежок, вміти користуватися ними — це його професійний обов'язок. Талановитість критика на першому етапі творчості забезпечує максимально продуктивне, конкретно чуттєве сприйняття. Без здатності до такого сприйняття при всій ерудованості, обізнаності, володінні методиками людина профнепридатна для критики, як людина без голосу — до співу, без слуху — до музики. Для того щоб мати право висловлювати свої судження про художній твір, треба його сприйняти, треба, щоб відбулась естетична ситуація, яка передбачає взаємодію між твором і реципієнтом.

Але ж може бути твір настільки художньо слабкий, що не вплине на почуття сприймаючого. Такий твір нижче критики. А як встановити, що на одного твір вплинув, дійшов до самого серця, іншого залишив байдужим... Ситуація складна, до неї повернемося трохи пізніше. Зараз для чіткості будемо брати ідеальний випадок, коли твір справді високохудожній. Отже, критик передусім повинен бути здатним сприйняти його в усій конкретно-образній, емоційно-чуттєвій повноті, пройнятися його пафосом.

Другий (умовно) етап його критично-творчого процесу — осмислення сприйнятого. Тут важливе творче володіння продуктивною методикою, здатною встановлювати істину. Методологія важлива як у розумінні зображеної дійсності, так і в розумінні літературно-мистецьких явищ. Зви-

чайно, методологія діє не лише на другому етапі творчого процесу, але і з самого початку як світогляд критика, що програмує все його світосприйняття. Безумовно, методологія мусить застерегти його від огрублення і вульгаризації, примітивізуючого випрямлення. Отже, другий етап творчого процесу критика — це абстрагування, узагальнення спостережень.

І, нарешті, третій етап творчості критика — перевірка практикою. Співвідношення зроблених узагальнень із конкретними спостереженнями, перевірка їх і втілення, матеріалізація наслідків своєї творчої роботи. Це дуже відповідальний творчий етап. Тут найвиразніше виявляється обдарованість критика, вона передусім у вмінні з максимальною чіткістю, якістю і переконливістю донести свої думки до читача. Якщо для прояснення думки потрібен образ — нехай буде образ, але ж лише той, який працює на головну думку чи то на думку взагалі, як у Добролюбова образ «луча света в темном царстві». І ніколи — образ заради образності, полеміка заради полеміки, а не заради відстоювання принципових позицій, ніколи — ерудиція заради ерудиції.

Отже, мистецтво критика полягає в тому, щоб, виходячи з громадянської позиції, сприйнявши пафос у всій його повноті й багатстві художнього вираження, зуміти цікаво, на науковій основі донести сприйняте ним до читача. Ми назвали умовно три основні етапи творчості критика відповідно до трьох етапів пізнання дійсності. Звичайно, це найзагальніша схема і зовсім не претендує на детальне пізнання психології творчого процесу критика, хоч і не суперечить йому. Ця схема може обростати більш

дрібними «гілочками». В даному разі хотілося лише зауважити, що мова йшла не про лабораторію процесу. А конкретне втілення наслідків своєї внутрішньої роботи критик може почати, йдучи від загального до конкретного, обираючи будь-який метод викладу, і з якихось публіцистично-моральних міркувань, і зі спогаду, аби думка розкрилася глибше, ясніше, емоційніше.

У чому ж критик може змагатися з письменником? У пізнанні дійсності, володінні інструментом пізнання, у смакові, у вірності гуманістичним ідеалам.

Критика зрештою повинна служити з'ясуванню одного найважливішого питання: як в літературі відбулося життя? А для цього треба знати і життя, і всі «секрети» художності. І не лише знати, а й відчувати. Щоб уже завершити розмову про критику, поставлю ще одне питання: для кого пишеться критика — для письменника чи читача? Я б на це відповіла так: для громадської думки, а отже, і для письменника, і для читача, для піднесення загального рівня естетично-художнього сприйняття. Таким чином, для кращого здійснення ідейно-емоційного потенціалу художньої літератури.

А тепер повернемося до питання про творчість і суб'єктивність літературознавчих суджень. Останнє можна вважати точним, коли воно аргументується посиланням на художній текст. Як хімік повинен уміти точно аналізувати речовину, фізик — матерію, так літературознавець мусить точно знати художній текст. Ніщо в літературознавстві не можна вважати доведеним доти, доки це не доведено аналізом тексту, та й то на словесному рівні. Я підкреслюю: аналіз не ху-

дожнього твору, а саме — художнього тексту.

Чому я в даному випадку розрізняю художній твір і художній текст і що я під цим розумію?

Художній твір складається нібито з двох субстанцій: перша з них відповідає на запитання «що?», а друга — на запитання «як?», а разом, взаємопроникаючи, вони виражають пафос письменника, його пристрасть, те, заради чого твір писався. Про пафос буде мова трохи пізніше. Так-от, як відомо, «що» включає в себе образи всіх дійових осіб твору, їх вчинки і взаємовідносини, простір і час, в якому вони живуть і діють, весь предметний світ, що оточує їх, природу тощо. Але все це створюється словом і через слово, нічєї мови у творі немає, говорить або автор, або створений ним же оповідач, або його ж герої, які можуть говорити і про себе, і про інших, і про різні події, а відтак, і автор, і оповідач, і герої не можуть говорити будь про що, не виражаючи свого ставлення до предмета розмови, тому завжди суттєво важливе і в епосі, і в ліриці, і в драмі, як сказано. Всю словесну «тканину» твору ми і будемо називати художнім текстом. І які б там глибокі зміни не відбувалися в творчому методі, індивідуальному стилі, течіях і напрямках, жанрах і вирішенні проблем — все те мусить відбитися в слові, в тексті і контексті. І поки наявність цих змін не буде доведена аналізом конкретного тексту, доти літературознавче судження не можна вважати доказовим, переконливим. Всі інші важливі документи — листи, свідчення сучасників, архівні документи — все це надзвичайно цікаве і необхідне, але так чи інакше вони служать одній меті — розкриттю суті художнього тексту, художнього твору, бо письмен-

ник живе передусім у своїх творах, у своєму слові.

Так, говорить мій опонент, — але ж той текст і твір загалом сприймається кожним по-різному, де ж гарантія точності, об'єктивності?

— Це питання вже поставало, і я бачу, як нелегко підійти до нього, бо ж хімік для вивчення своєї речовини має реактиви, пробірки, прилади, своє хитромудре технічне устаткування мають фізики. Зняті з цих пристроїв показники — об'єктивні дані, які багато разів перевіряються на вивірених приладах.

А що має літературознавець? Де його устаткування? Де він візьме об'єктивні показники? Статистичний підхід до вивчення художніх текстів суттєво не вирішує справи, як уже усі переконалися із численних спроб.

Отже, де прилади, якими можна користуватись літературознавцеві? Таким «приладом» може бути лише сам дослідник. Ось у чому й криється небезпека суб'єктивізму. Чим і як долається вона і чи взагалі може бути подолана?

Література, як і інші види мистецтва, народжується і розвивається у системі «суб'єкт — об'єкт», на відміну від науки, яка розвивається в системі «об'єкт-об'єкт». Звичайно, поділ на ці дві системи, про які вже ми говорили в другому листі, досить умовний, але він значною мірою відбиває суттєві сторони науки і мистецтва по відношенню до суб'єкта пізнання. В чому вони полягають? Система «об'єкт — об'єкт» означає, що головне в ній — порівняння між собою різних об'єктів, встановлення між ними причиново-наслідкового зв'язку і виведення певних висновків, закономірностей, законів, формулювання їх у різному вигляді, виведення формул як скоро-

чених записів цих висновків. Об'єктами тут може бути все: різні речовини, різні види матерії, елементи речовин, частки матерії, явища природи, людина, частини людського організму, людська свідомість, її елементи й окремі періоди, художня література, її явища. Тут зіставляються можуть окремі твори, твір і дійсність, окремі персонажі, елементи твору, цілі періоди в літературах тощо.

В строго наукових працях, в структурі чисто наукового жанру особа автора відсутня, наукова робота максимально об'єктивна, хоч автор і в ній не може не проявлятися як особистість своїм способом мислення, методом, методикою, позицією тощо.

Система ж «суб'єкт — об'єкт» передбачає передусім оцінку дійсності суб'єктом не на підставі вивчення, зіставлень, а безпосередню, суб'єктивну оцінку як відношення на рівні: *прекрасно, потворно, захоплююсь, страждаю, милуюсь, ненавиджу* тощо. Повторюю: яких би вершин не сягала наукова думка, у людини завжди буде необхідність у безпосередньому виявленні свого ставлення до оточення, завжди буде потреба в емоційних оцінках його, вона просто не може не реагувати емоційно на оточення тому, що вона жива людина.

Таким чином, щоб точніше сприйняти художній твір, критик повинен також бути зарядженим могутньою соціальною емоцією, озброєний передовим світоглядом, повинен бути людиною емоційно сприйнятливою, щоб бути здатним до сприйняття пафосу художнього твору, явища.

Чи можлива тут точність? Йдеться про характер пафосу, а в ньому найперше і виявляється ідеологічна, соціальна позиція автора. Тут точність не лише можлива, але й обов'язкова,

бо у сфері ідеологічних оцінок найменша неточність обертається великою помилкою. Але у цій сфері багато чого залежить не лише від світогляду критика, але й від його здатності сприймати художність, вступати в співтворчість з митцем у процесі сприйняття. Як я собі це уявляю? Може, примітивно, але уявляю собі так: існує свідомість критика, в якій живе і світиться певний ідеал краси, справедливості, честі, ідеал людини, сучасника, що сформувався внаслідок пізнання життя, активних спостережень.

Цей ідеал у взаємодії з дійсністю набуває у свідомості критика соціального забарвлення, що позначається на оцінці художніх явищ. Але ця свідомість повинна бути також здатною до художнього сприйняття. Вона теж має бути асоціативно багатою, здатною до образних уявлень, фантазії, насичена знанням мистецьких традицій і розумінням майстерності. Лише все це лишається немовби в пасиві, аж поки не торкнеться його слово митця (барва, звук), — тоді всі ці накопичені скарби стають рухомими. Письменницьке слово стає начебто «манком», яким користуються птахолови. Вони підробляють голоси птахів, і ті летять на «манки». Так, на слово письменника відгукуються, починають створюватися у свідомості критика образи, запрограмовані письменником, пов'язуватися асоціативні поля, виникати цілі картини, емоції тощо. Світ, створений письменником, в усьому багатстві картин, переживань «переселяється» у свідомість критика, і чим повніше, тим краще. Більше того, письменник нібито щось недоговорює у слові, залишаючи певний простір для фантазії та уявлення сприймаючого.

І знову виникає питання: яка ж тут може бути точність, коли стільки залишається для уяви читача? Але всі «відхилення» — запрограмовані пафосом твору «допуски». Вони не можуть бути такими, щоб спотворювати загальний ідейно-художній зміст твору, його пафос, тональність, творчий метод, стиль.

Таким чином, для «точності» аналізу все-таки необхідний хист точно сприйняти твір. А що означає «точно»? Це означає сприйняти його таким, яким він є, відчуті все, що в ньому закладено, а вже потім розглядати, як все виражено, якими засобами і, взагалі, висловлювати судження про твір, про зв'язок його з суспільним життям, з літературним процесом.

Але спершу необхідно сприйняти твір. Для цього треба мати у грудях точний камертон. Тут є момент суб'єктивності, але і «камертон» цей формується з дитинства вихованням і всією читацькою практикою — чим остання більша й осмисленіша, тим точніший камертон.

Ще і ще раз в основі будь-якого аналізу — сприйняття твору — повинна відбутися естетична ситуація, продуктивна взаємодія між твором і сприймаючим, без якої ніяка правильна аналітична думка неможлива.

Треба мати добрий смак, інакше кажучи, помічати те, що справді добре і що недосконале, слабе, малохудожнє.

І тут складність дуже велика. Виходить, що де твір справді художній, а де взагалі не художній, логічно і доказово визначити дуже важко, це треба відчуті. І хоч це справді так, все ж і відчуття має свої певні «опорні пункти», відчуття на щось спирається. Спробую хоч у загальних рисах це визначити.

Насамперед зауважу, треба, щоб виникло почуття, щоб твір якимось зачепив за серце, зацікавив читача. За яких умов це буває? Твір написаний на хвилиночку в даний момент тему, він повинен бути актуальним за своїм пафосом, незалежно від того, який період береться для зображення, а пафос твору завжди мусить бути сучасним.

Звичайно, є різні прийоми «зацікавлення» читача: гострий сюжет, пригоди героїв, але якщо за цим немає серйозного змісту, то зацікавленість швидко минає і не залишає в свідомості людини ніякого сліду. Я тут не кажу про одну рису, що в даному разі не враховуються вікові особливості сприйняття. Названі вище засоби: зацікавлення сюжетом, пригодами розраховані, як правило, на дітей і підлітків. Але цікавий сюжет не виключає глибини змісту. Так, наприклад, скупі, у стилі журнального репортажу написані книги Юліана Семенова сповнені глибокого викриття фашизму, бо в них, крім суто сюжетних ходів і поворотів, до речі, взятих з реальної дійсності, є ще точні психологічні характеристики, відтворені людські характери, є глибоке розуміння індивідуальної та соціальної психології, точність деталі і, головне, правильне прогнозування історичної перспективи. Отже, найперша умова позитивної оцінки твору — викликати відгук у серці читача. Для цього потрібна духовна актуальність твору. Ми зараз обминаємо всі варіанти взаємин між читачем і письменником — це окрема проблема, коли часом хороший твір не сприймається, а примітивним твором захоплюються — це все залежить від загального рівня підготовки читача, його читацького досвіду і громадянської позиції.

Друга умова, яка дає нам можливість позитивно оцінювати твір, — це новизна. Новизна пов'язується з актуальністю, з тим, що тільки з'явилося і в дійсності — нове явище, нове переживання. Потреба у цьому така гостра, що читач може пробачити навіть деяку художню недосконалість. Тут важливий гарячий подих життя, відчуття того, що хвилює в цей момент, або змалювання явища, ще невідомого читачеві, тобто новизна, в основному, йде від нового об'єкта зображення. Але якщо така новизна не поєднується з новизною погляду, з новизною художньої форми, вона змушена буде з часом поступитись перед новизною творів більш досконалих, глибших за змістом. Таку глибину актуального змісту забезпечує передовий ідеал і передусім ідеал людини. Останній історично змінний, в кожну добу навіть при сталості світоглядної основи, на якій він формується, він по-різному конкретизується: то як творець нового світу — революціонер, що руйнує старе в ім'я нового світу, то як захисник його, то як захисник миру на планеті тощо. Але досягнутий ідеал повинен ще індивідуально конкретизуватися в свідомості поета. В духовно об'єктивному суспільстві ідеал людини, як позитивний приклад, що втілює дух часу, виникає як одна із граней надіндивідуальної форми громадської свідомості.

Енергія твору визначається різницею між відомим читачеві і невідомим. Отже, і в передачі ідеалу доби, образу позитивного героя, який народився в суспільній свідомості, повинна бути новизна. Вона — в індивідуальному баченні. Якщо поет хоче завойовувати серце читача, він обов'язково мусить подумати, як зрушити механіцизм сприйняття. А такий механі-

цизм сприйняття, певні стандарти мислення і художніх уявлень виробляються у суспільстві і не можуть не вироблятися у людей, поєднаних багатьма справами, спільною метою. Певні стійкі комплекси в осмисленні суспільного життя, спільні психологічні установки в суспільстві виникають природно і можуть бути ідеологічно нав'язаними стандартами. Стійкі установки і комплекси в оцінці дійсності в суспільстві виражають тенденції його розвитку. Наприклад, ставлення до проблеми миру, до праці, до громадянських обов'язків, до батьківщини, до дітей, розуміння моралі тощо. Але це ті «комплекси», що стають опорами внутрішнього духовного життя людини, завдяки їх спільності люди в суспільстві розуміють один одного, поєднуються для спільних дій. Вся справа лише в тому, щоб ці комплекси і опори внутрішнього духовного життя не примітивізувались, а безмірно збагачувались і збагачували внутрішнє життя людини, спонукали до розвитку, до конкретних дій на благо суспільства і людини взагалі.

В даному разі я хотіла звернути увагу на те, що в розвинутому гуманістичному суспільстві виробляються (і вони необхідні) спільні норми і принципи поведінки. Це не може не відбитися і в естетичній сфері, у художньому образному мисленні. А в суспільній свідомості не можуть не продовжуватись спільні, характерні для часу емоційні оцінки, образні уявлення. Візьмемо для прикладу плакатну творчість періоду Великої Вітчизняної війни — образ Матері-Вітчизни, відомий з плаката Іраклія Таїдзе, образи величних жінок з мечем чи з лавровою гілкою в руці в різних меморіальних комплексах,

присвячених перемозі над фашизмом. Хіба це образ, який народився лише в свідомості одного митця? А яким благодатним матеріалом можуть бути вітальні листи і листівки наших співвітчизників! Ми знаходимо в них образ чистого неба, що означає побажання миру, у тому ж значенні — образ сонця. Перелік таких прикладів можна було б продовжити. Художник не може не враховувати ці постійні (як у фольклорі) образи, вироблені в громадській свідомості, і разом з тим збагачувати їх своїм новим баченням.

Образ Матері-Батьківщини, образ чистого неба нагадують постійні образи усної народнопоетичної творчості, звертаючись до них, художник повинен все пережити заново так, щоб порушити звичність сприйняття. Звернімо увагу, які величні жінки на поста-ментах, що втілюють образ Матері-Вітчизни, а як неждано розкривається тема миру у поетів, що народилися в переддень війни і стали дорослими через двадцять років після неї.

Неждано... Непередбачуваність у художньому творі — джерело певної енергії, внутрішньої енергії твору. А що це таке — енергія твору? Може, це просто образний вираз? Нехай буде образний, але не позбавлений конкретного змісту. Першим і головним складником енергії твору є саме новизна. Справжня новизна завжди викликає подив. Останньому надають великого значення в гносеології: «Одним із найважливіших почуттів, пов'язаних з виникненням філософського ставлення до дійсності, є почуття подиву. Тільки завдяки йому людина, що переживає, стає людиною, яка пізнає. Воно відчужує її від того, що переживається. Філософське здивування виникає при відході від звичного устрою життя, від звичного ладу

думок, уявлень... Із здивуванням, яке саме по собі не має ні позитивного, ні негативного емоційного змісту, тісно пов'язане почуття *чудесного*, яке вже має яскраво позитивний характер і наближається до почуття прекрасного¹.

У даному разі я не буду розглядати співвідношення прекрасного і чудесного, а також філософські аспекти подиву. Я лише звертаю увагу на те, якого значення надають подиву філософи, розглядаючи значення емоцій у процесі пізнання. Власне, в момент переходу від незнання до знання ми завжди переживаємо почуття подиву, і воно нам приємне. Людина вижила і розвивається як вид саме тому, що вона має здатність до активного пізнання світу, інструментом пізнавального процесу став мозок, збагачений емоціями. Людська свідомість завжди націлена на пізнання нового, повторення відомого, коли людина чекає нового, викликає негативні емоції, дратує людину. Звернімо увагу: навіть у побуті, коли нам починають розповідати про те, що ми знаємо, ми інколи, навіть всупереч правилам культури, поспішаємо перебити співбесідника своїм «А, я це знаю...» Розум даний людині, щоб пізнавати нове, і він спить, коли йому нічого пізнавати. Ця істина активно обговорюється у філософії, скажімо, і стосовно до методів навчання. Викладачів різних рівнів спрямовують на проблемне навчання, коли учень, студент мусить знайти відповідь самостійно. Одержання знань у готовому вигляді (одержання навіть нового!) «присиплює» мозок, який існує для активної пізнавальної

дії, знижує його евристичні (від «Еврика!» — Знайшов! Відкрив!) можливості. А що вже говорити про пізнання у сфері евристичній, художній, де повинен відбуватися процес співтворчості. Почуття подиву може викликати і нове явище, і відкриття нового в давно відомому, звичайному.

Отже, новизна, свіжість, неповторність — головні передумови енергії вірша. Бо скільки ж є, здавалось би, зовсім непоганих віршів, які тонуть і розчиняються в морі собі подібних. У суспільстві створюється певний емоційно-образний рівень мислення. Поезія кожного разу повинна бити протуберанцями з цього рівня. Отже, письменник щоразу має прагнути порушувати механіцизм сприйняття.

Третя умова позитивної оцінки — *глибина твору*. Останнє також не абстракція і не просто красивий вираз. Це складно і це просто: глибина — це значить, що ти «зняв» один шар змісту, а за ним — другий, потім — третій. Високохудожній твір фактично незглибимий, ніколи до кінця не можна вичерпати його зміст. Пригадай приклад хоч би й з віршем П. Тичини «Арфами, арфами...»

Глибина твору, як правило, поєднується з діалектичністю твору, а що це таке, ти вже знаєш. Це та неоднозначність, яка відбиває багатогранність життя, скажемо так про діалектичність у загальних рисах. Є ще такі прикмети художньо досконалого твору — у ньому найскладніше, нове передається через добре відоме, через постійні уявлення й асоціації. Останнє є також певним показником художньої правди.

Тому й розвивалися в літературі творчі методи: ті, у яких художня концепція відповідала об'єктивній концепції дійсності, й ті, які відбивали

¹ Романець В. Про пізнавальне значення емоцій // Людина і світогляд. — К., 1983. — С. 36.

життя нібито по дотичній. Не можна сказати, що життя не зображувалось ні в античній літературі, ні в сентименталізмі, ні в романтизмі. Відбивалися ідеали, прагнення, були проникнення у внутрішній світ людини, осмислювались проблеми людина і світ, людина і мораль, людина і батьківщина.

Практика боротьби гноблених за свої права, практика відносин між експлуатованими і експлуаторами, художній досвід попередніх епох синтезувались в реалістичному методі, який давав можливість уже не по дотичній відображати дійсність, а за законами адекватності.

Як бачиш, Максиме, не так то вже й мало критеріїв, мірок для художнього твору, крім відомих тобі ще з шкільної програми. А як врахувати все, про що говорилось у «мікротрактатах»? Це не значить, що всі розглянуті там елементи повинні виявлятися у кожному творі. В одному переважає емоційний темпоритм, в другому — наскрізний елемент, а в третьому — майстерний портрет або пейзаж. Але у класичних творах, як правило, ми виявляємо майже всі згадані вище елементи художності в їх активній функції.

Є чим звірити свої враження від твору, своє сприйняття. А все-таки — враження, скажеш ти, а все-таки — суб'єктивне сприйняття. Так, і враження, і суб'єктивне сприйняття. А хто тобі сказав, що враження людини не можуть об'єктивно відображати дійсність?! Сприйняття людиною дійсності в основному правильне, інакше вона б не могла пройти і частину того шляху у своєму розвитку, який вона залишила позаду. Людська свідомість здатна давати об'єктивну істину. Чому ж у літературних спра-

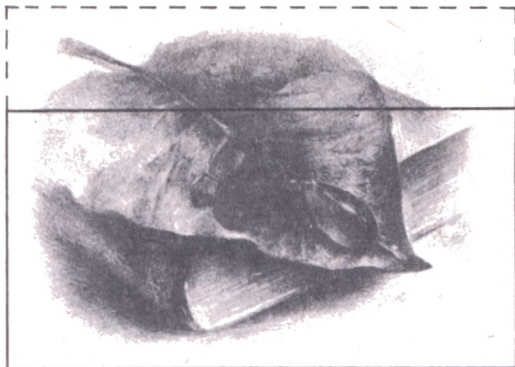
вах вона обов'язково повинна помилятися?!

А правильність — неправильність сприйняття є чим звірити, так би мовити, й логічно. В процесі читацької практики логічне й інтуїтивне так зливаються, що утворюється той самий смак, про який уже була мова. І смак цей залежить не лише від нашої читацької освіти, а й від читацького таланту. А як же ти думав, творять люди талановиті, а сприймають... Звичайно, всі, але хтось побачить багато більше, ніж написано, а хтось не збагне і того, що написано.

Мистецтво письменника полягає і в тому, щоб збудити творчу уяву читача. Один семирічний хлопчик якось сказав мені, що він любить більше книжки, ніж кіно. Мене це дуже здивувало, і я спитала, чому. На це почула у відповідь, що в кіно він бачить лише те, що показують, а коли читає книжку, можна додумувати більше. Як точно він сказав! Не в розумінні, що краще: кіно чи література. Не в розумінні надання переваг тому чи іншому виду мистецтва, а в розумінні специфіки літератури.

Справді, які безмежні простори за словом! Скільки воно в собі вмщує, як міниться різними барвами і звуками, скільки живих картин і почуттів воно може викликати! Яку насолоду співтворчості з письменником воно дає читачеві! Останнього я і бажаю тобі, мій друже, якомога більше.

Лист останній



«По дну роси й по дну енциклопедій»

Дорогий друже! Мені, звичайно, приємно почути від тебе, що наше з тобою листування збагатило тебе особисто і твоїх друзів розумінням літератури і мистецтва взагалі, що ви тепер інакше сприймаєте не лише художні твори, а й книжки про літературу. Лише даремно ти вибачаєшся за те, що забрав у мене час. По-перше, його вже не повернеш, а по-друге, мені також було корисно це листування. Мені стало зрозуміло, які саме питання можуть виникати у тих, хто

трохи глибше цікавиться літературою — це з одного боку, а з другого — щоб ясно і чітко написати про всі ті речі, що стали предметом нашої розмови, мені самій треба було багато чого передумати.

До речі, запам'ятай собі на майбутнє: якщо ти хочеш перевірити, чи до кінця розумієш те чи інше питання, спробуй його пояснити комусь іншому. І ти переконаєшся, що труднощі у поясненні виникатимуть саме там, де є непрояснені місця для тебе самого.

Сподіваюсь, ми спілкуватимемося з тобою особисто, коли ти станеш студентом, поки що ж хочу торкнутися ще однієї, можливо, несвідомо поставленої тобою проблеми.

Ти пишеш, що, незважаючи на велику зацікавленість мистецтвом і літературою, ти все ж обираєш фізичний факультет, бо художня література — об'єкт надто багатомірний, а приладів дослідження немає, і ти не певен, чи зможеш сам бути достатньо точним «приладом». Та я і не думала своїми листами «перетягти» тебе на філологічний. Але ось одне речення у твоєму листі мене занепокоїло. Ти пишеш, що начебто роздвоївся у своїх симпатіях між фізикою, точними науками й мистецтвом, літературою.

По-перше, твоє «роздвоєння» уявне, насправді можливе взаємодоповнення і взаємопроникнення. Ще на початку нашої розмови я скористалася з розподілу нашою наукою людського пізнання на дві системи, що загалом відповідає істині але між цими системами не існує китайської стіни. Остання надзвичайно пориста, і крізь ці пори здійснюється зв'язок. У процесі вивчення ми щось ділимо, зупиняємо в русі, бо, не зупинивши, не

омертвивши, не огрубивши процес, ми нічого не зможемо вивчити. Так от я й хочу написати тобі про численні зв'язки науки і мистецтва.

Не соромся того, що у тебе виникла думка про роздвоєння між літературою й мистецтвом і фізикою, специфіка кожної із цих галузей — ґрунт для такої помилки. Так, ще до того, як ти народився (я вже згадувала про це на початку розмови), у 1958 році на сторінках «Комсомольской правды» виникла дискусія на тему: «Чи потрібна гілочка бужку в космосі?» Тобто, чи потрібні людині ХХ століття, яка здійснює бурхливий технічний прогрес, ліричні почуття, відчуття краси, чи вся краса лише в раціоналізмі?

Максим Рильський тоді написав «Діалог», навіяний дискусією про мистецтво в «Комсомольской правде»:

Перший голос

У часи космічної ракети,
Кібернетики та інших див
За облавок викиньте, поети,
Допотопних ваших солов'їв!

Геть жбурніть симфонії та мрії,
Як ганчірку кидають за тин!
Хто мотор полагодити вміє,
Вартий більше, ніж знавець картин!

Другий голос

Ця сперечка виникла не вчора,
Може, у печерній ще добі,
Але будь додатком до мотора
Для людини мало, далєбі!

Як же так убого ви живете,
Чом так занепали ви, скажіть,
Що у дні космічної ракети
Солов'я не в силі зрозуміть?

Але тепер розглянемо трохи докладніше можливі зв'язки між наукою і літературою. Передусім це співвідношення науки і літератури на рівні пізнання, на рівні взаємодії між

розумом і почуттям. Про це у нас уже була мова, коли ми говорили про роль розуму й інтуїції в процесі художньої творчості. Але продовжимо її ще трохи.

Інколи цільне художнє сприйняття дає такі наслідки, які привертають увагу науки. Так, наприклад, Б. Пастернак в одному з своїх віршів створив образ дощової краплі як образ головки цвяха. Вчені помітили справді, що крапля дощу, розбиваючись об землю, на якусь мить стає схожою на прозорий цвях. Почали вивчати взаємодію води, повітря, сили падіння — і відкрили цікаве фізичне явище взаємодії різних сил, яке пояснювало, чому крапля дощу, вдаряючись об землю, набуває саме такої форми. Паралельно існувала інша наукова проблема — чомусь усі перші літальні апарати розбивались уже майже біля самої землі. Виявилось, що при стрімкій посадці літального апарата утворювалась пружка повітряна подушка, яка й руйнувала апарат. Всім майбутнім творцям літальних апаратів не можна було далі не враховувати цього. Явище, яке було помічене при утворенні «дощового цвяха» і при руйнуванні літальних апаратів, виявилось подібним.

Лев Толстой, майстер психологічної прози, змальовуючи Анну Кареніну в останньому розділі, зокрема епізод її самогубства, зобразив такий її психічний стан (коли вона, обурена, в стані афекту біжить на вокзал, щоб кинутись під колеса поїзда, і помічає всі вивіски, дрібні деталі оточення), який лише потім був зафіксований і вивчений психологами — фіксування дрібниць як самозахист психіки в момент високого напруження. Вище вже наводився приклад: вчителем А. Чехова у галузі медицини був лікар За-

хар'їн, який вважав, що треба лікувати не хворобу, а організм. Є думка в сучасному літературознавстві, що методика лікаря Захар'їна певною мірою активізувала формування методу критичного реалізму у творчості Чехова, спонукаючи його бачити не окремі недуги деяких осіб, а ураження всього суспільного організму.

А. Ейнштейн визнавав, що Достоевський дав йому як ученому більше, ніж математик К.-Ф. Гаусс. Крім високих моральних вимог, глибокого гуманізму, що міг дати йому великий російський письменник? Це питання спеціально розглядає Б. Кузнецов у книзі «Етюди об Ейнштейне». Він вважає, що Ейнштейна захопило випробування героїв під тиском високих атмосфер, яке робив у своїх творах письменник, тобто *experiment crucis*—рішучий експеримент. Саме такі подумкові рішучі експерименти робив і Ейнштейн, вміщуючи свого уявного чоловічка із земним годинником на промінь світла, швидкість якого найвища, вона — мірило всіх швидкостей.

У цій же книзі Б. Кузнецов наводить приклади спільності наукового і художнього мислення у філософів і письменників давнини. Художня література, мистецтво емоційно перезаряджають мозок. А без емоцій неможливий пошук істини.

Емоції народжуються з прагнення пізнати істину. Науковець радіє, коли наближається до істини, і переживає розчарування або й депресію, коли пошуки безрезультатні. Але не лише це. Для виконання наукової та й взагалі будь-якої творчої роботи необхідна енергія нервова, емоційна. Є образи в світовій літературі, які особливо хвилюють вчених. До них належить, наприклад, образ Фауста з одноймен-

ного твору Й.-В. Гете. Світова фаустіана — це майже глобальна проблема. Наведемо з неї лише кілька прикладів.

На початку 30-х років тема Фауста у світовій літературі, і зокрема в німецькій, пов'язується з тими проблемами, які хвилювали весь світ — фашизм рвався до влади, до світового панування. Ті, що підтримували політику уряду тодішньої Німеччини, показували Фауста могутнім північним героєм, нащадком войовничого Зігфріда. Заголовок передмови до твору Бернарда Куммера «Повернення в чини» так і звучить: «Від Зігфріда до Фауста». Літературознавці профашистського спрямування в образі Фауста Гете підкреслювали насамперед «арійство» і «вождізм».

Для німецьких антифашистів образ Фауста залишився образом, що кликав до боротьби. «Лиш той життя й свободи вартий, хто кожен день іде за них на бій», — саме ці рядки цитує Ернст Тельман у «Відповіді на листи товариша по тюремному ув'язненню в Баутцені»¹.

У 1932 році фізики, що зібралися на перше наукове засідання в Копенгагені, поки фашистська політика ще не роз'єднала їх зусилля, використовували фаустівські мотиви для пародійних сцен, що відбивали окремі моменти наукової полеміки з приводу нових відкриттів. Так, Бог був представлений у масці Нільса Бора, Мефістофель — у масці Вольфганга Паулі, Фауст — у масці голландського вченого Пауля Еренфеста. В жартівливій сцені в Аубарскалі критикувались все нові й нові змінені проекти теорії поля Ейнштейна, а «квантово-теоретична»

¹ Бредель В. Эрнст Тельман.— М., 1952.— С. 207.

Вальпургієва ніч була алегоричним втіленням великої кількості теорій Дірака. Чим можна пояснити це звернення фізиків до фаустівських мотивів, нехай навіть у такій формі?

Відповісти на це питання можна, звернувшись до іншого цікавого факту: В. Келлер, працюючи над біографією визначного радянського фізика С. І. Вавилова, знайшов у архіві вченого кишенькове видання «Фауста» Гете німецькою мовою. Всі поля цієї книжечки списані нотатками. Вавилов зшив і вклав для записів величкий (по формату книжки) зошит і протягом всього життя робив записи у цьому «фаустівському щоденнику». Нам здається цілком слушним пояснення цього факту Д. Даніним у статті «Можливі розв'язання». Початкуючого обдарованого фізика захопили зненацька не лише бурі історії, а й неспокій у самій науці. «Фаустівське питання — що він є, звідки і куди рухається і куди прийде? — було найбільш природним і навіть неминучим питанням для мислячого фізика нашої доби»¹. Саме ці питання поставили перед фізиками в Копенгагені. В передчутті нових незвичайних відкриттів у науці, в умовах загрози фашизму вчені тяглися до «Фауста» як до «джерела високої моральної напруги».

Але не лише художня література емоційно перезаряджає розум вченого, дає моральні істини, без яких наука зараз може призвести до всесвітньої катастрофи, наука сама по собі збагачує художників. «Вбираючи» в себе світ, щоб відобразити його, вони вбирають і наслідки наукового його пізнання. Вчення Дарвіна про походження родів і видів у природі мало та-

кий вплив, що з'явилися літературознавчі школи, які переносили його метод на вивчення художньої творчості. Це, до речі, відбувається періодично, так, у 60-ті роки було прагнення перенести методи кібернетики на вивчення літератури. Абсолютизувати цього не слід і захоплюватись цим не варто, але якісь загальні набутки наукового мислення треба ставити на службу й гуманітарним наукам.

Наукову методику прагнуть взяти на озброєння часом не лише дослідники літератури, але й самі письменники. Так, Е. Золя був основоположником натуралістичної школи у французькій літературі. Інша річ, що силою свого таланту Е. Золя долав пропагований ним самим натуралізм. Він прагнув науково, буквально генетично дослідити походження покоїв у своїх героїв.

Більше того, досягнення науки впливають на образне мислення письменників, на їх творчу уяву і фантазію. У них з'являються нові образи. Характерним прикладом такого сприйняття є поезія І. Драча. Візьмемо лише кілька заголовків його творів: «Вірші на перфокартах», «Стара балада про молодого фізика», «Кажуть, частина в мікросвіті дорівнює цілому», «Жартівлива балада про теорію відносності», «Балада ДНК», «На дні роси, або Внутрішній діалог з приводу випуску енциклопедії кібернетики».

Сучасну наукову лексику і зв'язок поетичного творчого мислення з якимись сторонами чи результатами наукової творчості ми бачимо у багатьох сучасних поетів, але саме у Драча вона найбільш органічна і продуктивна щодо новизни змісту. У нього, як ні в кого іншого, вона засвідчує новий рівень мислення у сучасній поезії.

¹ Вопросы литературы.— 1964.— № 8.— С. 98.

Візьмемо хоч би й такий вірш, як «Жартівлива балада про теорію відносності». Він є свідченням того, як нове наукове світобачення проникає навіть у побутову свідомість людини.

У цій поезії виражена велика любов до праці землероба, саме вона надихає поета на серйозний жарт — піднести звичайну працю селянина — копання картоплі — до значення теорії відносності. Ти, мабуть, пам'ятаєш, Максиме, аналогічну за характером спробу Б. Олійника у вірші «Про хоробрість» життєвий подвиг хлібороба підняти до рівня подвигу космонавта:

І невідомо, кому треба
більше хоробрості—
космонавтові чи хліборобу?

У вірші І. Драча ми зустрічаємось з яскравим карнавальним «серйозно-сміховим» елементом: картопля у цій баладі — це маленькі планети, створені людьми. Розгортаючи в баладі жарт, сказаний Ейнштейном сину Едуарду про теорію відносності (цей жарт наводиться в епіграфі), поет стверджує творчу силу людини, її праці, кидає веселий виклик природі:

А потім беруть ті планети на горб
З їх атмосферою і стратосферою
Та кагатують, а дядько Ригор
Їх зверху соломою, землею їх зверху!
На тих на планетах — своє мікролюдство
До атомного віку від палеоліту...

Поет навмисне максимально приземляє все пов'язане з «планетами»-картоплинами, та все те, як бачиш, не порушує загального уявлення про відносність у всесвіті: «Та буде летіти в космічний кагат наша сипка земля-картоплина...»

У його творах дуже часто ставляться такі ж проблеми, як і в науці, лише до вирішення їх поет іде шляхом образно-метафоричного синтезу. У

нього є «Балада про відро». Уявляєш собі — балада (це завжди щось романтично-трагічне, таємниче, незвичайне), а тут тобі буденне відро. Але звичайне цинкове відро, наповнене вишнями чи городиною, перетворюється на символ форми. Проблема змісту і форми вирішується поетом науково: форма підвладна часові.

Але найтісніше поет пов'язує проблеми науки й моралі. У творі «Балада ДНК» навмисним «науковим прозаїзмом» поет ніби підкреслює невідворотність вторгнення наукових проблем у поезію. Якщо біологія дійшла до того, що може запрограмувати креслення білка, то дуже небезпечною стає загроза аморального використання цього досягнення у світі приватної власності, загарбництва і агресії. Адже комусь буде вигідно налагодити серійне виробництво модернізованих мозків типу «Дегенерат», яким пан президент за своїм бажанням зможе не лише вставити «штучну клепку», але й, давши автомат у руки істоті з таким мозком, зможе послати на розбій міжнародного масштабу:

Будуть армії, будуть штучні,
Будуть цуциками прирученими,
Будуть гвинтиками приреченими—
На хресті будуть поперечинами.

У І. Драча є поезія «Ода совісті». Уже сам заголовок значною мірою передає пафос твору — поет підносить совість як вищий вияв людяності, яку не можуть замінити ніякі досягнення науки. Навпаки, сама наука має розвиватися під контролем совісті. Хоч автор визначає жанр твору як оду, він не дотримується класичної форми. Вірш починається з захоплення досягненнями науки:

Дослідів зливи. Каскади думок.
Експериментів напружений крок.
Ось Феофанія. Ген там Дубна.

В криниці пізнання не бачу я дна!
 Та голос підношу за бомбардування
 Ядра таємниці! Хай тихе світання
 Розчепиться криком хитрючого кварка!
 Хоч сумнів, як ворон,
 нав'язливо карка:
 Навіщо? Для бомби?! Навіщо?
 Для муки?!
 Чого ж Оппенгеймер заламував руки?!¹

Проблема розвитку науки переходить у проблему сучасної моралі, глобально важливу для всього людства. В «Оді совісті» І. Драч робить спробу вирішити сучасні світові проблеми, пов'язані з наукою. Вчені несуть відповідальність не лише за зроблені ними винаходи й відкриття, а й за те, щоб результати їх досліджень не були використані проти людства. Художній підхід до проблеми засвідчує продуктивне використання у творі надбань сучасної культури. Йдеться про один з найяскравіших художніх образів вірша: «Хай тихе світання розчепиться криком хитрючого кварка!». Рима «кварка» і «карка» не випадкова, як не випадковий тут і образ ворона. Адже коли була запропонована модель часток із сильною взаємодією, то «складові» їх гіпотетичні субчастки (патрони) одержали назву кварків. Це загадкове слово увійшло в фізику з художньої літератури, з роману Д. Джойса «Поминки по Фіннегану», в якому містичні ворони летять слідом за кораблем, де знаходиться герой, і каркають: «Три кварка для містера Марка». Так наукове відкриття у поета, який знає історію одного з термінів сучасної фізики, асоціюється з небезпекою його використання, з небезпекою смерті, а тому сумнів і «карка, як ворон», подібно до тих містичних воронів із роману, що бажали герою три загадкових кварка.

Ці ж сумніви з приводу того, чи варто розвивати науку, якщо її наслідки можуть бути використані проти людини, постають у вірші в образі нав'язливих воронів, які, безумовно, асоціюються із вороном у Едгара По з його: «nevermore!» («більш ніколи!») — символом вічних сумнівів. І хоч не «фізики атомних псів розпустили», так що в «Хіросімі згоріли могили», і не вони їх відтягли, «коли совість звелася з золи», все ж у добу, «коли вийють і вийуть атомні пси», на вчених лежить велика моральна відповідальність за те, щоб надіти «намордник на бомбу».

«Ода совісті» завершується публіцистичним зверненням:

Над вченим хай сяє моральне табу:
 Жодного грама науки для зла.
 Добро хай осяє мудрість чола,
 Хай воля пізнання розгортає дії,
 Хай совість весніє, хай світ молодіє,
 Хай вітер зелений своїм язиком
 Підтверджує серця весняний закон:
 Жити. Творити. Світ берегти.
 Світити людині на цілі світи.
 Холонуть зірки. Але чуїно і зірко
 Лиш ти не холонь-бо,
 людиною-зірко!

Повертаючись до розмови про зв'язки науки і художньої творчості, згадаємо ще один, коли фантастично-художня думка наштовкує вчених на пошуки і відкриття. Тут ти б міг назвати прикладів значно більше, ніж я, бо ти, здається, не пропустив жодного науково-фантастичного роману. Ти й сам знаєш, що подорож на підводному човні спочатку здійснили герої Жюль Верна, а потім уже були сконструйовані справжні підводні човни. «Гіперболоїд інженера Гаріна» О. Толстого хіба не прокладав шлях науковій думці, не збуджував її своїми фантастичними злетами?! Тепер, у порівнянні із сучасними досягненнями науки, ці фантастичні романи здаються наївними, але колись фантастичне у цих творах здавалося

¹ Драч І. Сонце і слово.— К., 1978.— С. 247.

кою...» Очевидно, подібні почуття охопили й інших письменників. Про це, зокрема, свідчить поява поем «Вибух» Світлани Йовенко, «Чорнобильська мадонна» Івана Драча і «Сім» Бориса Олійника. Докладніше мені хочеться зупинитись на «Чорнобильській мадонні», бо саме у Драча розвивається давно розпочата ним тема зв'язку емоційно-художнього і логічно-наукового мислення. Тут він зображує «солов'я-розбійника», «Маріїного свистуна», який вигадав «станцію й атом» і сам перетворився у незримую смертоносну силу, яку важко заховати в саркофаг. Цей атомний «соловей-розбійник» може все розстріляти незримими променями. І вже рветься «материнська пісня з чоловічої душі», батькові бачиться «огнений хрест», у якому палає його син. «У кільці вогнянім. Бо атомні цвяхи засаджено в руки, Бо губи горять од пекельної муки» Чорнобильська аварія постає в аспекті загальнолюдської проблеми Ірода і Пілата. Понтій Пілат, віддаючи Христа на поталу натовпу, фактично служить Іроду, йому зручно жити не в гласності, а в безіменності: «В нас безіменність! Всіх вона поїсть. Та ще й закусить нами з іменами...»¹ Принцип безіменності виявився зручним і для багатьох сучасних керівників. Адже коли відбуваються страхотливі аварії та катастрофи, вчинних виявити неможливо, бо персонально за скоєне ніхто не відповідає.

Хоч засторогу я несучи гірку,
Не каменую Чесний Храм Науки...
А хто це там, за ширмою в кутку?
Од радіації Пілат вмиває руки...²

Через тридцять років після того, як вперше у нашій літературі постала

проблема «фізиків і ліриків», поет повертається до неї, так і назвавши один із розділів поеми: «Фізики і лірики». Фізик благає Поета порятувати його від помсти Чорнобильської мадонни, яка вже забрала кількох чоловік, на черзі життя його однорічної доньки. Він просить Поета, щоб відпустив йому гріх атомної катастрофи. Та отримує відповідь, що Поет взагалі не відпускає гріхи, тобто не вважає себе Богом. Розпачливий крик розтинає груди фізика: «Коли не можна до поета з душею на сповідь прийти, то куди ж мені дітись з бідую?...»

Мій друже, ти мрієш стати фізиком і пірнати «на дно енциклопедій», неси ж у своєму серці ніжну краплю кришталевої росинки, і не сотвориш зла силою науки. Не буде тоді у тебе гіркого почуття каяття, яке відчуває ліричний герой поеми під пильним поглядом докірливих очей Чорнобильської мадонни:

Вона дивиться, дивиться в душу.
Вона палить очима до дна.
А я все це дотерпіти мушу,
Бо в душі не душа, а вина.

.....
Її погляд ти чуєш, учений,
Тож тікай, лиш подумай, куди?!
Її погляд на тебе вогнений —
Його лазером ти відведи!

А найбільше картає себе поет за те, що у свій час із захопленням писав про побудову Чорнобильської АЕС:

А мені, мені, славослову,
Вас-бо славив, дурний вертопрах.
Відібрало розбещену мову,
І німотствую геть у віках.

Так переплітаються, поєднуються фізика і лірика, так Лірик бере на себе вину за страхотливу катастрофу, бо вважає, що причиною всіх аварій і бід у суспільстві є брак моралі, совісті, честі, духовності.

¹ Драч Іван. Храм Сонця.— К.,1988.— С. 39.

² Там же.— С. 41



3

Будівля
і древо літератури

Лист до Максима



Сердце і розуму будівля

Максиме! Ти хочеш знати, як зводилася будівля науки про літературу? Вона починалася з описання рукописів, із виявлення в них помилок — адже був період, коли вся література, в тому числі й художня, буквально писалася од руки. Хотіла сказати — пером, так і не пером же, а спершу — стелом на телячих шкірах, на пергаменті, а тоді вже гусячим пером, а потім — сталевим чи на друкарських машинках. Йоганн Гутенберг, німецький винахідник книгодруку, в 1447 році видрукував

перші листівки і брошури. Іван Федоров, «друкар книг, перед тим небачених», як його тоді величали, — першодрукар, пам'ятники якому стоять у Москві й Львові, зробив велику справу. Що б ми мали і що б ми вміли, якби не знали способу друкувати книжок... сотнями тисяч, мільйонними тиражами — газет, журналів!

Так от, ще друкарського верстата не було, а наука про літературу вже починалася. Спроби описання й вивчення текстів розвинулися поступово у текстологію. Людина відчувала, що створила явище, зовні наче просте і доступне, а насправді, скільки не заглиблюйся в мистецтво слова, дна не видно, і щоразу відкривається нова глибінь.

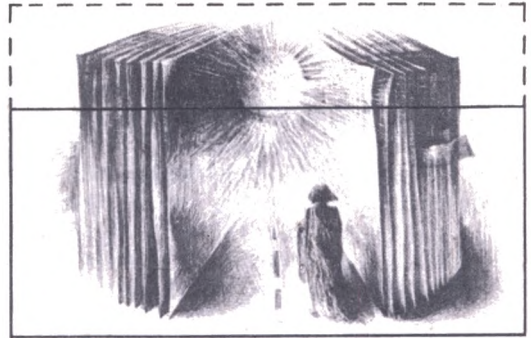
Відкриття це створене нібито для розваги у вільний час, отже, начебто і несерйозне, а як серйозно воно потрясає людські душі, може володіти умами, впливати на людське суспільство.

У цьому явищі хоч і велике значення має форма, але якого глибокого, неповторного змісту вона сповнена! Так що ж важливіше у мистецтві слова — зміст чи форма, розвага воно чи річ серйозна, в чому його складність і простота? Ці й багато інших питань виникало у людини, коли вона думала про літературу і мистецтво. Що вони являють собою — правду чи вигадку, адже все, здавалось, залежить від фантазії художника, його творчої уяви, але ж у творах — і правда життя. Кожний справжній письменник неповторний, і як же можна знайти певні закономірності у літературному процесі, якщо жодна закономірність, не кажучи вже про закони, не може бути знайдена — то що ж це за наука?

Яких тільки пошуків не було: то пропонувалось вивчати передусім біографію письменника, співвідносити смисл кожного художнього твору з думками і почуттями автора, то встановити певні естетичні норми і за ними вивчати літературу і мистецтво, то вивчати лише форму. Були й такі, що взагалі вважали літературу виявом несвідомого в людині, чулися і слушні голоси про зв'язок мистецтва з суспільством... На цьому фундаменті виросла багатоповерхова, складна і струнка, точно вивірена будова наукового літературознавства. Ця будова росте вище, і вглиб, і вгору! І ти, Максиме, хочеш, щоб я у формі дружнього листування відтворила цю літературну будову?

Звичайно, з усього, що я тобі писала, не вимальовується повна система науки про літературу, вона відчутна лише там, де йдеться про специфіку мистецтва і літератури. У нас, наскільки ти пам'ятаєш, друже, виникла невелика суперечка, якісь гострі питання, на які я не могла не реагувати. Але ніякої системи я і не збиралася викладати. Якщо у тебе чи у твоїх друзів виникли конкретні запитання, то прошу, постараюсь відповісти. Я мала намір лише наголосити або глибше розкрити якісь нюанси в тому, що тобі уже відомо з школи, зробити твоє уявлення про літературу більш живим, звичайно, на науковій основі, щось додати із того, що не вивчають у школі. Не зрозумій мене, будь ласка, так, що я взагалі хочу обірвати розмову. Порадсья зі своїми друзями, які фактично стали вже моїми адресатами, і напиши мені, про що ви хотіли б почути від мене, які питання вас хвилюють.

Лист до нових друзів



Своїми словами

Те, що ви, мої юні друзі, не забарилися з відповіддю, вважаю, якоюсь мірою, показовим. Значить, є у вас питання, які вас хвилюють, тож не довелося їх довго шукати і вигадувати... Це ознака того, що ви не формально ставитеся до літератури, готуетесь стати естетично грамотними читачами, а може, хто з вас обере собі й професію вчителя чи літературознавця. Щоправда, питань у вас виявилось багатенько як для нашої розмови в листах, але поступово можна буде відповісти на них.

Ви просите розказати нехай і про те, що ви вчите в школі, але «своїми

словами». Я трохи посміялася з цього: «А як же інакше? Чужими словами? Чи що?» Кожен говорить «своїми словами». А потім я зрозуміла. «Своїми словами» — це значить доступно, неказенно, або точніше — «не книжково»! Постараюсь, а собі роблю зарубку в пам'яті — при підготовці нових підручників з літератури зверну увагу авторів на такий виклад літератури, який при всій науковості був би максимально сприйнятний для учня.

Лист-лекція перша



Гіллясте древо мистецтва слова

Отже, починаємо. Поставлені вами питання я буду групувати у тому порядку, який мені здається більш логічним.

Очевидно, почнемо з родів і видів літератури. Роди і види. Вони існують не лише в художній літературі. Класифікація будь-яких мноществ починається з виділення в них родів і видів.

Художня література постає перед читачем у всьому розмаїтті форм, а кожна форма несе певний зміст. Як розібратися у цьому строкатому

незвичайному світі? Що може бути основою виділення родів і видів? Щоб відповісти на ці питання, треба пригадати, що література — це ніби записана розповідь якогось оповідача, а всі вони розказують по-різному. Один з них, переповідаючи щось спостережене або пережите, прагне найперш передати свої власні переживання, що його схвилювало, вразило, викликало радість, тривогу, вагання тощо. Інший оповідач найменше говорить про свої переживання, а хоче представити все так, щоб слухач ніби побачив усе своїми очима. Разом з тим оповідач відповідно коментує все, передаючи своє ставлення, свої оцінки, а третій оповідач ті ж оцінки, своє сприйняття художнього твору передає, ілюструючи все «в особах». Він намагається відтворити манеру поведінки то одного, то другого, манеру мовлення, інтонації, навіть жести, міміку, ви це можете помітити, спостерігаючи за своїми друзями.

Зауважу, що є різні типи слухачів. Одні люблять, щоб була передана об'єктивна суть фактів, всі обставини в спокійній формі, інших цікавлять особисті переживання оповідача, його ставлення до того, про що він розповідає, а ще інший хотів би все побачити ніби своїми очима — в особах. Оце, коли хочете знати, корінь, з якого народжуються три роди літератури, або поезії, як говорили раніше. Отже, є три типи оповідачів і відповідно три типи слухачів. Ми й зараз помічаємо, що одні більше люблять прозу, інші — поезію, а ще інші — театр і особливо — кіно. Звичайно, це не виключає і таких розвинених читачів і глядачів, які люблять взагалі всі види і роди мистецтва і літератури або й таких письменників, які плідно працюють і

в галузі епосу, і в царині лірики, і в драматургії.

Людина не відразу стала такою, якою ми її знаємо сьогодні. Поступово в труді, в освоєнні навколишньої дійсності, у створенні другої, «рукотворної» природи (знарядь праці, будівель, різних споруд) виявлялись її здібності, і естетичні та художні в тому числі. Поступово розвивались в одному із видів мистецтв — в словесному — і різні форми оповіді. Однією з перших була епічна розповідь, може, вона починалася і не з художньої. Бо що таке епос? Епос — слово давньогрецьке, воно означає «слово», «розповідь». Епосом називають один із родів літератури. У найширшому розумінні слова це будь-яке повідомлення, будь-яка важлива інформація прозою і не лише прозою, а й віршованим текстом. Напис на пам'ятнику, оповідь про якусь відому битву чи подвиг, оповідь про чиєсь життя — все це епос.

Перші епічні твори — це і є оповіді про подвиги предків легендарних героїв, про подорожі і незвичайні пригоди, в яких виявляються розум і кмітливість героїв (наприклад, «Іліада», «Одіссея»), про те, що являє собою навколишній світ чи про те, як себе поводити в тих чи інших обставинах.

Кожен народ має свій епос: «Іліада» та «Одіссея» Гомера в давній Греції, «Енеїда» Вергілія (римський епос), німецька «Пісня про Нібелунгів», карело-фінська «Калевала», грузинський твір «Витязь у тигровій шкурі» тощо. В російській словесності є билини, в українській — історичні думи та пісні, є пам'ятка давньоруської літератури «Слово о полку Ігоревім».

В епосі відбивається героїчне

минуле народу, своєрідно перетворене в художньому осмисленні: зроблені відповідні узагальнення, які виявляються цінними не лише для сучасників. Творча уява сконцентрувала якісь реальні події в часі і просторі, зробила щось яскравішим, а щось нехарактерне зовсім не взяла до уваги. В той же час народна фантазія творила великої узагальнюючої сили фантастичні образи. В російських билинах і українських народних думках відбився героїчний дух слов'янських народів. У билинах — оповідь про богатирів, які боролися зі злом, захищали народ і рідну землю від різних загарбників, в українських народних думках та історичних піснях оповідається про подвиги легендарних героїв, народних месників, які боролися проти татарських, турецьких завойовників і польської шляхти.

У цих творах ми маємо справу з оповіддю, з прагненням об'єктивно, точніше об'єктивізовано, без вираження свого ставлення розповісти про певні факти, події. Без вираження свого ставлення — означає: без *зовнішнього* вираження свого ставлення, бо насправді ставлення виявилось і в виборі події, героя, і в тому, як він зображувався. Але зовні оповідач постає особою, що лише переповідає все так, як було.

А тепер давайте звернемо увагу на те, що епос у будь-якого народу постає перед нами в поетичній формі. От тобі й маєш. Чому ж поетична форма? Остання у нас пов'язується більше з лірикою, а не з епосом. Виходить, що людство в мистецтві слова заговорило раніше віршами, а вже потім прозою? Але ж у житті люди говорять прозою. Це єдина словесна форма їх спілкування. Ніхто в житті не говорить один

з одним віршами. Чому ж словесне мистецтво, виходить, починається з віршованої мови?

Та саме тому, що в житті всі говорять прозою. Парадокс? Так. І він пояснюється тим, що для створення мистецтва саме словесного твору необхідне було розподібнення з матеріалом. Пригадаймо: мистецтво моделює дійсність (в конкретно-іменних, емоційно-насичених моделях-образах), а один із непорушних законів цього процесу полягає в обов'язковому розподібненні матеріалу моделі й об'єкту відтворення. Матеріалом у словесному мистецтві є мова, звичайна людська мова, проза спілкування, розмовна, а далі й літературна унормована мова. У творі словесного мистецтва мова має бути іншою. Якою? Ну хоч би й віршованою. Віршована мова відразу настроює слухача на сприйняття чогось незвичайного — твору мистецтва.

Але ж може тепер виникнути питання. Що, творці «Іліади», «Одіссеї», «Калевали», «Махабхарати», які жили за кілька століть до нашої ери і пізніше, уже добре знали сучасну теорію моделі, вдавшись свідомо до розподібнення матеріалу?

Звичайно, ні. Просто в діяльності тих людських геніїв, які стояли біля джерел народження словесного мистецтва, проявились закономірності моделювання світу, зокрема моделювання художнього. Цього вимагали зміст і предмет їхньої творчості. Вони прагнули говорити своїм співвітчизникам про важливе чи значне з людського досвіду або про незвичайне, героїчне, яке мало стати прикладом для співгромадян, і потрібна була мова, несхожа на звичайну, буденну, розмовну. Оповідь про важливе, значне, героїчне, гідне оспівування

повинна була мати певну інтонацію, відповідно поважне або піднесено-урочисте звучання, певний внутрішній темпоритм з неясраво виявленою емоційністю, щоб слухач не заціодзрив у суб'єктивності, а поставився з повним довір'ям — і вона, ця оповідь, набувала потрібної поважності, урочистості, гідного спокою, певного емоційного темпоритму — народжувався ритм віршованої мови.

От і виходить, що мистецтво слова починалося з віршованої мови. Але вона розвивалась не лише в епосі. Із ранньої людської творчості відомі пісні, зокрема обрядові, трудові. Не можна категорично сказати, що епос (весь) починався з віршованої мови. Десь у найперших своїх початках — в літописах, переказах, які були напівісторичними, напівхудожніми оповіданнями, епос був прозовий, хоча в нього часто вклинювалась ритуальна поезія, у випадках змалювання, як герой, історична особа звершує той чи інший ритуал, обряд — чи то плач над померлим, чи то клятва перед співвітчизниками. Але у міру того, як оповідь наближалась до художньої, вона ставала більш ритмічною — віршованою.

Тепер може виникнути питання: виходить, що весь епос обов'язково має віршовану форму? Перш ніж відповісти на це, уточнимо поняття «епос» — від гр. *epos* — слово, розповідь. Цей термін вживається в двох значеннях: перше — назва роду літератури, про який і ведемо в даному разі мову, і друге значення — від усної народнопоетичної творчості, який об'єднує в собі героїчні народні пісні, сказання і поеми. Цей епос виник у докласовому суспільстві. У ньому, як уже говори-

лось раніше, зображуються важливі суспільні процеси, воєнні походи, родинне життя, висловлюються моральні сентенції. Епос докласового суспільства має неперехідне значення. У ньому відбилося життя далеких нам епох, людський досвід тих часів, що має велику цінність і сьогодні. Епос у своїй класичній формі, особливо епос давньої Греції, становить цілу епоху в світовій історії, в ньому неповторно відбилося дитинство людства. Разом з тим цей епос продовжує давати нам естетичну насолоду і благотворно впливати на розвиток культури і літератури. Він як вид належить до загального літературного роду — епосу.

Вище мовилося про закономірність зв'язку віршованої, піднесеної мови з раннім, фольклорним епосом. Але ж ми знаємо, що сучасний епос в основному не віршований. Як же це склалося? І все-таки, що таке епос у загальних рисах?

Звичайно, подати тут історію створення епосу я не зможу, і не тільки тому, що мене обмежує епістолярна форма (форма листування), але й тому, що це складне питання, яке вимагає конкретно-історичного дослідження. До того ж у кожній із національних літератур воно має свою специфіку, свої особливості переходу до тих форм епосу, які ми маємо сьогодні. Отже, скажемо про це в найзагальнішому вигляді.

Суть цього переходу від віршованого до прозового епосу полягала в тому, що людина, удосконалючись у художній творчості, все більше і більше навчалась відображувати життя у формах самої дійсності. Це означає, що перед читачем постають начебто справжні картини життя,

нічим, здавалось би, непримітні, а за ними стоять великі узагальнення. Як бачимо, це значною мірою пов'язано з глибшим пізнанням життя, процесами, які відбуваються у ньому. Глибше пізнання життя виявилось і в тому, що увага оповідача була звернена не лише на героїв, історичних діячів, але й на звичайну людину, її стосунки з іншими людьми, з суспільством.

У епосі докласовому і періоду рабства предметом розмови були морально-громадські постулати у загальному вигляді, у феодальному суспільстві — з точки зору пануючих класів, але часто й художня думка, і пафос твору виходили далеко за межі моралі тих часів.

З розвитком капіталістичного суспільства стосунки ускладнились, особливо великої ролі набуває індивідуальність особистості, людина має більшу свободу ініціативи, і стає дуже важливим, на що саме буде спрямована ця ініціатива. Разом з тим є загроза знецінення моральних цінностей і заміни їх матеріальними. Особистість, індивідуальність починає вимірюватися далеко неоднозначно. І про всі складності цієї неоднозначності, в якій може бути низьке й піднесене, залежно від обраного людиною шляху, не скажеш однією лише віршованою мовою. Треба розкрити суперечність суспільних відносин, багатогранність людських стосунків, показати складність вибору, перед яким опиняється людина, розповісти про її побут, внутрішні порухи душі, страждання, прагнення — і народжується епос нового часу, наприклад роман.

Прозовий епос вимагає високого мистецтва оповіді, протягом якої створюється той чи інший тип, образ оповідача з його особливим ставлен-

ням до зображуваного, з умінням змалювати всі навколишні обставини, заглянути в душі персонажів, розповісти, що там діється, зробити їх дії, звички, поведінку, взаємини, зовнішність, мову. Так, передати мовну партію, особливості мови, рівень культури, мислення, характер.

Передати типову для кожного персонажа мову — це вимагає високої майстерності, так само, як і вміння вести оповідь таким чином, щоб читач все ніби побачив і все відчув, разом з тим розчиняючись у цій оповіді, — це вже потребувало великого володіння і словом, і мистецтвом повіствання.

Таким чином, поняття епос поєднує в собі і віршовану, і прозову оповідь. Виявляється, що є різні форми епосу: балада, казка, легенда, поема, історична пісня, билина, дума, байка, оповідання, повість, роман, новела, нарис, фейлетон.

Отже, тут виникає питання про багатоступеневу класифікацію. Те, що література поділяється на різні роди, помітив у давнину ще Арістотель. Ще він визначив епос, лірику і драму. Детально описав ці роди у зв'язку із їх змістом, щоправда, виходячи з ідеалістичних позицій, Гегель. У нашій вітчизняній науці цим питанням займався В. Белінський. Він написав роботу, яка вважається класичною, «Разделение поэзии на роды и виды». Як бачимо, йдеться не лише про роди, але й про види.

Перш ніж продовжити розмову про епос, розглянемо спочатку ступені класифікації. Перший найзагальніший ступінь — роди, а другий — який? І ось тут виникає різнобій у поняттях жанру. Слово жанр пішло від французького «genre», що означає

рід, вид. Так от, як треба називати другий ступінь класифікації, якщо перший вважати родом? Епос — рід, а балада, казка, легенда, епічна поема, епопея, поема, історична пісня, балада, дума, байка, оповідання, повість, роман — вид чи жанр? І чим відрізняється роман від повісті, а повість від оповідання, оповідання від новели?

Зупинимося хоч би на цих труднощах. Звичайно, в тій же довідковій літературі ми знайдемо характеристики цих видів літератури, перелічуються там і деякі риси, за якими можна розрізнити види літератури. Спробуємо зупинитися лише на останньому, та й то на тих рисах видів, про які в літературознавчих джерелах або не говориться, або говориться не досить чітко.

У даному разі пропоновані риси розрізнення можуть здатися надто категоричними. Будемо вважати, що я характеризую ці ознаки розрізнення видів у чистому вигляді, хоч, звичайно, в природі й в мистецтві мало що перебуває у «чистому вигляді». Отже, прошу категоричність визначень сприймати як прагнення дати уявлення про ідеальне виявлення того чи іншого виду, щоб легше було його розпізнати у розмаїтті художньої літератури.

Епос — це оповідний рід літератури, на відміну від лірики й драми. Повість і оповідання, можливо, найкласичніші вияви епосу, це відчутно і в їх назві. Оповідь, розповідь — оповідання або повість (від слова «повідати», «повістувати», що також означає розповідати). За характером вони близькі один до одного. Я б сказала, що вони родичі, потомки далекої притчі, фольклорної, може, й релігійної, апокрифічної. Були такі

оповіді — легенди апокрифічні. Церква творила свої легенди про богів, святих, про створення світу, про добро і зло, а народ творив свої, часом на основі церковних або переобляючи церковні, за що вони й були заборонені. Що ріднить з ними оповідання і повість? Я б назвала якість, яка їх ріднить, притчевістю. Що розуміємо під цим? А от що: у притчі розповідається про якусь пригоду людини, вчинок її, форму поведінки з певною метою — зробити з цього повчальний висновок. Те ж саме, але в завуальованій формі, ми спостерігаємо в оповіданні і повісті. Власне, в оповіданні йдеться про якийсь життєвий випадок, про пригоду, епізод із чийогось життя — з якою метою? З метою повчальності. У повісті те ж саме, лише повчання здійснюється на ширшому матеріалі. Повість може вмістити в себе кілька пригод, епізодів і за часом може обійняти ціле людське життя. І також все повістуеться з метою повчання. Можна заперечити: адже зрештою все мистецтво створюється з метою повчання, виховання громадян суспільства. Лише в інших видах літератури ця мета глибше «замаскована». В усьому ж емоційному тоні оповідання і повісті відчутні розважливність, спокій, наголошування тих моментів у житті героїв, які можуть виступати як особливо повчальні, хоч автор, як правило, прямо не виявляє своєї позиції, тобто безпосередньо не висловлює її. Оповідання і повість різняться між собою передусім обсягом взятого для оповіді матеріалу, різним охопленням простору і часу. Щодо повісті й оповідання, то, як правило, оцінка зображуваного і з боку письменника, і з боку читача однозначна.

Роман відрізняється від оповідання та повісті багатсюжетністю, докладністю розкриття життєвих доль багатьох людей у зв'язку з їх суспільними відносинами і побутовими обставинами. Саме з неоднозначності ситуацій і становища, у яке потрапляє людина, і народжується роман. Я не можу, знову ж таки, вдатися до історії роману, бо вона і складна, і, при всій спільності якихось особливостей в кожній національній літературі, неповторна. Я, друзі мої, зупинюся лише на таких якостях його, які вирізняють роман як вид. Для цього повторю перед вами той уявний експеримент чи приклад, до якого вдався у свій час один із дослідників роману Б. Грифцов у своїй «Теорії роману», щоправда, виданий давно, в 1927 р. Мені цей експеримент сподобався тим, що в ньому якимось зримо виявляється природа роману.

Грифцов вважає, що роман виник як літературний вид з риторики, з школи, де навчали виголошувати промови красиво, за всіма правилами стилістики і красномовства, переконливо і зворушливо, навчали володіти засобами впливу на слухача. Риторика здавна викладалась у всіх класичних навчальних закладах.

Думка Грифцова, на перший погляд, здається парадоксальною. Роман відзначається складною взаємодією людських пристрастей — і раптом відшукується його якась спорідненість із риторикою, з штучним і тому холодним красномовством. Але потім переконуємось, що автор вдало відгадав природу роману як літературного виду. Не будемо зараз аналізувати, наскільки накреслена ним схема психологічно правильно розкриває суть роману. Уяві-

мо собі якесь південне, на березі моря, місто в сиву давнину. У цьому місті живе багатий і всіма шанований літній чоловік. Його дружина давно померла, лишивши йому малу дочку. Чоловік більше не одружувався, щоб у його єдиної дитини не було мачухи, яка, можливо, могла б чимось образити її. Всю свою увагу, любов і надію він зосередив на дочці, яка зростала красивою, обдарованою, розумною. Батько все робив для її майбутнього щастя, мріяв побачити її одруженою з гідним чоловіком. Та одного дня на місто, в якому жив цей чоловік, напали пірати. Пограбували населення. Потрапила в полон і донька цього багатого чоловіка. Батажок піратів зачарувався красою дівчини. Він теж був гарний, сміливий, мужній, і дівчина закохалася в нього. Любов молодих людей була така палка, що годі було й думати, щоб розлучити їх. Разом з тим батько дівчини переживав цю ситуацію як велике нещастя для себе і для дочки і як образу своїй гідності. Уявімо, що він подає позов до суду. І от на суді кожен з учасників цієї драми має захистити свою правоту, вплинути на слухачів і, головне, на суд, переконати у справедливості своїх слів. Ось тут і місце, і час для риторики. Щоб переконати суд у правоті свого позову, зворушити суддів, батько починає розповідати, як він плекав єдину дочку, скільки пережив тривожних безсонних ночей, коли вона маленькою хворіла, від особистого щастя він відмовився заради її майбутнього, і от тепер випадковий розбійник руйнує все його життя. Як бачимо, щоб довести законність свого позову, зворушити суддів, батько розповідає і про минуле, і про свій внутрішній світ, про свої пережи-

вання. Але ось бере слово ватажок піратів. Він говорить про своїх благородних, але неімущих батьків, про те, як збиткувались над ними багатії, як він мріяв про свободу, щастя, як, зневірившись, став піратом, але в глибині душі завжди думав, що якийсь щасливий випадок змінить його життя, що зустріне дівчину, ніжну і прекрасну, яка покохає його. Нарешті, слово надається дівчині, і та говорить, що з дитинства мріяла про юнака-героя, сміливого, красивого, мужнього, який може вступити в боротьбу будь з ким, із самою стихією. І коли вона побачила ватажка піратів, як мужньо він бився, а поряд дехто із молодих городян проявив боягузтво і не здатний був її захистити, вона мимоволі замилувалася хоробрим лицарем, який захистив її від усіх і полюбив. Отже, бачимо, що кожна із дійових осіб, захищаючись, говорить і про своє минуле, і про свої почуття, і про переживання, і про мрії — тобто все, як у романі, де ми знаходимо, як правило, відомості про дитинство, життя і почуття героїв, про їхні мрії, вчинки та їх мотивацію. Кожен персонаж нібито звітує перед судом читача, звідси — багатосюжетність, докладне розкриття життєвих доль і т. д. Виходить, ніби *кожен персонаж по-своєму правий*. У цьому й полягає *неоднозначність, проблематичність* роману. Коли говорять, що роман проблемний, то мають на увазі не лише те, що в романі піднімаються якісь суспільно-важливі питання. Вони можуть ставитись у будь-якому жанрі, але в романі ці проблеми проходять через душу героїв, стають їх власними питаннями, які треба вирішувати. І хоч автор симпатизує одним героям і засуджує

інших (власне, всі персонажі діють з волі автора, який у свою чергу має коритися логіці життя), все ж він буде твір таким чином, що читач сам повинен «судити» героїв і вирішувати, хто з них чого вартий.

Так, наприклад, неоднозначно негативна або неоднозначно позитивна постать Чіпки у романі Панаса Мирного та Івана Білика «Хіба режуть воли, як ясла повні?» Хто може схвалити вчинок розбійника, який вирізав сім'ю і йде на каторгу? І ця кара здається читачеві замалою. Але ж ми пам'ятаємо й іншого Чіпку — зачудованого польовою царівною мрійника, що прагне творити добро, служити громаді, боротися за честь і справедливість. Хто ж винен у тому, що він став розбійником? Чому його добрі наміри пропали, як і його гаряча молода сила? «Пропаща сила» — такий другий заголовок роману.

«Хіба режуть воли, як ясла повні?» — це типовий соціально-психологічний роман. Порівняймо його з прикладом про піратського ватажка. У романі Панаса Мирного та Івана Білика ми знайдемо розповідь про минуле героя і його родини, історію цілого села Піски, переживання матері та дружини Чіпки. І в кожного своя правда, навіть у того, чия доля скалічена суспільним ладом.

Такі ж роздуми виникають, наприклад, і відносно Печоріна з роману М. Лермонтова «Герой нашого часу». Він негативно ставиться до всіх служак царського уряду, до самої служби. Печорін чесний, благородний, а разом з тим скільки людей навколо себе він робить нещасливими; він і людяний, і байдужий, і сам безталанний. Про нього також не скажеш однозначно: позитивний він

чи негативний. Він теж — «пропаща сила», як і інші «зайві люди», зображені в російській літературі, хоч це люди і з іншого середовища.

Якщо ж узяти такий твір, як «Микола Джеря» І. Нечуя-Левицького, то тут не виникає ніякої двозначності, проблемності. Доля Миколи Джері — історія зіткнення природного прагнення трудящої людини до свободи і неможливість домогтися свого елементарного людського права. Цей твір, де ставляться важливі суспільно-громадські проблеми, — повість.

Відразу мусимо застерегти: при всьому розмаїтті видів і жанрів художньої літератури не існує і не може існувати між ними певного «табеля про ранги», тобто не можна сказати, який із жанрів вищий, кращий. Все залежить від рівня художності, глибини зображення життя. Може бути оповідання, художні образи якого стануть типологічними, наприклад «Хамелеон» або «Людина у футлярі» А. Чехова. Можуть бути новели чи оповідання, які стануть класикою, без яких література втратила б щось суттєве у відображенні дійсності, наприклад, «Новина» чи «Кленові листки» В. Стефаніка, «Червона хустина» чи «Пиліпко» А. Головка.

Разом з тим і роман, здавалось би, більш розвинена форма епосу, може бути вдалим або невдалим, художньо примітивним.

Будемо вважати, що в цілому ми розібралися, де пролягає межа між романом і повістю. Від цієї головної, я б сказала, суттєвої різниці залежать всі інші особливості роману і повісті: і композиція, і способи змалювання дійових осіб, і часові та просторові межі. В повісті й оповіданні значна

частина тексту належить оповідачеві, в романі — зображенню мови персонажів. Роман більше драматизований. Я не можу зараз продовжувати детальне зіставлення роману й повісті, про це можна говорити спеціально. Зокрема, є праці про особливості романного мислення, яке проникає в різні епічні форми.

Зупинимось на розрізненні ще двох епічних форм, зовні близьких: оповідання і новели. Відразу скажемо, що новела будується не те що на одному епізоді, а на одній миті, в якій виражається парадоксальність явища, буття. Що означає парадоксальність? Ну, це нібито поєднання в одній миті, в чомусь одному «так» і «ні», радості й горя, трагічного і комічного, любові й ненависті. Наприклад, у новелі «Новина» В. Стефаніка в одній трагічній миті, коли батько топить дитину, щоб позбавити її страждань голодної смерті і самому не дивитись на доччині муки, виявляється любов до своєї нещасної дитини. У новелі О'Генрі «Дари волхвів» двоє люблячих знедолених людей, бажаючи зробити одне одному в новорічну ніч приємність і купити подарунки, — фактично роблять неприємність, бо чоловік продав єдину цінну річ — годинник, щоб купити красивий гребінець до розкішного волосся дружини, яке вона, виявляється, відрізала і продала, щоб купити чоловікові коштовний ланцюжок, виходить, уже для проданого годинника. Люди зробили один одному непотрібні подарунки, але в цьому виявилася їх велика любов, бо кожен для іншого пожертвував найціннішим, що було у нього. Тут є і комічний елемент, і печальний. Іншого характеру, але по-своєму парадоксальні речі виявляються у но-

велах М. Коцюбинського або у сучасного українського новеліста Є. Гуцала. У зв'язку з характерною для новели парадоксальністю тут завжди є елементи комізму, усмішки, часом гіркої, печальної, сатиричного сміху або виявлення трагікомічного стану. У зв'язку з парадоксальністю зображеної миті у новелі — завжди неждана кінцівка. А з усіх перелічених вище ознак новели впливає ще одна. Оскільки сюжет новели, як правило, будується на парадоксі, на одній миті життя, в якій зосередилась і виявляється єдність суперечностей, то новела завжди лаконічна, а це означає, що на кожне слово в художньому тексті падає більше навантаження, слова тому в новелі опукліші, яскравіші. За своєю художньою багатозначністю мова новели нагадує поетичну мову.

Ось такі мої зауваження щодо видів літератури, їх розрізнення, але все це — на додаток до того, що вже відомо з підручників, а не взамін.

А тепер я б хотіла звернути увагу моїх юних друзів на те, що існує і третій ступінь класифікації. Види літератури можуть мати ще і свої жанри, одні більше, інші менше. Так, наприклад, є рід літератури — епос, у епосі — вид (один із видів) — роман, а роман може мати ще і свої підвиди, будемо називати їх жанрами. Так, роман може бути пригодницьким, утопічним, філософським, фантастичним, історичним, історико-революційним, воєнно-патріотичним, політичним, сатиричним і новелістичним, романом-думою, романом-піснею, романом-поемою, романом-хронікою, романом-сповіддю тощо. Свої жанри може мати і оповідання, і повість. Вони, як бачимо, визначаються то за доміную-

чим змістом (філософський роман), то за домінуючою емоційною ознакою (роман сатиричний), то за формою оповіді (роман-поема, роман-хроніка, химерний роман). Але навіть там, де, здавалось би, перше визначальне місце надається формальній ознаці (новелістичний роман), все ж простежується змістовність визначення. Коли ми говоримо: «новелістичний роман», то відразу ж розуміємо, з яким способом зображення дійсності будемо мати справу. Новелістичний роман — і ми чекаємо роману, який буде складатися із окремих новел, поєднаних одним або кількома персонажами, або часом дії, бо визначення «новелістичний роман» говорить нам і про те, що автор у кожній новелі глибинним зондом вимірює різні явища дійсності, а наслідки «зондування» будуть поєднані в одній романній лінії. Тут відбувається глибокий синтез проблемності роману і парадоксальності новели.

Я на це звертаю увагу тому, що в процесі розгляду родів, видів і жанрів літератури у читачів може виникнути думка про те, що всі ці «класифікації» — річ марна і суто формальна. Хотілося б застерегти від такої думки. Що види, роди і жанри мають глибоко змістовний характер, сподіваємось, будемо щоразу переко-нуватись на прикладі інших видів.

Лист-лекція друга



Розмаїття плодів «гіллястого дерева»

Оскільки ви у своїх запитаннях, мої юні друзі, не ставили переді мною завдання охарактеризувати кожен рід, вид і жанр літератури, а, так би мовити, лише пояснити систему в цілому, то я, в загальному вигляді охарактеризувавши епічний рід, його види і лише як приклад навівши різноманітність жанрів роману, перейду до характеристики ще одного роду літератури — лірики.

Отже, лірика! Як по-різному розуміють це слово: одні пов'язують

його лише з інтимними переживаннями, інші — з будь-якими переживаннями або із замилюванням природою, а ще інші вживають це слово з ледь помітним відтінком зневаги, як протиставлення всьому конкретно-діловому. От, наприклад, у такій ситуації, коли людина звітує про виконану роботу і при цьому говорить про свої переживання, які супроводжували роботу, і це якось пов'язане із тим, щоб знайти виправдальні причини, обов'язково хтось скаже: «Ну, це — лірика, а ви діло говоріть».

Лірика! Що ж це за такий рід літератури, начебто й не серйозний... Чи то вже така суспільно значима річ — ті переживання? Кому яке до них діло? Або кому вони цікаві? «Нами лирика в штыки неоднократно атакована — ищем речи точной и нагой, но поэзия — пресволочнейшая штукавина — существует и ни в зуб ногой», — писав В. Маяковський. Як бачимо, лірика сприймається ще і як синонім поетичності, краси. «Несерйозна річ» — лірика, а між тим загальновідомо, що поживтнева література починалася як революційна лірика. «В грозові роки революції, — писав П. І. Лебедев-Полянський, — ми жили переважно віршами».

Що ж це за феномен, який начебто має таку нестійку і несерйозну основу — особисті переживання, а разом з тим набуває такого великого суспільно-громадського значення?

Звернімося до того передусім, за яких умов переживання однієї особи, індивіда можуть стати цікавими суспільству.

Найперше, це мають бути дійсно щирі переживання, а не ілюстрація до них. Це необхідна умова, але недостатня. Колись В. Белінський

писав, що і нявкання кошеняти може бути щирим, але кому воно цікаве? Все залежить ще і від масштабу особистості. А що таке особистість, чим визначається її масштаб? На будь-якій особистості позначаються ознаки часу, суспільства.

Отже, чим тісніше людина пов'язана в усьому зі своїм суспільством, чим яскравіше вона виражає передові його тенденції розвитку, тим вища і масштабніша вона як особистість. Таку людину хвилюють проблеми і явища, пов'язані не лише з особистим життям, але й з громадським. Проблеми громадянські й загальні стають проблемами особистими, і суто особисте сприймається і виражається з позицій громадських ідеалів. Лірика — це такий рід літератури, в якому життя відбивається безпосередньо через переживання індивіда — ліричного «я». Лірика не обов'язково має віршовану форму, хоч переважно — це вірші. Неважко здогадатися, чому. Безпосереднє переживання має свій, за висловом В. Маяковського, внутрішній «гул» (емоційний темпоритм), вираження якого потребує певного ритму, інтонації. Виразно виявляється емоційний темпоритм у віршованій формі. Але лірика як рід постає і в прозі у вигляді «ліричних відступів», як ми називаємо вкраплення лірики в епос. Лірика може бути у формі віршів у прозі. Такий вірш зберігає всі особливості поезії — концентрованість художніх словесних образів, яскраву тропіку, але він навіть не білий вірш, а вірш у прозі. В основному відчутний певний ритм — проза ритмічна. Наведу один із кращих зразків вірша в прозі, в якому, до речі, в образній формі говориться і про поезію. Це «Поезії» І. Драча:

Дивоцвіте мій, моє солодке безголов'я, лише руки твоєї вузесенької торкаюсь губами, — коли ж поцілую тебе у уста? Коли ж ти не відхилиш їх, полум'яна жар-птице, твій політ над циклотронами і тронами, вільний до хворобливості, оманливий до нестями, — чи збагатить він не сіллю пізнання, а медом гідності людську душу? Хліб черствий на столі, вода в кухлі. Люблю тебе, заболочену, з закасаною спідницею, з в'язкою плосконі на згорблених плечах, з тихою посмішкою в томи — маму свою пізнаю в тобі, сива моя. Посміхатися — знатися на добрі. Люблю тебе, граціозну і юну, полум'яні солодощі аж до підгірклості смаку волоського горіха, пустеля палаюча спалює піднебіння, пізнаю свою долю з дівочим ім'ям золотистим, горять білі руки, попіл, солодкий до терпкості. Кухоль холодний дивиться добрим оком — по божевільлі, де спалюєм губи гіркі на попіл любові...

Отже, лірика як рід літератури відрізняється від епосу способом відображення дійсності. Якби ми хотіли провести чітку межу між епосом і лірикою, то вдалися б до відомого прикладу зі статті М. Добролюбова. Розкішний сад, у якому цвітуть прекрасні троянди, перед ними спиняються два чоловіки. Перший із них, побачивши троянди і сприймаючи їх радісно, намагаючись передати своє враження, почне детально описувати кожну квітку, колір, форму і цим самим викличе у нас почуття, схоже з тим, яке він пережив сам. Другий вигукне: «Как хороши, как свежи были розы!» (так починається вірш у прозі І. Тургенєва). Перший — епік, другий — лірик. Лірика пов'язана більше із вираженням, епос — із зображенням. Вираження вимагає суб'єкта, людини, через чие сприйняття і виражався б пафос. Про це ми говорили з самого початку, як тільки мова зайшла про лірику. Про масштабність особистості, від імені якої виражається ставлення до світу, до різних явищ у ньому, до людей, до суспільної проблематики, — про все це вже була

мова. Тепер треба ще сказати про форми вираження цього ліричного «я».

Насамперед це саме ліричне «я», яке рівнозначне поняттю «автор». Це безпосередньо виражена особистість поета. Все-таки автор «біографічний», тобто реальна людина із своєю конкретною біографією, умовами життя, звичками, фізичним здоров'ям або нездоров'ям, не адекватний повністю ліричному «я». В якому розумінні? А в тому розумінні, що у своїй поетичній творчості поет підноситься над побутовою реальністю. Це зовсім не означає, що він з презирством ставиться до щоденного буття і протиставляє йому буття якесь ідеалізоване. Ні. Просто поет сприймає і переживає дійсність (а це яскраво виражається у його поезії) з позицій, за його уявленням, ідеальної людини свого часу, як це він, звичайно, розуміє. Отже, ліричне «я» — це особа поета, безпосередній мовець у ліричному творі, а про міру безпосередності ми вже говорили. Це фактична опосередкованість через ідеал людини.

Може виникнути питання: якщо ліричне «я» — це ніби й особа, і не зовсім лише особа письменника, то чи не є останній просто носієм різних масок? Творче перевтілення не має нічого спільного зі зміною ідеалів, громадської позиції.

Часом ліричне «я» набуває такої соціально-біографічної конкретності, що перед нами крізь поетичне вираження постає обрис самого поета, як це, наприклад, стається у «Червоній зимі» В. Сосюри або в чернігівському циклі віршів Павла Тичини — тоді ми маємо справу з ліричним героєм. Ми пізнаємо його за особливостями ідеалу, характеру, за якимись локальни-

ми ознаками (*Лисиче над Дінцем* — у В. Сосюри чи то на «*субстах*» у М. Коцюбинського — у П. Тичини).

У ліричних творах також може бути не лише вираження, а й зображення. Тоді ми маємо справу з ліричним персонажем, наприклад, Зіньку у «Баладі про дядька Зінька», казах у «Казахській баладі» І. Драча.

І, нарешті, є «рольова» лірика. Розгляньмо її на зразках поезії І. Драча.

Мої гріхи препекельні
да ж палили очі мої роками,
Серце висохло ожорсточене,
мов адамант-камінь...¹

Чуємо сповнений найвищого драматизму голос начебто мандрівного філософа. А це голос поета, який проник у душу Сковороди, перейнявся його болючим прагненням гуманістичного самовдосконалення. Маємо приклад поетичного перевтілення, рольової лірики, коли поет постає в певній «ролі», щоб слово його звучало природніше і художньо переконливіше.

Читаємо «Циганську баладу» Івана Драча, і чуємо голос цигана, який живе в добрі й щасті, а все ж озирається у ньому його генетична природа — тягне в мандри:

Я вам скажу таке:
Сокира в мене слухняна,
Жінка в мене молода,
Хата в мене нова,
Жінку вмю любити,
Хаті вмю лад дати,
А щось мене пече.

.....
Оце я вам і кажу:
Вам видніше, ви вчені,
Нап'юся — не проходить,
Перевертаюся та й думаю:
Поїхать би кудись, чи що? ²

¹ Драч І. До джерел. — К., 1972. — С. 143.

² Там же. — С. 159.

А чий це голос, ніжний і схвильований? Дівчини, щасливо приголомшеної першим коханням («Лист конозистої дівчини»):

Ти мене, милий, не руш.
Цвіт облітає з руж.
Вітер такий скажений
Рідний мій, навіжений,
Ти мене, милий, не руш.

Солодко так мені,
Солодко в самотині¹.

І все це твори одного поета в різних «ролях», і не можна не дивуватися артистичному вмінню перейматися життям інших людей, приймати їх у душу свою і являти нам.

Такі основні форми вираження авторської свідомості в ліриці. З цього виходить, що при аналізі лірики найважливіше визначити характер ліричного «я», чи то ліричного героя, чи ліричного персонажа, чи суб'єкта ролі лірики. У такий спосіб передається характер, типовий для доби, для часу, для країни. Ліричний вірш, відтворюючи почуття однієї людини, виражає почуття цілого суспільства, класу. Так, коли Шевченко писав: «Кругом неправда і неволя, народ замучений мовчить», — це було його почуття, але воно відгукувалось у серцях всього пригнобленого народу.

Лірика має чимало видів: ліричний вірш, елегія, гімн, пісня, ода, сонет, епіграма, сатира, послання, пошва, публіцистичний вірш, марш, рондо, диптих, триптих, сюжетний вірш, пейзажна лірика, етюд, лірична поема, напис (на портреті, руїні, пам'ятнику), лист, відповідь, інвектива, мадригал. Будучи тематично і художньо різноманітною, лірика має багато видів, але ці види фактично збігаються з жанрами. Третій ступінь класифікації в ліриці, можна сказати,

відсутній. Характеристику всіх названих видів і жанрів можете, друзі, знайти в довідковій літературі.

Особливий рід літератури — драма. Вона має свої характерні особливості, які радикально відрізняють її від розглянутих нами. Якщо в двох попередніх родах літератури все-таки передбачається автор у самій структурі художнього твору (і автор — оповідач, автор — ліричне «я», який по-різному «поводить» себе у художньому тексті: або намагається представити все зображуване як об'єктивізовані, незалежно від нас існуючі картини життя [епос], або прагне виразити своє ставлення, враження, свою оцінку, через себе виразити дійсність [лірика]), то в структурі драматичного твору особа автора не передбачається. Письменник перебуває «за лаштунками», а на сцені театру діють створені ним персонажі, які сперечаються, борються, страждають, закохуються, одружуються, розлучаються, тобто роблять все, що й належить людям у реальному житті. Всі вони існують ніби незалежно від автора, хоч і створені саме ним.

Перш ніж перейти до подальшої характеристики драми як роду, все ж зробимо деякі застереження: автор, як правило, відсутній у структурі драматичного твору, але бувають випадки, коли в різних формах він звертається до глядача або читача. А саме: ще з давнини в античній трагедії були відомі хори, які висловлювали громадську думку про події, що відбувалися в трагедії чи комедії. І в пізнішій драматургії ми стикалися з автором у структурі самої драми в особі читця перед завісою (це особливо характерно для інсценізацій прозових творів), хору, часом носіями

¹ Д р а ч І. До джерел. — С. 172.

авторської узагальнюючої думки стають пісні.

Автор відчутний і там, де персонажі драми змушені в своїх репліках давати якісь відомості про події, що або відбулися до початку дії, або «заштунками», коли автору необхідно «прорватися» до слухача-читача з якоюсь конче необхідною інформацією. Інакше подальша дія і поведінка персонажів може стати невмотивованою, незрозумілою. В усіх останніх випадках глядач має справу не з пропонованим йому авторським текстом, а з діями і репліками дійових осіб.

Є ще одна форма виявлення авторської позиції в драматичному творі, коли письменник виступає як мовець. Маємо на увазі назву п'єси, перелік дійових осіб, ремарки, в яких говориться про конкретні умови дії (вулиця, квартира чи палуба корабля), про появу і переміщення дійових осіб. Часом все це подається цілком об'єктивізовано, майже протокольно, а іноді з проявом певного ставлення у заголовку п'єси і часом у переліку дійових осіб, коли ми можемо натрапити на авторські характеристики їх, спокійні або іронічні. Ставлення до зображуваного може виявлятися і в змалюванні обставин дії, поданих ним то романтично, то суто побутово, то комічно. Загальна настроєність п'єси, як правило, проявляється і в цьому незримому глядачеві тексті.

Авторська позиція в драмі, звичайно, відчутна і в об'єктних формах, тобто в тих формах, в яких автор не виступає як носій мови, а саме: в побудові п'єси, розміщенні дійових осіб, в зображуваному часі й просторі, в характеристиках дійових осіб і в усьому іншому. Головне ж у кожному драматичному творі — це конфлікт, який здій-

снюється як дія і протидія. Персонажі відповідно і розподіляються на тих, що виконують дію (здійснення того, що автор вважає ідеалом, позитивним началом), і тих, що здійснюють протидію, — дію, спрямовану проти позитивних начал і позитивних героїв. Протидією можуть бути і об'єктивні умови — стихійні сили природи, голод, холод, якась катастрофа тощо.

У драматичному творі є дійові особи, які не можна беззастережно віднести до тих, що здійснюють дію чи протидію. Вони можуть свідомо або несвідомо перебувати між двома конфліктуючими сторонами, вагатися у виборі позиції, але об'єктивно сприяють здійсненню дії чи протидії.

Звичайно в процесі розгортання конфлікту виявляються характери, створюються образи людей з певною соціальною психологічною характеристикою, різного рівня і способу узагальнення.

Відсутність автора в структурі художнього твору — не єдина особливість драми як роду. Є ще інша, може, найважливіша. Драма розрахована на те, що образ буде створюватися не лише словом, але й дією, яка буде відбуватися на сцені, що слова лише один із виявів дії персонажа. А дія, як відомо, може відбуватися і без слів. У самодіяльних драматичних колективах, там, де немає професійного керівника, як правило, учасники вистав намагаються буквально виконати всі ремарки, які подає автор, наприклад: «входить», «сідає», «підводиться з-за столу», «вбігає», «падає» тощо. Для професійних досвідчених режисерів ці ремарки лише натяки на певну дію або стан персонажа. Так, у давніх п'єсах, наприклад, писали «зблід» або «бліда

падає в крісло». Але ж цілком зрозуміло, що буквально виконати це неможливо. По-перше, не кожен актор зможе так керувати своєю нервовою системою, щоб за його бажанням звукувались і розширювались судини, щоб можна було на сцені бліднути з переляку, горя, гніву або червоніти з сорому і радості. А якби це навіть і було можливим, то не мало б ніякого творчого ефекту, бо ж під шаром гриму навряд чи можна навіть зблизька побачити, як зблід або почервонів виконавець ролі.

Режисери ніколи не дотримуються ремарок, які вказують на певний стан дійової особи. Вони разом з акторами мусять домислити, «вгадати» внутрішній стан і зовнішні вияви кожного персонажа, і ці «вгадані», дофантазовані дії повинні розкривати образ зсередины. Ці дії вгадуються актором шляхом перевтілення, про яке у нас ще буде мова, а поки що вдамося до грубуватої, але зримої метафори, часто вживаної в театральному лексиконі: актор «влазить у шкіру дійової особи». Із багатьох варіантів виконання режисер і актор обирають найбільш органічний, виразний.

Так, наприклад, у драматичному творі О. Корнійчука «Макар Діброва» є сцена, коли у шурфі шахти знаходять піджак замученого фашистами сина Макара Діброви. У п'єсі значиться ремарка: «Передає піджак Діброві». В одній із вистав Дніпропетровського державного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка роль Макара Діброви виконував народний артист СРСР Амвросій Бучма. Йому на сцені справді передали піджак сина Діброви. Діброва-Бучма взяв його обережно, як немовля, і так само ніжно й обережно несучи одєжину сина, пройшов до виходу через всю сце-

ну. Не було сказано жодного слова, але в дії розкривалася вся глибина батьківського горя. Глядач зрозумів, що мужній патріот, котрий загинув у боротьбі з фашизмом, для батька ще й рідна дитина, яку він ніжно пестив і прагнув оборонити від усякого лиха.

Безсловесна дія на сцені може бути не менш промовистою, ніж найвлучніші слова. І найкращі, найширші й найяскравіші слова в драмі, вимовлені актором без належного перевтілення в образ, без почуття, не пов'язані ні з яким конкретним психічним станом, фізичною дією, будуть позбавленими живого життя, безбарвними і мертвими.

— Виходить, що драматичний твір може жити лише втіленим на сцені?

— Так, повноцінне життя він одержує лише на сцені.

— А так, виходить, він не має самостійного значення?

— Чому ж? Має. І велике, як літературний твір. Є навіть драми, які називають драмами для читання, де важлива не стільки дія, скільки діалог з внутрішньою дійовою пружиною.

— А як же бути з дією? Адже в книзі літературний твір має суто словесне вираження?

— Безумовно. А хіба епічний чи ліричний твір не має суто словесного вираження? А ми ж уявляємо собі героїв у певних діях, відчуваємо їх переживання, співпереживаємо з ними. На початку нашого листування я говорила про велике значення творчої уяви читача, вона повинна «працювати» і під час сприйняття драматичного твору. Автор, скажімо, пише: «бере з рук піджак», а читач, знаючи все, що відбувалося з персонажем раніше, вже може собі уявити, як він бере цей піджак. І так скрізь.

Можна заперечити: кожен уявить собі по-своєму. Правильно. І при читанні прозового твору кожен собі малює картину не лише згідно написаного художнього тексту, а й відповідно до свого життєвого досвіду. Звичайно, поставлена на сцені чи екранізована п'єса зменшує кількість індивідуальних трактовок щодо конкретних уявлень, хоча може збуджувати більше думок стосовно загальної концепції.

Здавалося б, вистава чи кіно робить втілення драматичного твору більш однозначним для конкретного сприйняття, але тут вступає в права інша естетична програма: замість «сваволі» творчої уяви читача — «сваволя» творчої уяви режисера-постановника, акторів — виконавців ролей, художника, який оформляє виставу, композитора, що пише музику для вистави. Із злиття всіх цих «програм», із їх взаємопідсилення виростає новий художній твір, який сприймає глядач.

Історія театру постійно засвідчує випадки найрізноманітніших трактовок класичних і сучасних творів драматургії. Кожен з них має свою сценічну історію режисерського прочитання і акторського втілення. Це стає предметом спеціальних досліджень. Всесвітньо розгалужену історію має сценічне втілення трагедій Шекспіра, в українській драматургії — відомі сценічні історії «Назара Стодолі», «Наталки Полтавки». Звідси виникає питання: чим викликана різноманітність трактовок і наскільки вони відповідають об'єктивному змісту твору?

Причин тут може бути кілька. *Перша* з них полягає в тому, що драматичний, як і кожен художній твір, неоднозначний, багатогранний,

а звідси — неоднозначне і багатогранне сприйняття твору. Отже, справа тут і в багатогранності твору, і в неоднозначності сприйняття.

Яку цінність має це індивідуальне сприйняття художнього твору? Ми вже домовились вище, що індивідуальне розуміємо як втілення суспільно-громадського. Отже, щось побачене майстром сценічного мистецтва у класичному творі конкретно-історичне, індивідуально не може не мати суспільно-громадського значення.

Друга причина, можливо, важливіша за першу, хоч вона й базується на її основі. Вона полягає в особливостях функціонування художнього твору, зокрема драматичного.

У нас уже була мова про те, що справді художній твір має свою «біографію», тобто, крім того, що він багатогранний, глибинний, він позитивно сприймається читачами залежно від їх соціального, естетичного та індивідуального життєвого досвіду, від епохи або й десятиліття.

Будучи вираженням конкретно-історичного часу, художній твір несе в собі загальнолюдські ідеали, які можна назвати узагальнено як ідеали гуманістичні, тобто ідеали, народжені любов'ю до людини як творця всіх матеріальних і духовних цінностей.

Давайте трохи зупинимось на розумінні загальнолюдського. Іноді ми стикаємося із вживанням цього слова без належного змістового наповнення, і сприймається воно часом, на відміну від класового, як щось неконкретне, нечітко окреслене. Людство існує мільйони років, а класове суспільство нараховує лише кілька тисячоліть.

Загальнолюдське може мати конкретно-історичне класове вира-

ження, наприклад, боротьба Тараса Шевченка проти кріпацтва мала класовий характер, але була водночас і боротьбою за людину взагалі, кроком до загальнолюдського.

Кожен справді художній твір несе не лише конкретно-історичний зміст, а й обов'язково загальнолюдський, гуманістичний.

Так, наприклад, трагічна історія Гамлета з однойменної трагедії В. Шекспіра звучить особливо актуально, коли злодіяство, таємні вбивства стають державною політикою, а права, духовний світ людини знецінюються. В епоху, коли людство світу об'єднується не просто політичною ідеєю, а ідеєю боротьби за збереження життя на землі, гуманістичний образ Гамлета особливо зворушує співчуттям серця і закликає їх боротися за Людину.

Або візьмемо, наприклад, відомий твір Панаса Мирного «Лимерівна». Тема кріпацтва у ньому в наш час відступає на другий план, зате на перший виступає жорстокість представників панівного класу, їх гніт, зневага до людських почуттів, беззахисність молодого люблячої істоти перед жорстокістю цього світу. Вистава, здійснена акторами Дніпропетровського театру ім. Т. Г. Шевченка, гадаємо, вдало поставлена режисером В. Ковалевським, який наголосив саме на зазначених вище мотивах. Тому його Лимерівна — не царівна-красуня, а звичайне юне дівчатко, тендітне і ніжне (нар. арт. України Л. С. Кушкова). А в хаті Шкандибенків підкреслено дві деталі: величезна кута залізом скриня і килим із «звіриним» узором (так називали узори, орнаменти, заставки в рукописних книжках, елементом яких були звірячі голови, лапи, звірі). На ки-

лимі було зображено два вовки, які вищипали один на одного зуби. Це образ-символ хижого світу, куди потрапляє Лимерівна. Спірним, але цікавим нам видається вирішення фінальної сцени «Лимерівни». Як відомо, драма «Лимерівна» має в собі чимало елементів мелодраматичних в дусі тогочасної драматургії. Наприклад, сцена самогубства Лимерівни.

Н а т а л я (одбігаючи геть, любуеться ножем, ворочаючи його в руках). А блищить як! Гарно, їй-богу, гарно! Любий мій гостинчику! Це ж тебе мені свекруха прислала. От добре, от — спасібі!.. Я ж тебе понесу з собою аж у ірій, покажу самому Богові... Похвалюся перед ним, яка є правда на світі... Гай-гай (Замахує ножем і стромляє його у груди. Тріпнувшись, причитує).

Кипи, кипи, моє серденько, на ножі,
Аніж в того Шкандибенка на дворі!
(Падає).

Оскільки вистава вирішувалась у реалістичному плані і розрахована була на сучасників, яким така кінцівка здалася б явно штучною і психологічно неточною, то й сцена самогубства Лимерівни мала бути природнішою. До того ж таке картинне самовбивство поетизувалось. Для часів Панаса Мирного це виправдано: оспівувався сам протест проти жорстокості хижачького світу, але в наш час чи потрібна була б така поетизація?.. У виставі, про яку говоримо, Лимерівна покінчує з собою десь у закуточку, під місточком, в темряві, вона гине, як пташатко з підбитим крилом, а далі на містку, на тлі спалахів (чи то блискавок, чи то пожежі) б'ються не на життя, а на смерть Шкандибенко і коханий Наталі Василь Безродний.

Спiрною є та межа, що визначає, наскільки може режисер відступити від класичного тексту, змінити щось у ньому. Про це ведеться полеміка в театральних колах і на сторінках «Літературної газети», але з усього видно, що, безумовно, сучасний постановник драматичного твору має право на своє прочитання. Легше всього, звичайно, точно відтворити текст, характери, все зробити суто традиційно, але ж... по-перше, не всякий текст можливо відтворити повністю. Скажімо, «Гамлет» В. Шекспіра має такий обсяг, що повна вистава трагедії продовжувалась би 12 — 14 годин. В українських п'єсах ХІХ століття є чимало масових сцен, в яких парубки і дівчата, спілкуючись між собою, пояснюють один одному (а насправді непідготовленому глядачеві), що відбувається зараз на сцені. Та справа, звичайно, не лише в цьому. Якщо дбати лише про відтворення зображеного у тексті, то чи не буде це схоже на оживлення воскових музейних фігурок? Звичайно, це цікаво і пізнавально. Але ж театр — не музей, а трибуна, він повинен бути звернений у сьогодення.

Де шукати джерело зв'язку драматичного твору з сучасністю? У тому, де вбачаємо актуальність, незнищенну цінність витвору мистецтва слова.

Кожен художній твір несе в собі не лише те конкретне художнє завдання, яке поставало перед його автором, а й надзавдання. Читач або слухач відчуває надзавдання, яке несе художній твір, самостійно встановлює контакт між зображеним у творі і сьогоdnішнім днем, своїм власним життям, а в драматичному творі надзавдання стає предметом пошуку цілого творчого колективу на чолі з

режисером-постановником і художнім керівником. «Надзавдання» — саме це слово — узаконений, широковживаний у сфері театального мистецтва термін. Те, що читач проробляє на самоті, читаючи книгу, знаходячи актуальний для себе зміст, те робить театр для цілого загалу глядачів. Театр прагне знайти такий зв'язок п'єси із сучасністю, який був би актуальним для суспільства. Встановлення і усвідомлення цього надзавдання творчим колективом стає визначальним у здійсненні будь-якої вистави, спрямуванні подальших творчих пошуків. Особа автора проявляється у драматичному творі, тому зазначалось, що, залежно від ставлення автора до зображуваного, весь не призначений для глядача текст (ремарки, характеристика дійових осіб) може набувати того чи іншого емоційного відтінку.

Залежно від того, як з позицій свого ідеалу автор оцінює характерні суперечності і конфлікти свого часу, чи то як трагічні, чи то як драматичні, чи то як комічні, утворюються головні види драми як роду: трагедія, комедія, драма.

Трагедія — сценічно-драматичне вираження трагічного. Останнє може виражатися не лише в драматичному творі, а й в епічному та ліричному. В драматичному творі трагічне виявляється найяскравіше і має формотворчий характер — творить особливий вид драматургії — трагедію.

Що ж таке трагічне? Трагічне визначається характером конфлікту, зіткненням суперечностей. Це конфлікт між новим і старим. Старе, як відомо, добровільно не поступається перед новим, воно міцно тримається за життя, а нове народжується у муках, стражданнях,

крові. Це здійснення історичної необхідності, що за логікою розвитку суспільних відносин так чи інакше має здійснитися. Разом з тим це здійснення може затримуватись через опір старого і невизначеність нового. Отже, може скластися така ситуація, коли історична необхідність у певний момент не може здійснитись. У суспільстві з'являються носії нових, прогресивних ідеалів, які вступають у боротьбу зі старим світом, традиціями, нормами, соціальним ладом або принаймні протистоять йому. Такий носій ідеалу гине, бо він випереджає час, прокладаючи шляхи новому, історичній необхідності, яка ще не може здійснитися. Такий герой усвідомлює неминучість своєї загибелі, але не відступає від своєї ідеї, ідеалу, залишається вірним їй до кінця. Тому трагічне часто виражається як героїчне. Герой гине, але торжествує справа, за яку він бореться, герой залишається жити в свідомості його соратників і тих, за кого він боровся. Такими героями є всі ті, хто заплатив життям за свободу й незалежність свого народу, за визволення рідної землі від загарбників.

Трагічне завжди пов'язане із стражданням, але не всяке страждання — трагічне. Трагічним вважається лише суспільно-значиме страждання. Так, страждання Ромео і Джульєтти викликані не любовними переживаннями, а законом кривавої помсти, який був в основі стосунків родин Монтеккі й Капулетті і не дозволяв їм поєднатися. А вендета (закон кривавої помсти між родами) — це вже суспільне явище, яке протистоїть природним людським почуттям. Носіями нового гуманістичного розуміння стосунків між людьми, заперечення безглуздої вендети висту-

пають юні Ромео і Джульєтта. Якщо ж страждання викликані побутовим чи іншим фактом, який не пов'язаний з історичною необхідністю, з суспільними, характерними для доби явищами, то це не буде трагічне.

Трагічне яскраво постає в драматичному творі, де все розгортається особливо наочно, конфлікт розвивається через драматичну дію і протидію.

Дія розгортається по наростаючій емоційно й динамічно і закінчується катастрофою — загибеллю героя. В кульмінаційний момент, як правило, протагоніст (носій ідеалу) проголошує ключовий монолог, в якому він робить остаточний вибір — прагнути ідеалу хоч би й ціною свого життя.

Слово трагедія походить від давньогрецького *τραγος* (цап) і *ψόη* (пісня). Під час свята Діоніса виконувалось таке народне традиційне дійство з сумними піснями, яке супроводжувало принесення цапа в жертву. Це трактувалось як смерть в ім'я життя, так само, як закопується в землю зерно або виноградна лоза (вмирають, щоб ожити весною).

Поступово ці трагедії ускладнювались, поки не виникла і не розвинулась антична трагедія. Трагедія як вид драми розвивається в переломні моменти історичного розвитку.

Трагедія має і свої жанри, передусім за тим, як вона зароджувалась, розвивалась. Насамперед нам відома давньогрецька трагедія, в якій причиною трагічних ситуацій в основному виступає фатум, приречення долі. Авторами античної трагедії були Есхіл, Софокл, Евріпід. До типу героїчної трагедії найбільше наближається «Прикутий Прометей» Есхіла. Прометей, керований власним розумінням добра і любові до людей,

викрадає у богів вогонь і дарує його людям. Зевс наказує прикути Прометея до скелі, щоб орел щодня клював його печінку.

Другим характерним для трагедії жанром була трагедія класицистична. Її автори (Корнель, Расін, Тредьяковський, Сумароков) прагнули наслідувати античну трагедію. Героями були королі, царі, національні герої. Основним був конфлікт між обов'язком і почуттям. Подолання почуттів відбувалось у стражданні, а то й у смерті в ім'я обов'язку перед королем і батьківщиною. Імена героїв бралися з класичної трагедії, а вбрання були, наприклад, у французькому театрі за тогочасною модою — пудрені парики, плаття на обручах (криноліни), шиті золотом камзоли, банти і брошки на взутті. Діалоги і монологи риторично піднесені, розсудливі. Трагедія епохи класицизму створювалась за правилами нормативної естетики. Дія мала відбуватися в одному місці і протягом однієї доби. Трагедія розвивала тему громадянського обов'язку і патріотизму, але «простолюдини» в класицистичну трагедію не допускались. Їм відводилось місце лише в комедіях, та й то як комічним персонажам.

Цілу епоху в розвитку драматургії, зокрема в розвитку трагедії, становлять п'єси В. Шекспіра, протагоністи яких втілюють в собі узагальнення неперехідного морально-філософського значення. Реалістичні за своїм методом пізнання, романтичні за стилем, сповнені глибокого гуманістичного пафосу, вони й сьогодні активно діють у боротьбі за людину, її гідність, високу духовність, добро її діянь. Вони — школа людської моралі і зразок драматургічної майстерності.

В епоху НТР назриває інша трагедійна ситуація, коли герой гине, прагнучи підкорити космос. Та гине він не лише у боротьбі зі стихійними силами природи, а й внаслідок заздрості свого друга-ворога («Фауст і смерть» О. Левади), тобто внаслідок моральної недосконалості людини і, додамо, високої досконалості кібернетичної апаратури, яка точно змоделювала бажання свого конструктора. (У цьому певна символіка — загроза: якщо машинами будуть керувати аморальні люди — це трагічно).

Трагедія в повоєнній літературі стверджує героїчне в людині, неминучу моральну перемогу гуманістичного ідеалу в ім'я Людини.

Трагедія може бути філософською, коли основним рушієм розвитку дії є боротьба ідей, героїко-патріотичною — в основі — героїчна боротьба за Батьківщину, революційною — в основі ствердження революційного ідеалу тощо.

Драма відрізняється від трагедії передусім тим, що напружена боротьба, зображена в ній, не обов'язково завершується загибеллю носія ідеалу. Конфлікт може розвиватися у напрямку до трагедії, комедії, до гармонійного розв'язання або лишатися драматично не розв'язаним.

У трагедії діють протагоністи, які, по суті, стають втіленням великих узагальнень: Гамлет — активного гуманізму і внутрішньої боротьби, король Лір — обдуреного довір'я і зневаженої величчя, Ромео і Джульєтта — любові тощо. У зв'язку з цим виникає навіть проблема «шіллеризації» і «шекспіризації» характерів. Коли героєм трагедії стає певним «рупором» ідей автора, в його характері однобічно проявляється лише якась одна риса, ми маємо справу з «шілле-

ризацією» характерів. Коли ж герой, будучи максималістом у певній сфері, втіленням певного узагальнення, разом з тим не лише «рупор» ідей автора, а жива людина, живий характер з конкретними людськими рисами, які в чомусь начебто протилежні суті характеру, а насправді складають з ним одне ціле, тоді ми маємо справу з «шекспіризацією» характерів. Наприклад, Шейлок у «Венеціанському купці», Шекспіра жадібний і жорсткий, але одночасно і чадолюбивий, він виявляє велику батьківську любов до своєї дочки.

Характер у драмі більше пов'язаний з побутом, він не виняток, можливо, різнобічніший. Один із дослідників психології мистецтва Л. Виготський вважав, що як тільки трагедія спускається із своїх висот і заглиблюється у побут, вона перетворюється в драму. І справді, в трагедії ми не знаходимо якихось побутових подробиць. Якщо вони і є, то якісь найнеобхідніші, найчастіше — це умови, в яких відбувається дія. Суттєвого значення вони не мають, хіба що у тому випадку, коли стають показником певного стану персонажів, як, наприклад, у «Королі Лірі», коли доньки обмежують кількість батькових слуг при дворі.

У драмі ж сам конфлікт зароджується у побуті, наприклад, у драмі М. Кропивницького «Дай серцю волю — заведе в неволю» або в «Безталанній» І. Карпенка-Карого чи в «Грозі» О. Островського.

Інша річ, що побутовий конфлікт має соціальний характер, і в драмі діють певні соціальні типи, а це передусім і людські характери з яскраво індивідуалізованою мовою. Останнє в трагедії трапляється досить рідко. Як правило, індивідуалізація мови в

цьому жанрі відбувається на змістовно-глибинному рівні, зовні яскраво виражених стилістичних індивідуальних ознак у трагедії значно менше, ніж у драмі.

Драму при її зародженні в європейській літературі називали ще міщанською драмою, бо головними героями в ній були звичайні люди, які жили в місті (а звідси — і «міщани», тоді це слово ще не мало такого негативно-соціального значення, як тепер). Крім того, драма дуже часто будувалася як звичайний побутовий сімейний конфлікт чи то конфлікт, пов'язаний із сім'єю. В трагедії ж діють люди незвичайні за своїм духовним максималізмом. Можна ще сказати й так: у трагедії вихідним є духовне начало, яке так чи інакше, а мусить якоюсь мірою звертатися і до побуту, а в драмі все починається з побутового, виробничого, сімейного конфлікту і підноситься до узагальнюючого, духовного рівня.

Це, звичайно, друзі мої, умовно, але я намагаюсь зібрати побільше характерних ознак трагедії і драми, щоб легше було розрізнити їх, а значить, і відповідно настроювати себе на те чи інше сприйняття. Наведу приклад, що свідчить про важливість внутрішнього настрою для сприйняття художнього твору. В одному клубі в двох залах мало відбутися два різні заходи. У першому залі один із фахівців в галузі космічних досліджень, відомий професор, мав читати лекцію про стан вивчення космосу. У другому — мав виступати естрадний артист, гуморист. З вини організаторів цих заходів виступаючі переплутали зали. І от в зал, де сиділа публіка, настроєна на гумор, потрапляє професор, фахівець з космонавтики. Його зовнішність, окуляри і борідку зал сприймає як

грим, який собі зробив артист естради, а на кожну його фразу, насичену спеціальною термінологією про космічні дослідження, зал реагує вибухами сміху, вважаючи, що комізм саме і полягає в невідповідності серйозних наукових висловів з атмосферою відпочинку. В той же час в іншому залі перед слухачами, які серйозно цікавились проблемами космонавтики, почав виступати веселий конферансьє. Люди, які чекали серйозної наукової інформації, з певним подивом слухали жарти артиста і не могли зрозуміти, для чого професор вдається до жартів, які не мають ніякого відношення до теми лекції.

Так само і з родами та жанрами. Уявляєте собі, ви настроїлись на веселу комедію, а на сцені відбувається щось драматичне або й трагічне. Це не може не дратувати глядача.

Однією з ознак трагедії є використання умовних образів, фантастичність окремих елементів, особливе трагічне тло в природі тощо. У драмі, як правило, відсутні умовні образи, фантастичність.

У трагедії дія розвивається цілеспрямовано і стрімко, по наростаючій — і до кульмінації, після якої майже відразу наступає розв'язка.

У драмі ж протягом розвитку конфлікту виникають певні драматичні вузли, зіткнення дії і протидії, які рухають конфлікт до певного розв'язання. Якщо дію у трагедії можна порівняти із стрімким водоспадом, то дію у драмі — з сильним плином могутньої ріки, в руслі якої щоразу скипають якісь буруни.

Звичайно, і цей поділ, як усі інші, умовний, до того ж драматургія знає і такі твори, які містять в собі ознаки трагедії і драми. Наприклад, «Назар Стодоля» Т. Шевченка розвивається

як трагедія, а щаслива розв'язка в кінці надає їй ознак драми. Або «Гроза» О. Островського, маючи всі характерні ознаки драми, разом з тим набуває ознак трагедії, бо Катерина, носій ідеалу — людської гідності, свободи особистості, поетичності, — гине, а не дає свою душу на поталу кабанихам і диким. Вона підноситься до рівня трагедійного протагоніста. До речі, у цій трагедії є і елементи фантастичності в останній сцені, коли Катерина жахається картин страшного суду, намальованого на стінах галереї біля церкви. Щоправда, ці картини як реальні існують лише для головної героїні.

Визначення жанру драматичного твору надзвичайно важливе і для постановника його на сцені. Режисер мусять чітко уявити собі, які почуття і яке естетичне ставлення до зображуваного він має збудити у глядача: трагічне чи драматичне. Так, наприклад, М. Охлопков у московському театрі ім. Маяковського ставив «Грозу» як трагедію. Цим мотивувалось оформлення вистави, музика, світлові ефекти, загальна тональність спектаклю.

Великі труднощі, наприклад, виникають перед постановниками «Украденого щастя» І. Франка. З одного боку — це висока драма, але в ній є трагічні обставини: у всіх трьох дійових осіб — Анни, Миколи і жандарма Михайла Гурмана вкрадено щастя, вкрадено життя. Разом з тим Михайла, який єдиний зважується на своєрідний протест, щоб повернути щастя, не можна вважати протагоністом, носієм ідеалу. Його поведінка, його вчинки — це виклик не лише тому суспільному ладові, за якого можна вкрати у кількох людей долю заради десятка зайвих моргів по-

ля, але це й виклик народній моралі, народному звичаю і традиції. Смерть героя у даному разі ще не робить драматичний твір трагедією у повному розумінні цього слова.

Нагадаймо тут ще раз, що ні рід, ні жанр, ні вид не визначають рівня художності будь-якого твору, що розподіл «поезії» (тобто художніх творів) на роди і види — це не «табелі про ранги», яким в дореволюційній Росії визначались чини, їх було чотирнадцять, чотирнадцятий — найнижчий чин, а перший — найвищий. У літературі і мистецтві вищих і нижчих жанрів немає.

У драматургії є ще один, можна сказати, проміжний жанр між трагедією і драмою, а може, різновид драми — мелодрама. Назва ця походить від двох слів: давньогрецького *μελος* (мелос) — пісня і *δραμα* (драма) — дія. В Італії і до цього часу «мелодрама» вважається синонімом опери. Але з середини XVIII століття мелодрамою почали називати такий музично-драматичний твір, у якому монологи і діалоги чергуються з музикою, аріями. З кінця XVIII століття мелодрама визначається як літературний жанр, для якого характерна динамічна і цікава інтрига, патетика, гіперболічне зображення пристрастей, яскраво виражене морально-повчальне спрямування.

У різні часи мелодрама розвивалася по-своєму залежно від того, яким змістом вона наповнювалась. Її сила і слабкість визначались тим, що часом моральний ідеал мелодрами був поміщаний обмеженим, обстоювались сімейні пуританські чесноти і було різке протиставлення чеснот і пороків. У мелодрамі яскрава соціальна спрямованість і обов'язково щасливий кінець — все це служило вихованню

почуттів масового глядача, збуджувало громадянську активність у боротьбі проти зла.

В українській драматургії XIX століття спостерігаємо ряд творів, які за певними ознаками можна віднести до мелодрами. Так, беззастережно до мелодрами належить «Циганка Аза» М. Старицького. Але чимало мелодраматичних елементів є і в творах М. Кропивницького. В них багато музики, співу, масових сцен. Це мало позитивне значення — пропагувалася українська народна культура — пісня, танок, краса народного вбрання. Але конфлікт справді подавався як приватний випадок. Гине Софія у «Безталанній» — підбурений матір'ю, убиває її чоловік Гнат. Виходить, що головна причина загибелі невинної, лагідної Софії — зла свекруха. Інша річ, що за всім цим проглядається загальний рівень темного, забитого села. Таким же приватним випадком здається і самогубство Лімерівни в однойменній драмі Панаса Мирного.

Однією з особливостей української мелодрами є те, що любов драматургів незмінно на боці гноблених. В українських мелодрамах постійно з позицій народної моралі викривається панство. У цьому неповторність українських мелодрам. Їх кінцівки, як правило, трагічні, разом з тим їх не можна назвати трагедіями, бо в них ще немає героя — борця, який би ціною свого життя стверджував свій ідеал. Носії позитивної народної моралі, народного ідеалу — це здебільшого скривджені жінки, дівчата, жертви панської сваволі.

Певна спрощеність у передачі почуттів, психології персонажів, взаємин між ними пояснюється не лише жанровими особливостями ме-

лодрами, а й рівнем розвитку неписьменного глядача і тими неймовірно важкими умовами, в яких розвивався український драматичний театр, що, не маючи свого приміщення, був фактично мандрівним. Актори виступали в орендованих клунях і повинні були в один вечір грати стільки ж актів російської п'єси, скільки й української.

Українська мелодрама мала великий вплив на формування народної свідомості, на виховання людської гідності, на розвиток української культури, зокрема театральної. Багато в чому вона наближалась до трагедії, хоч і мала риси сентименталізму в драмі.

Уже з такого побіжного нагадування історії мелодрама стає очевидним, що мелодрама як літературний вид має чимало різновидів — жанрів.

Яскраво вираженим видом драматичного роду є комедія. Це один із основних видів драми. Назва походить від давньогрецького *komwos* (веселий натоп) і *wbn* (пісня).

Комедія — це вираження комічного, що будується на певній невідповідності, яка викликає сміх. Сміх може бути беззлбним, а також викривальним, коли сягає глибоких соціальних суперечностей, які проявляються в характері й поведінці людей. У комедії — не лише зображення потворного, суперечливого, але й торжество ідеалу над потворним, і це торжество має бути веселим, дотепним виявом здорових сил життя.

Історія комедії як літературного виду своїм корінням сягає в античність і має чимало етапів розвитку. Комедія розвивалась від грубого фарсу до реалістичної комедії, від грубоваго гумору, жартів

і жестів на грані пристойності до тонкого психологічного гумору, до інтелектуальної іронії. Це з одного боку, а з другого — від чистої комедії до змішування комічного з трагічним і драматичним.

Ще розрізняють комедію становищ і характерів. У першому випадку перевага віддається подіям («Комедія помилок» В. Шекспіра), хитрим інтригам, у другому — комедійним характерам. Шедеври ж комедійної драматургії, як правило, поєднують у собі і цікаві події, і хитрі інтриги, і цікаві комедійні характери. Ще бувають «комедії ідей».

За характером сміху розрізняють комедії сатиричні («Ревізор» М. Гоголя, «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого), комедії, які поєднують у собі комічне і зворушливе. Наприклад, «Дай серцю волю — заведе в неволю» М. Кропивницького, романтичні або ліричні комедії («Собака на сні», «Учитель танців» Лопе де Вега). Існує ще й трагікомедія, коли гідний трагічного співчуття герой потрапляє у комічні обставини або комічний персонаж — у трагічну ситуацію. Класичною трагікомедією є «Сірано де Бержерак» Едмона Ростана. Сірано, прототипом якого є французький письменник Сірано де Бержерак, письменник XVII століття, автор поетичних, драматичних творів, памфлетів. З особою Сірано пов'язані різні легенди щодо його дотепності, хоробрості, уміння захистити свою честь, він — людина талановита, героїчна, непримиренний борець за просвітительство, розум, людську гідність, честь, зрештою — за гуманізм, потрапляє в комічну ситуацію. Він змушений другові підказувати слова любові до жінки, яку кохає сам, від імені свого друга писати їй

листи, в яких, власне, висловлював своє почуття; його зовнішність (великий ніс, з якого всі його вороги глузують) у певній суперечності із внутрішньою красою; він — виразник духу непримиренності до виявів зла, тупості і підлості — умирає не героїчно: йому скинули на голову колоду.

Та при всій різноманітності комедій для них характерна певна невідповідність. Наприклад, невідповідність між серйозністю і навіть драматизмом прагнень Мартина Борулі і нікчемністю мети, яку він переслідує, тобто стати не Борулею, а Берулею, щоб довести свою належність до дворянства. Або невідповідність між догідливою поведінкою городничого і всього чиновництва, купецтва стосовно Хлестакова — і нікчемність, незначимість особиста і службова самого Хлестакова. Але в усіх цих комічних невідповідностях розкриваються важливі риси соціального ладу і характерів.

Залежно від характеру сміху, від матеріалу, який бере письменник для зображення теми, і конкретно обраного не лише виду а й жанру, комедії поділяються на: сатиричну, побутову, ліричну, комедію-буфонаду, комедію-памфлет тощо.

Чим же зумовлене таке розгалуження літературних родів, видів і жанрів?

Про одну з причин — основну — у нас уже була мова, це різні способи і форми художнього зображення. А якщо поставити ще одне питання: чим зумовлюються різні форми і способи оповіді? Думаю, друзі, що двома основними чинниками. Перший із них — особа самого автора, його характер, темперамент, світобачення,

манера спілкування, світогляд, життєвий досвід і конкретна позиція в суспільстві. Другий чинник — конкретна мета автора, як вона сформувалась в кожному окремому випадку. Щоб це було зрозуміліше, наведу побутовий приклад. З того часу, як з'явилась писемність, люди пишуть різноманітні листи. Є, скажімо, листи дружні, родинні, любовні, листи-інформації, листи-скарги, офіційні ділові листи, листи публіцистичні, відкриті листи тощо. Тобто залежно від того, кому і з якою метою ми пишемо, обираємо певну форму листа, бо справді кожен із названих різновидів листів має свої жанрові неписані закони. Так, у діловому листі ми не будемо писати про свої почуття, якісь свої переживання і враження, а в особистому листі другові не будемо офіційно звертатися на зразок «Шановний товаришу...». Хіба що жартома. В офіційному листі ми не дозволимо собі жартів, а в листі другові ми часом і драматичні для нас факти намагаємося викласти в жартівливому тоні. У листі-заклику ми будемо емоційно піднесені, а в листі інформаційного характеру будемо прагнути до точності викладу, об'єктивної безсторонності. Але в той же час важко уявити собі лист юнака до своєї нареченої у діловому стилі і в тому ж стилі повідомлення хлопця про його закоханість і бажання поєднатись. Якби такий лист існував, то він би справив комічне враження, як, наприклад, освідчення возного Наталці у п'єсі І. Котляревського «Наталка Полтавка»: «...тепер же читая — тее-то як його — благодсть в очах твоїх, до формального определения о моеї участі, открой мні, хотя в терміні, партикулярно, резолюцію: могу лі — тее-то як його — без отсро-

чок, волокити, проторов і убитков получити во вічне і потомственное владініє тебе — движимое і недвижимое імініє для душі моєй — з правом владіти тобою спокійно, безпрекословно, і по своей волі — тее-то як його — розпоряджать?»¹. Тут комічний ефект викликає не лише макаронічна, недорікувата мова возного, а й те, що свої почуття возний висловлює мовою канцелярських ділових паперів, а одруження трактується як одержання «во вічне і потомственное владініє».

Як бачимо, кожен із видів листа визначається ще й конкретною функцією, яку він має виконати. Подібне відбувається і в художній літературі. Адже кожен художній твір — це своєрідний лист до читача. І письменник також шукає точну і правильну ноту у спілкуванні з читачем. Він визначає для себе, як має подіяти на читача — чи то величчю змальованих картин, чи то комічною ситуацією, чи змалюванням героїчно-напруженої боротьби. Залежно від цього і виникають роди і жанри. Отже, вони мають ще й функціональний характер.

Саме визначення жанру настроює читача на певний зміст і характер майбутнього творчого спілкування автора з читачем.

Так, у М. Коцюбинського ми знайдемо у підзаголовку твору «образок» або «етюд», і ми готуємося сприйняти якусь характерну зарисовку дійсності. До «Мертвих душ» М. Гоголя дано підзаголовок «поема», і ми настроюємось на сприйняття величної пісні на честь багківщини, яку задумав, але не завершив письменник.

У ряді поетичних творів у поезії 60-х років ми в заголовку або підзаголовку читаємо «балада», хоч насправді цей поетичний твір не є баладою. Але те, що письменник називає свою поезію баладою, свідчить про його ставлення до зображуваного чи вираженого як до чогось незвичайного, романтичного вираження духовного максималізму.

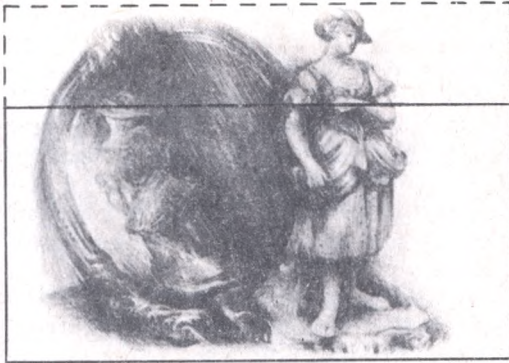
Таким чином, авторська вказівка на жанр у творі відіграє роль настроювача всієї нашої ідейно-емоційної художньої системи на певну хвилю сприйняття, бо ж кожен жанр — це цілісність, яка має свою специфіку.

Можна також помітити, що в один час розвиваються одні жанри, в інший — інші. Так, для нашої епохи, багаті подіями, характерний розвиток мемуарної і документальної прози. Все більше розвивається художня проза з елементами науковості, в ній науковий прогрес зображується як боротьба ідей. Значну роль в утворенні нових жанрів відіграє кіно. По-перше, розвивається сценарій як літературний жанр (наприклад, сценарії О. Довженка, І. Драча), а по-друге, способи кінематографічного мислення переносяться у поезію, епос, драму — чіткіше виділяються «кадри» («шматки» твору), повніше використовуються можливості монтажу, що позначається на композиції твору.

Звичайно, спокусливо було б зупинитися на кожному із жанрів, але в даній ситуації це неможливо, тому раджу вам відомості про жанр чи вид, який зацікавить вас, взяти або із названих вище словників, або з «Української Літературної Енциклопедії» (В 5 т. — К., 1988). Навчитися користуватися довідковою літературою, зробити це своєю потребою і звичкою — як це добре! Як це може збагатити вас у житті!

¹Котляревський І. Твори.— К., 1982.— С. 221.

Лист-лекція третя



Пізнання. Оцінка. Спосіб моделювання, індивідуальний код

Мої юні адресати!

Наша розмова, яка зайшла вже так далеко, була б неповною, якби я не торкнулася питання творчого методу. Метод у перекладі з грецької (*methodos*) означає «шлях», спосіб дослідження. Все, що створює людина у світі, робиться свідомо (хворобливі патологічні випадки не будемо брати до уваги), обраним нею методом, шляхом. Щоб обрати чи виробити певний метод, людина мусить пізнати сферу,

в якій відбувається її діяльність, об'єкти, предмети її діяльності, засвоїти попередній досвід, якщо він є (тобто пізнати), виробити своє ставлення до мети, предмета діяльності (оцінити) і на основі всього цього обрати спосіб моделювання, який у кожному окремому випадку буде мати індивідуальне виконання, свій індивідуальний «код». Адже немає двох людей, які б однаково вимовили звук «а». Кожен вимовить його своїм голосом і з своїм ступенем глибини — наближеністю чи віддаленістю до попереднього ряду артикуляційного апарату, з більшою чи меншою силою звуку і ступенем відкритості його, в одного це «а» буде ближче до «о», в іншого — до «е».

Метод будь-якої діяльності має чотири аспекти: гносеологічний (пізнавальний), аксіологічний (оцінний), спосіб моделювання та індивідуальний код.

Зробимо деякі застереження. Художній метод розглядають у трьох площинах: перша з них — творчий метод в аспекті психології творчого процесу. Тут розглядається, як загальні психологічні закономірності творчого процесу проявляються у того чи іншого письменника, як формується його індивідуальний творчий метод. Романтик і «реаліст» по-різному спостерігають, у кожного з них свої особливості творчої уяви й фантазії, по-різному відбувається «перевтілення», персоніфікація фантазмів і таке інше.

Друга площина — визначення творчого методу за особливостями, які проявляються у самому художньому творі чи творах. Спільність гносеологічного, аксіологічного аспектів, способів моделювання у кількох чи більше письменників означає спіль-

ність їх творчих методів і стає основою певного літературного напрямку. Саме цим поняттям, яке характеризує наслідки творчості, і користуватимемося у нашій розмові.

У кожному напрямку можуть бути ще й певні течії за предметом зображення, за тематикою: сільська, урбаністична, пригодницька, фантастична, гумористична література і т. д. Ці течії рухомі й утворюються часом на основі жанрів, можуть існувати недовго.

Третя площина — творчий метод читача, який так чи інакше вступає у співтворчість з автором, намагаючись відтворити в своїй уяві те, що зобразив письменник. У читача теж мають бути розвинені асоціативне мислення, уява і фантазія, він повинен відчувати інтонації письменника, емоційний темпоритм його мовлення. Деякі читачі слідкують лише за розвитком сюжету, їх зовсім не цікавлять авторські роздуми, а деякі насолоджуються картинками природи, ліричними відступами, психологічним проникненням у внутрішній світ людини, філософськими роздумами.

Читачі, як і митці, можуть бути різного рівня талановитості. У одних більше розвинене асоціативне мислення, в інших — менше. У кожного з читачів різний індивідуальний досвід, з яким він так чи інакше співвідносить прочитане, різний ступінь довіри до художнього світу, різна здатність входження у нього, зрештою, у кожного — свій рівень читачької культури, а звідси і різні смаки, підходи до літератури, критерії оцінки художніх творів, різні читачькі методи сприйняття художніх текстів.

Одні настроєні сприймати лише твори реалістичного напрямку, а в

ньому — течію документальної і мемуарної прози, інші захоплюються фантастикою, а ще інші — романтично-пригодницькою літературою, деякі ж пристрасно зацікавлені поезією. Та є і читачі великого читачького досвіду, який породжує високу культуру сприйняття, вони належно можуть сприймати літературу різних родів і жанрів, різних творчих методів і напрямків.

Отже, будемо розглядати творчий метод як основу літературного напрямку.

Художній метод належить до «незримої» субстанції, але саме він — найбезпосередніший виразник свідомості митця, його ідейно-художньої позиції. Саме метод, сформувавшись на основі світогляду, світосприйняття, ідеалу, традицій, індивідуальної творчої психології, програмує відбір всіх художніх засобів, народження стилю.

У кожному методі характер співвідношення вигаданого і реального різний. Він визначається концепцією дійсності, яка утворюється у письменника в результаті складної внутрішньої роботи, зумовленої багатьма суб'єктивними і об'єктивними факторами і є необхідною передумовою методу. Індивідуальна, добута в творчих пошуках, вона так чи інакше співвідноситься з історичною, об'єктивно науковою концепцією дійсності: чи то повністю відповідає їй, чи виражає її окремі сторони, еkleктична, чи то заперечує її так само, як і творчий метод. Останній, будучи неповторно індивідуальним, співвідноситься з методом-напрямом. Тут я мушу звернути увагу на одну важливу обставину: термін «метод-напрямок» — це не поєднання творчого методу і літературного напрямку, які ми начебто вва-

жаємо адекватними, а одне поняття, що означає творчий метод, яким користуються письменники, на відміну від поняття «індивідуальний творчий метод» — метод одного письменника, який є одним із різновидів і проявів одного, а часом і не одного методу-напряму.

Він не може бути не пов'язаним з методом-напрямом, бо ж індивідуальна творчість так чи інакше співвідноситься з історично-об'єктивною концепцією дійсності, бо ж кожен «індивід» є суспільною істотою.

Розуміння, трактування будь-яких явищ, подій народжується внаслідок світоглядних позицій, інтуїції, в процесі якої здійснюється перехід від начотного образу до нового поняття. Визначальним для концепції дійсності є те, в чому митець бачить суперечність між своїм ідеалом і дійсністю.

Так, однією із суперечностей в розвитку літератури була суперечність між недосконалою дійсністю й ідеальними уявними зразками, побудованими на розумних началах. Така концепція дійсності, орієнтація на ідеальне, підкорене розуму, породжує класицизм (від лат. *classicus* — зразковий). Викликана певними соціальними умовами, суспільним ладом, сама концепція дійсності зумовлює спосіб узагальнення в художньому відображенні — метод. Література класицизму орієнтована на наслідування літератури Стародавньої Греції та Риму, на ідеальне. В ній панує раціоналізм, повне підкорення почуття розуму, прагнення побудувати мистецтво на розумних началах, а також прагнення до аристократизму. Ми гадаємо, що воно дійсне не лише на рівні переходу методу в стиль, а й на рівні обрання сю-

жету як концепції життя, героїв, проблем тощо. Так, в літературі класицизму сюжети міфологічні, легендарні, історичні пов'язані з античністю. Герої — царі, аристократи, історичні особи. Часом в основі сюжету — боротьба між почуттям і розумом, і, безумовно, в найтрагічніших зіткненнях перемагає розум, який в більшості випадків тлумачиться як обов'язок перед королем, батьківщиною, честю.

Прагнення втілювати ідеально прекрасний зміст позначалося на мовних засобах творів: стиль піднесений, часто штучний, відірваний від народної мови. Характерні жанри — трагедія, епічна поема, ода. Метод класицизму вніс у розвиток літератури чимало цінного: героїчність тематики, естетику величного, прагнення здійснювати просвітительські функції, у окремих авторів — революційні тенденції. Але в усьому ми спостерігаємо єдність принципів у співвіднесенні дійсності і зображення в усіх елементах: від сюжету, жанру і до мови — це піднесеність над буденністю, орієнтація лише на високе, ідеальне, класичне, аристократичне і раціоналістичне.

Як це виглядало?

Література і мистецтво Стародавньої Греції справді були «на рівні недосяжного зразка». У них ставилися глибокі загальнолюдські філософські проблеми, загальний естетичний і художній рівень розвитку суспільства був дуже високим. Причини такого високого розвитку коріняться в суспільному ладові Стародавньої Греції, в умовах, які створювала рабовласницька демократія. Громадяни Афін були вільні й рівні, мали всі умови для розвитку особистості, але за рахунок того, що були раби, які за-

безпечували функціонування матеріального, економічного базису. Це був гуманізм на основі антигуманності. Але саме в умовах цієї суперечності вільна частина суспільства мала час для саморозвитку, задоволення всіх своїх духовних потреб. У цих умовах, зрозуміло, і мистецтво, зокрема й література, досягли високого розвитку. Мистецькі інтереси ставали інтересами всіх громадян. На олімпіади приходили всі громадяни і займали місця в афінському театрі, схожому на наш стадіон. Сидіння-східці були з білого мармуру, а посередині коло, з ніш виходили артисти на дерев'яних дибах («котурнах») сантиметрів по 20 — 50 висотою. На головах у них були великі дерев'яні трагічні або комічні маски. Артисти в рупори виголошували текст. На східцях театру поважно сиділи або лежали афінські громадяни і дивилися виставу протягом шести-семи годин. Раби розносили глядачам їжу, вино, виноград.

Уявіть собі, друзі, яким переконливим було слово актора, щоб в подібних умовах дійти до глядачів. А які ж талановиті повинні бути глядачі, щоб без будь-яких декорацій уявляли собі дії, картини, переймалися переживаннями героїв. Змагання між поетами і драматургами могли продовжуватись кілька тижнів, і весь цей час громадяни сприймали і оцінювали побачене з громадянських, естетичних і художніх позицій. Вражали трагедії Есхіла, Софокла чи Евріпіда. Всеволодність фатуму, як не тікай від долі, все одно звершиться: син царя Едіпа уб'є батька і одружиться зі своєю матір'ю, не здогадуючись про кривність. Коли ж дізнається, вони з матір'ю повиколують собі очі, а в їхньому місті

почнуться пощести, мор. Духовно високі люди-титани вступають у боротьбу навіть з богами. Так, Прометей украв вогонь у богів заради людей і був прикутий до скелі на довічну кару — орел щодня клював йому печінку.

В античній літературі, починаючи від Гомера, ми знаходимо образи типологічного характеру — образи-узгаляння мужності, доблесті, справедливості, честі — гуманістичні за своїм змістом.

У період абсолютної монархії у Франції зароджується класицизм. Всі людські чесноти у ньому розглядаються лише під кутом вірності державі, королю. Існував культ «розуму» і «справедливості» освіченого монарха. Вважалося, що стихійні пристрасті породжують зло, а торжество розуму над ними — добро. В основі цього творчого методу — концепція дійсності, яка полягає у визнанні суперечності між класичними зразками людей — образами героїв античності і сучасністю. І от література (а це була література пануючих класів) починає наслідувати зразки античності. Вище, коли ми торкались питання трагедії, уже говорилося, що таке наслідування було суто зовнішнім. Котурни дерев'яні замінилися котурнами духовними, сюжет, герої, їх мова, вчинки були штучно піднесеними. Герої, часом з античними іменами, були одягнені у костюми французької знаті і спілкувались у їх манері. Головний конфлікт — це конфлікт між розумом і почуттям. В трагедіях класицизму він вирішувався на користь розуму, який перебував завжди на боці короля. Монологи дійових осіб, особливо головного героя, виголошувалися за всіма правилами ораторського ми-

стецтва. У них багато говорилось про почуття, страждання, про внутрішню боротьбу між обов'язком і почуттям, але справжнього почуття там не було, була лише логічна, холодна розсудливість.

Коли ми розглядали трагедію, ми говорили, що класицизм виробив свою нормативну поетику — все у драматичному творі повинно відбуватися за одну добу, в одному місці, і це «все» мусить бути однією подією. Добро обов'язково торжествує над злом. У співвіднесенні всіх елементів художнього твору з відповідними елементами дійсності — основні принципи: зверхній погляд на щоденне буття, перевага інтересів держави (розумного начала) над особистими, над почуттями, пристрастями, утвердження громадянських, героїчних, патріотичних мотивів. У Франції класицизм найяскравіше проявився у творчості таких драматургів, як Корнель і Расін. У Росії — в поетів В. Тредіаковського і О. Сумарокова, а пізніше — у Г. Державіна і М. Ломоносова. При цьому треба зауважити, що в Росії класицизм не знайшов для себе доброго ґрунту. Так, уже у державінському класицизмі були певні порушення. В «Оді до Феліци» (під цим іменем оспівувалась цариця Катерина II) він писав: «Мурзам твоим не подражая, почасту ходишь ты пешком, и пища самая простая бывает за твоим столом», а далі згадується «каймак» і «борщ». Тут великі порушення норм класицизму. Як можна було сказати: «почасту ходишь ты пешком»? І Хіба героїні од «ходят пешком»? Вони «шествуют»? І смакують «яства», а не вживають таку звичайну їжу, як борщ.

Ще більше «порушень» робив Ло-

моносов. Він взагалі писав оду цариці, а виходило — своєму народові, батьківщині, російським ученим, висловлював віру в майбутнє вітчизняної науки, у те, що «сможет собственных платонов і быстрых разумом невтонов российская земля рождать».

В українській літературі деякі принципи класицизму здійснювались у шкільній літературі XVIII ст., у трагікомедії Ф. Прокоповича «Владимир» та інших творах.

Звичайним людям і звичайним людським почуттям не було місця в класицизмі.

І от як «протиотрута» класицизму народжується сентименталізм. У кінці XVIII століття концепція чутливості стала панівною, вона виражала суперечність між суворим і байдужим світом і чулістю до звичайних людських почуттів, до переживань людини звичайної, не короля, не героя, захоплювала читача. При цьому треба зважити, що читачами все-таки були люди письменні, а значить, люди вищого стану.

Одним із перших письменників-сентименталістів був англієць С. Річардсон. Він написав, наприклад, роман «Памела» у формі листування двох закоханих — юнака і дівчини. В романі йдеться про те, як звичайна служниця Памела перемагає сквайра у боротьбі за свої чесноти. Річардсон написав також роман «Клариса Гарлоу», в якому викривав потворну силу грошей і характер типового на ті часи аристократа, начебто і вільнодумця, але цинічного і розбещеного Ловласа — спокусника дівчат. Ім'ям Ловласа (Ловеласа) почали називати молодих людей, легковажних за поведінкою, залицяльників і спокусників.

Переживання скривджених молодим аристократом скромних дівчат, не аристократок, викликало співчуття, разом з тим якоюсь мірою розкривало внутрішній духовний світ. Існує легенда, що нібито, коли Річардсон писав роман «Клариса Гарлоу», читачі з нетерпінням чекали кожного наступного розділу. Письменник виходив на балкон і читав щойно написане читачам. А коли роман уже завершувався, залишався останній розділ, то до письменника в кабінет зайшов військовий і вимагав, щоб Річардсон сказав йому, чи залишиться героїня живою, бо дружина ридає на дивані і послала свого чоловіка до письменника дізнатися про долю героїні.

Назва цього методу-напрямку — сентименталізм (від французького *sentiment* — почуття, сентиментальний — чутливий) пішла від назви твору Лоуренса Стерна «Сентиментальна подорож». У цьому творі Стерн доводив самоцінність будь-якого позитивного емоційного переживання. Так, герой його подорожує, серце його відкрите співчуттю, прекрасним переживанням. Ось він побачив у кареті жінку під чорною вуаллю, вона здалася йому таємничою, а може, печальною. Він потім бачив її у дворі готелю, поки каретник ходив по ключ від сараю, куди треба було вкотити карету. Більше герой не зустрічається з цією жінкою, як і з іншими персонажами, що трапляються йому на шляху, але враження від подорожі залишаються в серці й пам'яті.

Сентименталізм і реалізм мають суттєві відмінності. Щоб переконатися в цьому, порівняймо «Марусю» Г. Квітки-Основ'яненка і «Горпину» Марка Вовчка. У творі Марка Вовчка, здавалось, ніщо не стояло на пе-

решкоді двох закоханих, вони побралися, і довго очікуване дитя звеселило їм хату. Ніщо не стояло на перешкоді... крім кріпосницького ладу. Мати змушена була з дитиною ходити на панщину, але й цього не дозволялось, бо дитина плакала, а мати бігла до неї. Смерть немовляти і божевілля матері, руйнування щасливої любові — це наслідок соціальних умов. У «Марусі» ж Г. Квітки-Основ'яненка причина страждання — випадок: Маруся простудилася і померла.

Характерним твором сентименталізму для російської літератури була повість Миколи Карамзіна «Бедная Лиза». Щоб уявити собі, який вплив мали твори сентименталізму на читача, варто сказати, що були дівчата, які ходили плакати на «Лизын пруд», а були й такі, що, потрапивши в аналогічне з Лізиным становище, топились у тому ж ставку. Все це і є свідченням певної психологічної достовірності у змалюванні страждань. Так, страждання Василя, які він переживає, коли дізнається про смерть Марусі, передані з таким проникненням у внутрішній світ людини, що зворушують читача й сьогодні.

Об'єктивно сентименталізм в українській літературі відіграв й іншу важливу роль — він протистояв шовіністичній думці про те, що українська мова годиться лише для грубого бурлеску. Квітка-Основ'яненко поставив перед собою завдання і виконав його — довів, що й українською мовою можна написати «і ніжненьке, і розумненьке». У період становлення нової української літератури це мало неабияке значення.

Все розвивається у боротьбі суперечностей. Непорушний закон ді-

лектики проявляється і в літературному процесі.

Сентименталізм став «протиотрутою» класицизму. У свою чергу риторичній розсудливості класицизму протистоїть стихія бурхливих почуттів романтизму. Якщо класицизм підходив до дійсності з античними, героїчно-легендарними зразками, сентименталізм шукав ніжності і чистоти в людській душі і знаходив в основному в душах звичайних людей із «третього стану», в душах простодушних, яких звичайно сентименталізм прикрашав, то романтизм взагалі відштовхувався від дійсності, протиставляючи їй свою мрію. Залежно від того, яка мрія, змінюється характер романтизму. Дещо огрубляючи, ми назвемо його пасивним романтизмом, споглядальним. А коли мрія протистоїть дійсності, кличе вперед, ми говоримо про романтизм активний.

Звичайно, у кожній національній літературі романтизм проявляється своєрідно і в суспільному, ідейно-тематичному, художньому, творчо індивідуальному плані, але ж є в ньому обов'язково те, що дає змогу нам різні, здавалось би, явища в літературі називати романтизмом. Для романтизму характерні бурхливі почуття, що долають усе, гіперболізація їх, незвичайність в обставинах, характері, зовнішності героя чи героїні. Персонажі героїчно змагаються з природними стихіями або жажливими людськими злочинами.

Так, байронівський Чайльд-Гарольд, страждаючи від недосконалості світу, сповнений «світової туги», блукає один серед скель. Він протистоїть суспільству, яке мириться зі злом. Алеко в «Циганах» Пушкіна — також романтичний герой. Він діє в

незвичайних обставинах, шукаючи свободи для своєї душі.

Герої Шевченкових «Гайдамаків», які борються проти поневолення рідного краю, теж романтичні. Ми тут також стикаємося з гіперболізацією: гайдамаки в крові ставили столи, Галайда ворогів «по три, по чотири так і кладе», трагедія Гонти розгортається на тлі страшного пожарища. Незвичайні образи циган Лойка і Ради, Сокола та Буревісника в дожовтневій творчості Максима Горького звучали як заперечення «свинцевих мерзот життя», як революційний заклик.

У романтизмі всі рівні художнього твору співвідносяться з життям за принципом заперечення дійсності в ім'я ідеалу, який письменник бачить або в минулому, або в майбутньому. Яким же є герой із поеми І. Драча «Ніж у сонці»? Він, надівши «білий плащ і сонячне кашне», стартує із майдану, який був «серцем, навстіж відчиненим», щоб витягти ніж із Сонця Правди, і знає, що «на золотім щиті палаючого сонця він згине переможцем».

Хоча шукання ідеалів у романтиків набувало часом утопічного характеру, вони досягли глибини в зображенні великих пристрастей, високої духовності, сильної особистості, народного характеру. Відповідно у романтичних творах мова сповнена експресії, емоційно піднесена, вся тропіка (епітеги, метафори, порівняння), всі художні засоби служать створенню атмосфери незвичайності, фантастичності.

Ми вже розглянули три творчі методи, кожен з яких має свої слабкі і сильні сторони. А як же все-таки визначити, який з них кращий, продуктивніший? Тут передусім треба сказати, що творчі методи не лежать

як інструменти на полиці в майстерні — вибирай, бери, який хочеш, і працуй. Вони виробляються у літературі у зв'язку з певними історичними умовами і особливостями літературного процесу в ту чи іншу добу, з завданнями, які ставить перед письменником час. І все ж ми не можемо не оцінювати літературний досвід.

Як же його оцінювати, за якими вимірами? Поки що візьмемо два. Творчий метод повинен забезпечити пізнання і відображення дійсності. Отже, який із методів краще допомагає глибше пізнавати і зображувати життя? Візьмемо класицизм. При всіх його позитивних якостях, названих вище, він був далекий від життєвої правди. Позитивні образи класицистичної літератури були втіленням ідеалу абсолютної монархії.

Твори романтизму хвилюють нас своїм емоційним ставленням до дійсності. Ми сприймаємо їх як заклик вирватися із «свинцевих мерзот життя», боротися за здійснення прекрасних ідеалів. У них є заклик до перетворення дійсності, але немає ще пізнання законів реального життя.

В одному випадку герої піднесено раціоналістичні, благородні і величні, але холодні, хоч і говорять про пристрасті. У другому — звичайні, але з ніжною, розумною душею. І в першому, і в другому випадках — досить далекі від реальності життя. У третьому — герої переконані, що треба міняти життя, полум'яно закликають до цього всім своїм бунтівним нутром, але як і що конкретно робити, не знають.

З цього видно, які пізнавальні і відображальні можливості кожного з розглянутих творчих методів. При всьому тому, чи можемо ми сказати,

що у творах класицизму, сентименталізму і романтизму не відбилося життя? Ні. Це було б неправильно. У них відбилися проблеми, які хвилювали суспільство. Ми принаймні знаємо, про що думали письменні і мислячі, передові на свій час люди. І все-таки цим творчим методам ніби чогось бракує. Чого саме? Наукового пізнання законів розвитку суспільства. Своїм могутнім талантом письменники долали це, проникаючи в глибини індивідуального і суспільного життя. Але ж йдеться не про геніальність митців, а про творчий метод.

Виробити правильну концепцію життя зовсім не просто. Щоб зрозуміти дійсність, треба насамперед збагнути її основні суперечності.

Класицисти ж основну суперечність, на якій будували свою концепцію життя, бачили у невідповідності дійсності класичним зразкам, тому дійсність ставили «на котурни», сентименталісти — в неувазі до чулого і ніжного серця звичайної людини, романтики взагалі протиставляли себе недосконалій дійсності. Отже, хоч і в усіх їх творах так чи інакше було показане життя, воно відбилося не прямо, а якось по дотичній. А таке відображення не може бути до кінця достовірним. Тому, ніскільки не принижуючи талановитих митців слова, які проявили себе у тому чи іншому творчому методі, збагатили духовну скарбницю людства своїм душевним досвідом і багатоглядним світобаченням, скажемо, що досконалішим творчим методом є реалістичний метод.

Реалістичний метод передусім, по самій своїй суті, спрямований на пізнання життя. Назва його походить від *res* (лат.), що означає «предмет», і

realis (лат.) — «суттєвий». Реалізм передбачає відповідність зображуваного зображеному. Зображення мусить відповідати реальному предмету, явищу, характеру. Як цього досягти?

Насамперед треба глибше пізнати дійсність, бути ближче до життя трудового народу, до всіх суспільних справ і проблем. Далеко не останню роль відіграє у цій справі і передовий світогляд, але часом у письменників громадянська позиція виробляється на основі безпосереднього світосприйняття.

Тут, друзі, виникає ще одна проблема, пов'язана з методом, — це способи узагальнення в процесі художньої творчості, які відбиваються в художніх образах. У класицизмі узагальнення будувалось на основі абстрактної ідеалізації, піднесенні героїв до ідеалу, звідси — штучність. У сентименталістів предметом узагальнення були ніжні порухи чулої душі, у романтиків — уособлювалися риси бунтарства, стихійності, незвичайності.

У реалізмі ж зовсім інший принцип узагальнення. Перш ніж назвати його, давайте поставимо собі запитання: як був одягнений Данко із «Казок старої Ізергіль» Максима Горького? Навряд чи ви дасте відповідь на це запитання навіть у тому випадку, коли звернетесь ще і ще раз до тексту.

А от, скажімо, як був одягнений Чичиков, ми знаємо точно: він був «во фраке брусничного цвета с искрою». Отже, в одному типі узагальнення (романтичному) деталі непотрібні, а в іншому — необхідні. Образ Кайдашихи без її виставлених напоказ червоних чобіт просто зблід би і втратив значну частину реальності.

У реалізмі існує не просто узагаль-

нення, а вища форма його — типізація. Без неї реалізм немислимий.

Визначення, що таке реалізм, ми знаходимо в одному з листів Ф. Енгельса до письменниці Маргарет Гаркнес. У листі до неї в 1888 році Енгельс, розглядаючи роман «Міська дівчина», дав своє розуміння реалізму. Це визначення виявилось об'єктивно-науковим, точним і основоположним у теоретичному осмисленні реалізму. Він писав: «На мій погляд, реалізм передбачає, крім правдивості деталей, правдивість у відтворенні типових характерів у типових обставинах».

Щоб зрозуміти це визначення реалізму, треба добре розібратися у понятті, що таке типове. З шкільного підручника ви вже знаєте, що типове — це те, що властиве не одному, а багатьом. Ви, очевидно, пам'ятаєте і слова Максима Горького про те, що коли йому треба зобразити одного крамаря, то він вивчає життя сотні крамарів, а потім створює один типовий образ.

У декого може скластися враження, що письменник вивчає багато «крамарів», а потім всі їх якості ділить на кількість вивчених і одержує середньоарифметичне, яке перетворює на типове. Може скластися враження, що типове — це те, що поширене, але це не зовсім так. Типовим може бути і не поширене, навіть виняткове. Оскільки це приватний лист, а не наукова стаття, я дозволю собі навести побутовий приклад.

Уявімо собі, що ми всі жителі нашого південного міста. Друзі з Новосибірська просять нас надіслати кілька знімків міста, в якому ми живемо, щоб вони мали про нього уявлення. Що б ви фотографували? У місті ще багато приватних бу-

динків, не дуже красивих вулиць і вуличок. Але якщо сфотографувати саме їх, хіба ці фотографії дадуть уявлення про велике промислове місто, культурний центр? Очевидно, друзям ми послали б фотографії оперного театру, цирку, парку ім. Шевченка, нового житлового масиву тощо. Самі ці фотографії могли б охарактеризувати наше місто, у них відбиваються його характерні, тобто типові особливості.

Нашу добу називають добою космосу. Чи означає це, що переважна частина нашого суспільства займається космосом? Зовсім ні. Порівняно до всього населення лише незначна частина молоді має безпосередню причетність до проблем космосу. Але це характерна ознака нашої доби, типове для неї. Саме в нашу добу був створений перший супутник Землі, саме наш співвітчизник Юрій Гагарін перший облетів Землю у космічному кораблі. В наступні роки космонавтика розвивається швидкими темпами. Нашу добу називають добою космосу тому, що саме в наш час почалось реальне освоєння космосу. Це характеризує останні десятиліття, це характерне, а значить, і типове для нашого часу.

Отже, зрозуміло, що ми будемо називати типовим.

А тепер давайте повернемось до визначення реалізму Ф. Енгельсом: «Крім правдивості деталей, правдиве відтворення типових характерів у типових обставинах». Значить, є у житті типові характери і типові обставини. Вони мають бути правдиво відображені в реалістичному творі. Але твір — не копія, не фотографія життя, а художнє перетворення його. Письменник повинен знайти такі засоби, щоб конкретно зображені картини стали типовими. Як це зробити?

Створюючи картини життя і живі характери, він мусить опанувати процесом художньої типізації. Звернімо увагу на визначення Енгельсом реалізму, яке починається зі слів «крім правдивості деталей...» Значить, правдивість деталей сама собою розуміється. Деталь має безпосереднє відношення до типізації, точніше, вона — важливий засіб типізації. Власне, що таке художня типізація? Це вираження загального через індивідуальне, конкретно неповторне, а останнє не можна ніяк інакше передати, як через найістотнішу деталь. Пригадаймо портрет старого Джері:

«В хату ввійшов старий Джеря, високий, тонкий, з сивуватими довгими вусами, з нужденним блідим лицем та смутними очима. Тяжка праця дуже зарані зігнула його стан. Глибокі зморшки на щоках, на лобі, поморщена темна потилиця од гарячого сонця, грубі руки — все це ніби казало, що йому важко жилося на світі. На його пальцях, навіть на долонях, шкура так поморщилась та порепалась, ніби потріскалась на жару. На лівій руці всі пальці трусились безперестану навіть тоді, як спав. Скільки він вижав, перемолотив та перевів тим руками хліба на панцині за свій довгий вік!»¹

Які промовисті деталі в цьому портреті! За ними — індивідуальна біографія і доля цілого народу.

Або візьмемо приклад з творчості великого майстра типізації М. Гоголя. Пригадаймо сцену із «Мертвих душ», коли Чичиков прийшов до однієї з канцелярій, щоб оформити купчу на мертві душі — у документі ж вони мають фігурувати як живі. За столом сидів чиновник, як пише Гоголь, із тих, кого називають «кувшинное рыло». Він узяв купчу в Чичикова, поклав на стіл, а сам тим часом поліз до кишені свого сюртука, дістав вели-

¹ Нечуй-Левицький І. Твори: В 2 т.— К., 1985.— Т. 1.— С. 440.

кого червоного носовика, висякався в нього, згорнув акуратно і поклав знову до кишені. А Чичиков тим часом поклав на стіл двадцять п'ять карбованців. Чиновник, нібито не помічаючи грошей, накрив їх товстою канцелярською книгою і підписав купчу.

Кілька штрихів поведінки персонажів наводять на думку про хабарництво в царській Росії: Чичиков добре знав, як дати, а чиновник знав, як повестися, як витримати певну паузу, щоб хабар цей дали. Це типове явище письменник сатирично викривав.

Як же типізація проявляється у характерах? Адже кожен із нас — представник певного класу, певної соціальної групи у цьому класі, певної вікової групи, професії тощо. Разом з тим кожен з нас неповторний, несхожий на інших, тобто у кожному з нас є загальне й індивідуальне.

Візьмемо наприклад, кіло твоїх друзів. Всі ви учні середньої школи, всі навчаєтесь в один час, за однією програмою, у всіх однакові обов'язки і права. Але ж є щось, що вирізняє вашу школу з-поміж шкіл інших республік, — наприклад, мова, якою ви навчаєтесь, — українська, а в Грузії буде грузинська. Є щось, що вирізняє вашу школу серед шкіл республік. Скажімо, для багатьох регіонів притаманний вплив місцевих діалектизмів на мову школярів. Разом з тим є щось, що вирізняє вашу школу серед районних — певна успішність, технічна обладнаність тощо. І, нарешті, ваш клас чимось відрізняється від паралельного. У вас склалися свої традиції, спільні прагнення і мрії. Це все загальні риси, які має кожен у собі.

А тепер подивіться, як ці риси порізно відбилися у кожному з

однокласників. Які всі не схожі зовні, за звичками, за темпераментом: хтось із вас балакучий, а хтось мовчазний, хтось меткий, а хтось повільний, хтось захоплюється фізико-математичними, а хтось біологічними науками, хтось любить вивчати мову і т. д. Але наявність цих індивідуальних ознак не виключає загального, типового, характерного.

Процес типізації фактично складається з двох зустрічних процесів — узагальнення та індивідуалізації. Якби хтось хотів зобразити учнів вашого класу, нехай кількох чоловік, то вони повинні були б мати всі узагальнені риси сучасної молоді, але разом з тим кожен мав би риси, характерні для української школи певного регіону, класу, учня. І тут ніяк не можна обійтись без індивідуальних прикмет, без штрихів і деталей, якихось характерних подробиць. Підкреслюю, *характерних*, тобто таких, які можуть характеризувати людину. Деталь чи штрих — це не випадковий ярлик або мітка, яку прикріплюють до особи чи до явища, а саме та подробиця, через яку розкривається особистість.

Ось, наприклад, портрет околочного надзирателя Карпа Петровича Зайчика із оповідання «Подарунок на іменини» М. Коцюбинського:

«Скрипів чобітьми, гримав дверима. Базарні лайки і гармидер участка ще клекотіли у ньому, сердито ворухили губи і квадратове лице, наливало кров'ю кулак, ще важчий од грубого перся. Ввійшов у світлицю, ляснув по офіцерськи лакованим чоботом в чобіт і з досядою кинув картуз на вікно. Але од того руху підскачів на лутці жінчин беззубий гребінь, і легкий збитий жмуток брудного волосся вчепився до рукава»¹.

¹ Коцюбинський М. Твори: В 2 т.— К., 1988.— Т. 2.— С. 259.

Цей портрет не лише виражає грубий характер Зайчика, його тупість, а й відразу створює атмосферу фізичної і духовної неохайності. Розгляньмо портрет ще одного персонажа М. Коцюбинського — Каленика, який служить катові Лазарю:

«Лазар побачив низеньку людину, наче незлу, на якій все — вуси, волосся, старий мундир — звисало і опало, наче довго лежало в воді і тільки що вийняте звідти. Його вимоклі очі спочили на Лазарі, а далі полізли по плечах, руках і ногах, і усмішка вдоволення повзла йому під затабаченим носом»¹.

Перед нами чоловік, у якому все людське знищене, він служить злу, хоч від природи «людина наче незла».

Контрастом до двох попередніх є портрет однієї з жертв:

«Перше, що він побачив, — се ясне, як льон, волосся. Біла хустинка сповзла на плечі, і тонкі волосинки світилися, як золоті. Щось йшло маленьке, ніжне, якесь дівча, і так бадьоро, весело, що Лазар одвів од нього очі і став шукати іншого...»

Під риштуванням шибениці дівчина не плаче, не кричить, «стоїть тихо, дивиться просто, а золоті волосинки сяють круг лоба...»².

Звичайно, індивідуалізація потребує перш за все психологічного вияву характеру, і дуже добре, коли він виражається через зриму деталь, неповторний штрих, характерність у мові чи то в цілком поданому портреті. Але часом автор творить розосереджений портрет: в одному випадку згадає чоловіка героя, в іншому — очі, контурно окреслить його постать, в діалозі окремими штрихами передасть міміку, жести. Таким чином автор створює враження природного знайомства з героєм в процесі самовиявлення його характеру.

Часом індивідуальність героя виражається через одну якусь повторювану деталь або постає з характеристиками його іншим персонажем (інша справа, наскільки об'єктивною). Пригадаймо, як змальовували одна одну баба Параска та баба Палажка.

Засобів індивідуалізації в процесі типізації багато, і кожен із письменників має свої. Це важливі складники індивідуального стилю майстрів слова. Крім того, для кожного літературного жанру притаманні певні засоби індивідуалізації.

У прозі ми розглянули кілька прикладів. В драматургії засоби творення характерів розраховані ще й на варіанти виконання ролі різними акторами, які збагачують драматичний текст своїми засобами індивідуалізації персонажів. Для них драматург подає ремарки, які вказують на вік, соціальну або національну приналежність героя, його звички, зовнішність тощо. Таких вказівок може й не бути. Найголовнішим засобом індивідуалізації в драматичному творі є точні «мовні партії» персонажів, передача їх способів думання, реакцій на оточення, ставлення до інших персонажів.

У поезії ж спостерігаємо неповторне «я» ліричного героя.

Типовим для сучасного українського поета є прагнення виразити духовність свого народу, його трагічно-драматичну долю і природне бажання гідного життя серед народів світу. Ці характерні риси виявляються у кожного з поетів по-своєму. В поетичних рядках Дмитра Павличка палахкотить смолокип лірика, філософа і публіциста, засвічений поетом від вогню Франкового серця.

За Ліною Костенко мандруємо у світ образно точного, громадянськи

¹ Коцюбинський М. — Т. 2. — С. 16.

² Там же. — С. 18.

безкомпромісного, чесного, філософськи іронічного слова, в якому дихає благородна і висока ніжність до людини.

Мудрий світ легендарної і земної поетичної притчі Бориса Олійника, сповнений болю й віри, відкриває нам шляхи до вічних людських цінностей.

Незбагнено чарівний лірико-драматичний Дніпророжденний світ Миколи Вінграновського.

Вулканічно-дивовижна держава Слова і Сонця Івана Драча, де б'ють протуберанці серця, де жар-птиця поезії то злітає над циклотронами і тронами, а то йде «заболочена, з закасаною спідницею, з в'язкою плосконі на згорблених плечах», та незмінно «граціозна і юна».

Кожна література приходить до вираження загального через конкретно-індивідуальне, неповторне, тобто до типізації по-своєму, бо має свою історію і свої традиції.

Українська література, з давніх-давен гнана й упосліджена, своїм корінням заглиблювалась у духовний світ свого народу, в його болі, страждання, звитягу і мрії, які виливались у пісні й думі, у влучному й мудрому слові.

Органічним зв'язком української літератури з народною творчістю пояснюються і особливості типізації. Деталі в українській прозі XIX ст. часто мають етнографічний характер. Наприклад: «Джериха скинула намітку й почала її згортувати, а згорнувши намітку, допомгла синові складати білу празникову свиту дрібними фалдами»¹. А далі з цієї етнографічно-побутової картини постають такі риси Миколи Джері, які

характеризують його як людину талановиту: він сам зробив собі скрипку і навчився грати на ній, він розмалював хату квітками, кращами за ті, що малюють по стінах дівчата. Він зробив «цяцьку» — невеличке млинове колесо зі ступами, і «робота була така гарна, така чиста, колесо було так штучно зроблене, наче його зробив справжній майстер». Такий зв'язок літератури з народним життям допоміг українській літературі в XIX ст. вийти на європейський рівень художньої творчості, а гуманістичний характер дав змогу їй стати відомою серед літератур світу.

Так, за постановою ЮНЕСКО, відзначались імена Григорія Сковороди, Івана Котляревського, Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника.

І для цих письменників був характерний високий рівень типізації, яка є основним підґрунтям реалізму, а значить — і глибокої художньої правди.

Чи бувають і чи можливі якісь відхилення в процесі типізації? Звичайно, бувають і можливі, але, зрозуміло, не на користь художньому зображенню. І все ж про них треба знати. В основному їх два типи. Перший тип проявляється тоді, коли письменник не надає героям таких індивідуальних рис, які б зробили зображуваних у творі осіб живими в нашій уяві, тоді ми говоримо про *схематизм зображення*.

Другий тип порушення художньої типізації полягає в тому, що автор користується уже раніше знайденими характерними рисами або такими, які вже існують в уяві читача. Так, склалися уявлення про професорів як про людей анекдотично неуважних, про

¹ Нечуй-Левицький І. Твори: У 2 т. — К., — Т. 1. — С. 439.

учительок, завжди перевантажених учнівськими зошитами. З чистією легкої руки склався образ робітника з прокуреними вусами, в окулярах з металевою оправою, з характерним для його професійної хвороби покашлюванням і з лукавими іскорками в очах, що означають мудрість, добуту із життєвого досвіду. І от, як тільки доходить письменник до образу робітника, вчительки чи професора, так і починає зображувати названі вище прикмети. А ці риси фактично стали загальними, або, як їх називають, «літературними штампами». Отже, типізації протипоказаний і схематизм, і літературні штампи.

Тепер, коли ми з'ясували, як розуміти типове і типізацію, ми можемо з більшим розумінням заглибитись у сформульоване Енгельсом визначення, що реалізм передбачає, крім правдивості деталей, правдиве відтворення типових характерів у типових обставинах.

На певному етапі розвитку суспільства література і мистецтво досягли високого ступеня в правдивому відображенні типових характерів у типових обставинах. І це досягнення дійсності сталося саме в напрямку її критичного осмислення.

Реалізм досяг надзвичайно високого рівня художнього проникнення в явища суспільства і в людські характери, психологію, діалектику душі, в соціальну психологію; розвинув жанр роману, повісті, оповідання, новели, драматичні жанри; дав зразки неповторних, яскравих індивідуальних стилів. Письменники виступали проти основ експлуататорського ладу, шукали шляхів перебудови суспільства. Громадянський і художній досвід реалістичної літератури нічим не замінний. Це один із

безцінних скарбів у всій світовій літературі. У цьому методі багато неперехідних духовних, моральних, громадянських, людинознавчих цінностей, які не лише не втратили актуальності на сьогодні, а й набули нової. Ми не уявляємо свого життя без творів Пушкіна й Шевченка, Некрасова й Франка, Чернишевського й Лесі Українки, Толстого й Чехова, Панаса Мирного, Стефаніка й Коцюбинського, Стендала і Бальзака — всіх неможливо перелічити. Вони виховують в нас ненависть до всякого гноблення людини, презирство до міщанства, стверджуючи безцінність людської душі, любов до батьківщини, жаду соціальної справедливості, любов до народів світу, віру в трудящу людину. Ці традиції прагнули продовжити українські письменники в повоєнну добу. Наскільки це їм вдалося — справа інша.

А тепер, друзі, повернемося до схеми, згадуваної на самому початку розмови про творчий метод. Пригадаймо, що кожен метод має гносеологічний (пізнавальний) і аксіологічний (оцінний) аспекти, характерні для них способи моделювання та індивідуальний код, спосіб виконання. Як же все це конкретно пов'язується з розглянутими творчими методами?

Довгий час у нашому літературознавстві існувала думка, яку можна назвати гносеоцентричною. Гносеологія — наука про пізнання, а гносеоцентризм — це така позиція в літературознавстві, коли основним критерієм оцінки стає рівень пізнання дійсності, який відбився у художньому творі. При цьому і саме пізнання мислилось дуже обмеженим, в основному як відтворення певних явищ, фактів, подій, типів. У такому

разі ігнорувався аксіологічний аспект, авторська емоційна оцінка зображуваного (тобто як автор оцінював розходження свого ідеалу з дійсністю: як трагічне, чи то як драматичне, чи комічне, а може, між його ідеалом і дійсністю він відчував гармонію). З позицій гносеоцентризму нереалістичне мистецтво вважалося неповноцінним. Сам же метод мислився обмежено. А скільки талановитого, прекрасного та безсмертного було в творах дореалістичних методів: яскраво розкривались людські характери, звеличувались почуття любові, патріотизму, відданості в класицизмі, хвиля стихійних почуттів високо підносила романтичних героїв, готових до самопожертви в ім'я благородної пристрасті, свободи, захисту скривджених.

У творах дореалістичних методів відбилися почуття і прагнення людей певної доби, злети, думки і помилки — духовне життя суспільства.

А головне, для будь-якого творчого методу, роду, стилю і жанру необхідний талант. У обдарованих митців конкретна творчість завжди ширша за метод, живе життя проривається в їх творіння часом всупереч будь-якому методу. Нерозуміння цього викликає у творчих людей глибоку іронію, наприклад у Ліни Костенко, що виявилась у її вірші «Діалог у Паризькому салоні». Діалог відбувається навколо імені французького художника, майстра пастельного живопису, графіки і скульптури, близького до імпресіонізму, Едгара Дега.

— То у нього творча криза
Чи він написав геніальних танечниць?

— У нього дуже творча криза.

Він уже викинув танечниць.

Він уже пише безконечність.

— Чому ж він не виставляє свої картини?

— Щоб писали статті кретини?
— Але ж бувають і люди в Салоні!
І в слави ж голос — як у сирен.
— Для лаврів сучасності треба
чавунні скроні.
І потім — його відхилив професор N.
— Професор N? Це ж нежить мистецтва,
нежить!
— На жаль, від нього усе залежить.
І взагалі у нас в Академії
Дега бояться, як епідемії.
— Він що, заважає чийсь кар'єрі?
— Немає Моцарта — ніхто не Сальєрі.
— З таким талантом
Міг би стати Атлантом!
— У нас немає неба.
— Хай підпирає стелю.
— Низько згинатись.
Брудна і підперта погонами.
— Тим часом мистецтво
кишить епігонами!

Кратер вщух. Погасли критерії.
Бунтарство перенесено в кафетерії.
А він... Він — лев. Пішов у пустелю.
Він має небо. Ми маєм стелю.

— Він класик?

— Ні.

— Модерніст?

— А хтозна.

— Реаліст? Романтик? Хто ж він, га?

— Кров у мистецтва сьогодні венозна.

— А він окремо. Він — Дега¹.

Як бачимо, талант — це ще й свобода, незалежність і яскрава особистість, без них неможлива істинна творчість.

В реалістичній творчості метод справді стає засобом здобуття художньої правди, пізнання життя з позицій його діалектичного розвитку.

Пізнання й оцінка дійсності невіддільні одне від одного. Щоб оцінювати дійсність, треба її знати і розуміти. Але може бути й інакше. Спершу дійсність викликає якимось своїм явищем негативну або позитивну оцінку, а вже потім художник прагне пізнати характерні для

¹ Костенко Л. Вибране.— К., 1989.— С. 229—230.

дійсності закономірності, головні суперечності. Власне, творчий процес все-таки починається з оцінки, з відчутого письменником розходження між ідеалом і дійсністю. Не заглиблюючись у психологію творчого процесу і його філософські проблеми, не можемо не помітити, що для кожного з методів є характерні оцінки дійсності. Так, романтики оцінюють дійсність як трагічну, тому в методі романтизму характерний спосіб моделювання — рід і жанр — лірична поема, трагедія, в сентименталізмі — прагнення до гармонії, головним чином внутрішньої — звідси і основні епічні форми: листи, щоденники, подорожі.

Для реалізму, який оцінює дійсність як боротьбу суперечностей в суспільстві, характерне драматичне, звідси — напруження драматизму боротьби в романах, повістях, оповіданнях, розвитку драми. Власне, і епос виступає як «розказана» драма.

У реалізмі драматична боротьба рухається до трагічного або до сатиричного, або може бути просвітлена гармонією, яка іде від ідеалу. В даному разі я не збиралася показати обов'язкову пов'язаність творчого методу з певними естетичними оцінками дійсності, з родами, жанрами, разом з тим хотіла, щоб ви, друзі, вловили взаємозв'язок між естетичним ставленням до дійсності, творчим методом, основними родами й видами і вираженням всього цього в індивідуальних стилях.

Індивідуальний стиль... Що це? Чи можна класифікувати індивідуальні стилі? Кажуть, стиль — це людина. Кожна людина неповторна. Письменник пише і стає справжнім художником лише тоді, коли у нього створюється свій стиль, який є виявом нового способу бачення життя.

В індивідуальному стилі виявляється ідеал письменника, його громадянська позиція, рівень проникнення в процеси дійсності, в психологію людини, багатство спостережень, ерудиція, професіональна майстерність.

В чому проявляється творча індивідуальність? Коротко кажучи — в тих способах, якими автор творить додаткові (художні) значення в тексті, в тому, чим він домагається прирощення смислів.

Так, наприклад, і В. Сосюра, і П. Тичина, і М. Бажан — поети реалістичного творчого методу, але кожен із них був яскравою творчою індивідуальністю і мав свій стиль.

У Сосюрі актуалізація значень слова — всі семантичні нашарування, всі зрушення виконували функцію передачі ліричного почуття. Ліризм перебуває у повній відповідності з основним змістом його поезії. Два плани — загальний та інтимний — поєднуються ліричним почуттям. Тому вся тропіка поета має більше виражальний, ніж зображувальний характер. Усі його образи пов'язані з конкретним середовищем, в якому перебуває ліричний герой. У Сосюрі не взагалі «квіти», а «жоржини сумні», і не взагалі жоржини, а саме ті, що за конкретним тиним чи перелазом, де він, ідучи на фронт, прощався з коханою.

У Тичини всі порівняння, епітети і метафори створюють глобальні образи сонячних кларнетів, космічного оркестру, гігантського плуга, вітру з України, тому що він сприймав революцію як нове створення світу. І з цим були пов'язані його ліричні переживання.

Бажан взагалі прагнув не виявляти ліричного почуття, а скупю, але ви-

разно викарбовувати образи людей трудового й воєнного подвигів. Його барви густі, матеріал твердий, мисль речевлена.

Талант письменника виявляється і у створенні його власного неповторного стилю; коли ми говоримо: «стиль Шевченка», «стиль Квітки-Основ'яненка», «стиль Стефаника», «стиль Головка», «стиль Довженка», в кожному окремому випадку ми знаємо, що за цим стоїть. Звичайно, стиль будь-якого письменника — це не просто набір якихось якостей, а система, що організовується на певному принципі. Знайти цей «принцип», цей головний стрижень творчості письменника, конкретно вираження його неповторної суті — справа складна і потребує глибокого проникнення у творчість автора. До того ж у творчості письменника відбувається певна еволюція. Від чогось він відмовляється, щось відкриває для себе нове. Але при всьому тому, все ж якась характерність, властива даному автору — скажімо, глибока народність Шевченка, сповнений трагедійності лаконізм Стефаника, — залишається.

Відомі й інші визначення стилю. Часом стиль співвідносять з методом. Адже кожен з творчих методів має свою поетику. Про твір, де вона особливо відчутна, можуть сказати, що він написаний у романтичному стилі, а ще про інший — що створений у стилі класицизму чи сентименталізму.

А то ще характеризують стиль залежно від зображуваного матеріалу — сільський стиль, урбаністичний (міський), батальний, фантастичний. Відносно роду літератури говорять: ліричний стиль, епічний стиль, а за естетичною ознакою — гумористич-

ний стиль. Це свідчить про те, що в літературознавчій науці ще не створена чітка система характеристики стилів. У кожному з таких означень стилю є свій сенс, бо кожне з них базується на певній поетиці роду, методу, а то й літератури певної тематики і матеріалу (урбаністичний стиль та ін.). Адже зображуваний матеріал вносить щось конкретне у текст художнього твору. Скажімо, коли ми говоримо про урбаністичний стиль, то це значить, що в художньому тексті будуть образи міських вулиць, будівель, транспорту, заводів. Відповідно буде передаватись міська звукова гама, кольори тощо.

Ми не згадали ще одного аспекту стилю. Хоч такий термін, як «стиль доби», висунутий у 20-ті роки, справедливо був заперечений, бо за ним було спрошене розуміння стилю: єдність світогляду — єдність стилю. Таке розуміння могло б неправильно орієнтувати письменників на якийсь загальний «середньоарифметичний» стиль доби. Щоправда, під цим поняттям, як виявилось, багато хто розумів творчий метод, що як термін фактично сформувався у 30-ті роки нашого століття. До того на означення даного явища вживались «манера», «стиль» та ін.

У такому розумінні, як уже говорилося вище, ми не можемо погодитись із терміном «стиль доби», бо в кожному добу у кожній літературі є чимало стилів. І все ж ми не можемо сказати, що доба не позначається на стилях. Адже йдуть із життя і з нашої свідомості, з нашої мови застарілі поняття, народжуються і знаходять своє словесне втілення нові. Так, чи часто ми зустрінемо у сучасній поезії слова-образи: *апостол, цар, владика, аналой, хорони, храми, праведний* тощо?

Зате скільки нових понять-образів: *супутник, НТР, робот, ракета, кібернетика, космос, атомний гриб, Вічний вогонь!* А скільки стало сумно-називних слів! *Бухенвальд, Хатинь, Чорнобиль...* Нового значення набуло слово *мир*.

Кожна епоха має свої, характерні для неї слова і образи, і це не може не впливати на загальний стиль мистецтва слова. Але не лише слова, а й спосіб мислення, нові явища, оцінка їх, новий соціальний, інтелектуальний і емоційний рівень людини, новий історичний і художній досвід — не можуть не позначатися на загальних якостях літератури певної доби, і в цьому розумінні можна говорити про стиль доби.

Як бачимо, одне з основних літературознавчих понять «стиль» досить багатозначне, воно вживається у розумінні:

— національний стиль. Адже змальовуючи певних героїв, письменник відображає те середовище, в якому вони живуть, природу, історію, одяг, звичаї, традиції народу;

— стиль письменника визначається принципами і засобами творення художніх значень, прирощення нових смислів;

— стиль художнього твору народжується із структурного принципу, за яким автор поєднує прирощені смисли в одне ціле в даному творі. Так, наприклад, за способами творення художніх значень М. Коцюбинський у новелі «Коні не винні» залишається вірним собі, а за структурним принципом названа новела будується на співвіднесенні двох моральних протилежностей: «бути» і «здаватися». Саме бажання головного персонажа твору — поміщика Малини — здаватися демократичним і

справедливим визначає весь стиль твору: композицію, характер оповіді, мову персонажів, хронотоп, тропіку тощо.

Отже, поняття «стиль» складне і багатоаспектне. Але увага до нього мусить бути незмінна, бо через стиль ми осягаємо пафос твору, глибину художнього змісту і неповторність творчої індивідуальності письменника.

Лист-лекція четверта

Мабуть, добро — це служіння своєму народові, а правда — це неприйняття будь-якого лукавства по відношенню до буття і долі народу. Шевченко, звертаючись до своєї музи, писав у вірші «Доля»:

Ми не лукавили з тобою,
Ми просто йшли; у нас нема
Зерна неправди за собою.

Але як відрізнити і відокремити зерно від плевел?

Людині властиво помилятись, а помилки іноді коштують дуже дорого. Як визначитись? Звичайно, як уже говорилося вище, письменникам, митцям дано певне інтуїтивне прозріння. Тонка і чула душа митця, як ніжна й болюча струна, часом затремтить від чогось раніше, ніж збагне явище розум... Але саме розум засвідчує, що людина, живучи в суспільстві, вбирає в себе його духовні витвори. Отже, є суспільство і є продукт його — держава. Уряд дбає про загальнодержавні справи, а вже потім про окрему людину (якщо дбає про неї взагалі). Між інтересами держави, яка організує суспільство, й інтересами окремої людини існують певні протиріччя. Внаслідок боротьби цих суперечностей суспільство і розвивається: держава ставить вимоги до громадян в ім'я загального добра, а людина — до держави в ім'я здійснення свого життєвого призначення, добробуту і щастя. Держава заради самозбереження і виконання своїх функцій (різних в кожному окремому випадку) виробляє певну ідеологічну платформу, яку прагне викорінити в суспільну свідомість, зробити її панівною. Так виробляється офіційна ідеологія.

Художник, діючи у сфері емоцій і намагаючись проникнути в глибини людської психіки, торкнутися по-



Направо підеш...

В останньому листі, мій друже, ти, трохи відхилившись від предмета розмови, торкнувся дуже важливого питання: вибору громадянської позиції письменника. Ти вдало порівняв його з лицарем, який стоїть на роздоріжжі перед каменем, на якому написано: «Направо підеш — коня втратиш, наліво — голову зложиш, прямо...» Так, перед письменником завжди не одна дорога. І як вибрати ту, що веде до правди, добра і краси? Щоб відповісти на це питання, треба спершу вирішити для себе, що вважати добром і що вважати правдою?

таємних струн душі та пробудити найкращі почуття, так чи інакше виступає як опонент державності. У деяких історичних ситуаціях художник може сягати опозиції, а то й прямого протистояння, революційного несприйняття. І це почалося не вчора. Свідченням цього є хоч би трагедія Софокла «Антигона». Тиран Креонт карає на смерть Полініка. Сестра страченого Антигона просить дозволу поховати тіло брата. Креонт не погоджується, бо держава не може дозволити оплакування злочинця. Конфлікт завершується тим, що Антигона йде на смерть, відстоюючи честь брата. Це яскравий приклад зіткнення державних і особистих інтересів.

Та повернемося до ближчих часів. Шевченко у своїй поезії возвеличував малих отих рабів німих і на сторожі коло них ставив своє огненне слово, засуджуючи царську тюрму народів, кріпацтво, приниження рідного народу, за який він ладен був віддати душу. Прикладів протистояння офіційній ідеології з дожовтневої літератури можна навести дуже багато. Але їх не менше і в сучасній українській літературі. Так, ще з культурських часів панувала «теорія гвинтиків». Вважалось за честь для людини бути «гвинтиком» у великій державній машині і нічим «не виділятися». Саме «виділення» з маси чи то художнім талантом, чи розумом трактувалось як «протиставлення колективу». Існує легенда: одного можновладного царя запитали, як йому вдається так довго царювати. Він відповів, що йому допомагають ножиці. Коли він виходить в поле і бачить, що якийсь колосок вищий за інші, він зрізає його. Сумно, але ніде правди діти: скільки золотих колосків, скільки талановитих голів було зрізано у нас держав-

ними ножицями в часи репресій! І при такій офіційній ідеології, яка довго була панівною, і після викриття сталінського культу, В. Симоненко утверджував гідність особистості:

Ти знаєш, що ти — людина,
 Ти знаєш про це чи ні?
 Усмішка твоя — єдина,
 Мука твоя — єдина,
 Очі твої — одні.
 Більше тебе не буде.
 Завтра на цій землі
 Інші ходитимуть люди,
 Інші кохатимуть люди —
 Добрі, ласкаві й злі¹.

Тоді, коли йшов агресивний процес нівелювання націй, панувала антинаукова теорія «злиття націй», і вже визначились перспективні і неперспективні нації і мови, В. Сосюра закликав: «Любіть Україну!»

Однією із найсвятіших заповідей офіційної ідеології минулих десятиліть було ставлення до праці; письменників щоразу закликали оспівувати трудівників. «Якщо вже вірш «трудоий», — писав В. Симоненко, — то в ньому оспівується не індивідуальність, а якийсь середньоарифметичний трудар, що перевиконує виробничі завдання, кохається у своїй справі, а вертаючись додому,

Каже Тоня гордо:
 — Попрацюю від душі,
 Буду мати орден.

Не знаю, якими словами можна дошкульніше образити людину. Мене дуже турбує, що багато молодих поетів усе ще в полоні загально-декларативних понять і, пишучи про працю, обмежується вигуками та заклинаннями. Дуже багато меду точиться там, де його не гріх було б економити... Зворушені та розчулені поети бачать

¹ Симоненко В. Лебеді материнства.— К., 1981.— С. 19.

щастя цих чесних робітниць у тому, що вони вдосвіта приходять на ферму, а повертаються звідти вже присмерком!»¹

Безперечно, праця доярки — подвиг. Але ж не треба забувати, що подвиг — це майже завжди самопожертва. Іноді те, що ми називаємо подвигом, є великою людською драмою. Чесна трудівниця не має часу, не має сил бути ще й матір'ю, дружиною, створювати домашній затишок, дарувати своє тепло сім'ї, виховувати дітей, насолоджуватись естетичними цінностями.

Письменники прагнули до життєвої, а не плакатної правди. Якось поет Віктор Корж був запрошений на свято останнього снопа в одному з колгоспів. З-за столу президії він побачив жінку, вона якось дивно долоні рук тулила до плечей. Один із районних керівників роз'яснив: «А вона доярка. У них постійно болять руки. Це професійне». В. Корж написав «Баладу професійного болю», прототипом якої і була Івга Неділько. На грудях у неї сяяв орден, світилися очі з-під блакитної святкової хустини, але не могла вона аплодувати, бо руки її були як скляні.

В трагічних і драматичних ситуаціях постають ліричні персонажі І. Драча: дядько Гордій («Балада про дядька Гордія»), Зінько («Балада про дядька Зінька»), дядько Варфоломей і тітка Мартоха («Балада про ступу»), дядько Кирило («Крила»), батько («Балада про батька»), дві сестри в однойменному вірші, який закінчується гіркими словами про долю двох «щасливих» трудівниць:

Стань!
Подумай!
Скільки доль забутих

Навіть не спиналося на ноги.
Непомічена пройшла людина.
Непоміченою тихо вмерла.
Стань! Тяжка провина безневинна
Крила над тобою розпростерла¹.

Сповнене драматизму зображення трудівника у вірші В. Симоненка «Злодій»:

Дядька затримали чи впіймали —
Дядька в сільраду ескортували,
Дядька повчали докорами:
«Як вам, дядьку, не ай-ай-ай
Красти на полі свій урожай!
У кого ви крали?
Ви крали у себе.
Це ж просто сором красти свій труд».
Дядько понуро тім'я теребив
І смакував махру.
Дядько кліпав товстими в'ями,
Важко дивитися в очі ганьби,
Важко йому із домашніми мріями
Враз осягнуть парадокси доби.
— Так воно, так,— у кулак хакавав,—
Красти погано, куди вже гірш.—
Рвався з горлянки свавільним криком
Мій неслужняний вірш.
— Чому він злодій?
З якої речі?
Чому він красти пішов своє?
Давить той клунок мені на плечі.
Сором у серце мені плює.
Дядька я вбити зневагою мушу,
Тільки в грудях клекоче гроза:
Хто обікрав, обскуб його душу,
Хто його совісті руки зв'язав!
Де вони ті, відгодовані й сірі,
Недорікуваті демагоги й брехуни,
Що в'язи скрутили дядьковій вірі,
Пробираючись у крісла й чини.
Іх би за ґрати! Іх би до суду,
Іх би до карцера за розбій!
Доказів мало??? Доказом будуть
Лантухи вкрадених вір і надій.

У вірші «Некролог кукурудзяному качанові, що згнив на заготпункті» В. Симоненко знову ж картає зневагу до людської праці з боку цинічно байдужої бюрократії:

Безсонні ночі, неспокійні днини,
Мозолі літ, думок гарячий щем
Лягли з тобою поруч в домовину

¹ Симоненко В. Лебеді материнства.

¹ Драч І. Сосяшник.— К., 1962.— С. 97.

І догнивають під густим дощем.
Прокляття вам, лукаві лицедії,
В яких би ви не шлялися чинах,
Ви убиваєте людську надію
Там само, як убили качана.

Обидва вірші, написані у 1963 році, не ввійшли до жодної із збірок В. Симоненка, надто протистояли офіційній думці, і лише через 25 років після написання були опубліковані в 1988 р. в «Літературній Україні», № 12.

Громадянський вибір митця — необхідна передумова художньої творчості. А відмова від будь-якої позиції — теж позиція. Обрати шлях перед тим загадковим каменем «Направо підеш...» письменнику допомагає його ідеал. Із прагнення здійснити його народжуються всі твори. На обраному шляху можуть бути різні перешкоди, і щоб дійти переможного кінця, треба мати мужність.

Прикладом такої духовної безкомпромисної сили може бути поезія вірної дочки українського народу Ліни Костенко. Її поетичне слово, на перший погляд, спокійне і дещо іронічне. Йому невластива екстатичність — прямий вияв бурхливих емоцій, але зовні рівне, воно таїть у собі глибокий динамізм думки і почуття, що особливо відчутно в широкому розвитку теми призначення поета в житті суспільства. Починається вона з лагідної і мрійливої розмови про особливості поетичної натури:

Мене ізмалку люблять всі дерева,
і розуміє бузиновий Пан.
.....
Я їх люблю. Я знаю їхню мову.
Я з ними теж мовчанням говорю¹.

¹ Костенко Л. Вибране.— К., 1989.— С. 50. (Далі посилаємося на це видання, вказуючи в дужках сторінку).

Поет не може жити без спілкування з людьми, адже його слово зростає для них. Його бажане усамітнення — прелюдія до переливання у слово своєї душі, відданої співвітчизникам.

Цей ліс живий. У нього добрі очі.
Шумлять вітри у нього в голові.

.....
Поїдемо поговорити з лісом,
а вже тоді я можу і з людьми. (С.51)

Справжній поет позбавлений марнославства і честолюбства, готовий до гіркої і скромної долі:

О, не взискуй гіркого меду слави!
Той мед недобрий, від кусючих бджіл.
Взискуй сказати поблідними вустами
Хоч кілька людям необхідних слів.
Взискуй прожити несуетно і дзвінко,
Взискуй терпіння витримати все.
А справжня слава — це прекрасна жінка,
Що на могилу квіти принесе. (С.52)

Розвиваючись, тема призначення поета і поезії набуває все більшого драматизму:

Ще вчора була я висока, як вежа.
Здається, ще трохи — дістану зеніт.
І раптом, як вибух,— обвал і пожежа.
Розтщований камінь — уже не граніт.

Руйновище віри, і розпач, і розпач!
Під попелом смутку похований шлях.
Зажурені друзі сахнулися врозтіч.
Посіяне слово не сходить в полях. (С.59)

Простежмо, Максиме, як поступово лагідне і скромне слово поета проникається гіркотою, все сильніше звучить вимога правди і щирості в поезії як її неодмінна якість:

Навіщо ж декламація? Все значно
і важче, і складніше. І бува,
така пласка глупота однозначна
себе ховає за гучні слова.

Здається, що ж тут, невелика шкода —
так-сяк той вірш на пафосі стулить.
Але поет природний, як природа.
Од фальші в нього слово заболить. (С.69)

Справжність переживань — найдорожчий скарб поезії, і часто він забувається з болю і муки. Саме страждання стають запорукою життєвості поетичних переживань:

З такого болю і з такої муки
душа не створить бутафорський плід. (С.85)

До теми правди в мистецтві Л. Костенко звертається й у вірші «Міс Істина», викриваючи спекуляції на понятті відносності істини. У міс Істини «сукня з правди перешита» і «мозок завбільшки, як горіх», лукавим людям вона дуже зручна, бо з нею можна «согрішити — вона ж сама і відпускає гріх». У викритті лукавства і всіх його зовнішніх прикритті письменника не шкодує сатиричних слів із арсеналу як «елегантною» так і «грубою» лексики. Міс Істина — «найперша міс на конкурсі оман», вона ж «Вселенська шльондра», що «вміє дівувати, під ліхтарем тупцюючи старим».

Неістинність у поезії, в художньому слові взагалі — породження аморальності й претензійності, графоманства. Логіка розгортання думки про бездарність приводить до висновку про непримиренність між справжнім мистецтвом і підробкою. Адже графоман пише «про що завгодно» і «скільки завгодно».

А геніальні поети — такі бездарні!
Виходять з ночей аж чорні,
як шахтарі з забою.
А ті клаптята паперу —
то смертельні плацдарми
самотньої битви з державами,
з часом, з самим собою (С. 175)

Так, і з державами, бо кому ще можуть догоджати бездарні?
Лише можновладним. Скільки гіркоти в словах:

Усі вже звикли: геніїв немає.
Поснулим душам звелено хропти...
Епоха несприятлива — ламає
іще в колісці геніям хребти. (С.207)

Де письменнику шукати правдиву дорогу? «Направо підеш — коня втрапиш...» Не один поет у минулі десятиліття ризикував втратити коня, та не простого, а Пегаса, який підносить митця до поетичних вершин. «Наліво підеш — голову покладеш...» Дорогу правди й болю обрав поет і борець за волю українського народу Василь Стус. Випробування концтаборами Мордовії, Колими, Уралу не зламали поета, свідомого своєї долі й свого покликання. У листі до матері він міркував: «Я пишу вірші і гадаю, що колись то буде потрібне моєму народові. А що мене мучать за них — то що зробиш?.. комусь же треба підставляти свої плечі. Ось я й підставив свої. І мушу триматися».

Торуй свій шлях, той, що твоїм назвався,
той, що обрав тебе, як побратим.
До нього змалку ти заповідався
сумним осердям, поглядом сумним¹.

Фізичні муки Василя Стуса посилювались моральними. З неможливості жити без рідної землі, з чорного смутку творилася поетика страждання:

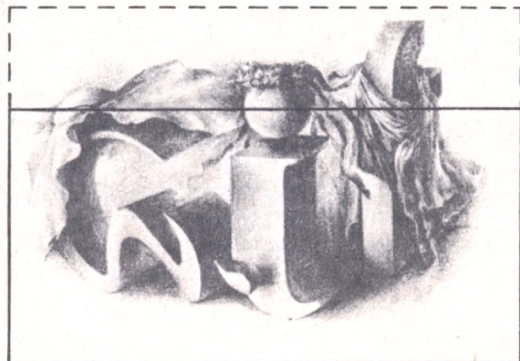
Докучило! Нема мені вітчизни,
нема мені вітчизни — ні-ні-ні.
Душа горить в смертельному вогні.
Разить мене — од запаху трутизни.
Отак мені — чим далі од Вітчизни,
тим легшає, тим тяжчає мені.
Нема мені коханої землі,
десь під грудьми пече гірка калина,
сміється божевільна Україна
у смертнім леті на чужім крилі².

Обрана Василем Стусом позиція вартувала йому життя. Та терпіти і мовчати у світі облуди й фальшу він не міг, тож своє виважене кредо засвідчив творчістю і вчинками, життям і смертю.

¹ Стус В. Поезії.— К., 1990.— С. 186.

² Там же.— С. 162.

Остання лекція в листі



Чи всі літератури однакові?

Мені приємно, Максиме, що ти із своїми друзями по-справжньому вдумливо читаєш те, що я прагну пояснити вам.

Ти пишеш, що висловлені мною судження, виходить, стосуються літератури всіх народів — так? При цьому аргументуєш своє запитання тим, що я наводжу приклади не лише з української, а й з російської, а часом і з зарубіжної літератури. «Так що, всі літератури однакові?» — питаєш ти.

Звичайно ж, ні! Але перш ніж по-вніше відповісти на це запитання, поясню дещо відносно наведених прикладів.

Так, я брала приклади і з російської літератури, бо вони мені видавалися дуже яскравими і точно відповідали висловленій думці. Крім того, українська література розвивалась у таких несприятливих умовах, що не збереглися (а часом і не велися) ні щоденникові записи письменників, у яких би були самоспостереження над творчим процесом, ні міркування з приводу нього. І на сьогодні ще не зібрані і не укомплектовані, а тим більше не видані матеріали про психологію творчого процесу. Тому довелося користуватися в основному матеріалами з історії російської літератури, хоча ти в цьому розділі знайдеш і думки Івана Франка, Лесі Українки, Тараса Шевченка.

Я брала приклади з різних літератур, і це свідчить, що висловлені судження є певними закономірностями і тому можуть бути застосовані до будь-якої з літератур, але це зовсім не означає, що всі літератури однакові. Вони у своїй основі мають багато спільного, але кожна національна література має свою історію, виробила свої неповторні художні форми, має свій зміст. Стоп! Як зміст? А як же бути з формулою, що радянська література (а це ж скільки національних літератур?!) соціалістична за змістом і національна за формою? Так тільки форма національна? А як же так: зміст один, а форма інша?

Почекай, друже. Почнем спочатку.

Так, всі мої загальні судження, висловлені в листах до тебе, справедливі для всіх літератур, бо вони стосуються найсуттєвіших сторін літературної творчості. Я не скажу, що тут

охоплені всі найсуттєвіші сторони, бо ж я торкалася лише тих, з приводу яких виникала у нас розмова. Мова йшла про те спільне, що властиве літературі будь-якого народу, але це зовсім не означає однаковості культур і літератур. Адже у різних людей світу як у біологічних істот в їх емоційному світі, в психології багато спільного. Вже не будемо говорити про будову тіла, фізіологічні процеси, а скажемо про інші вияви людського життя: материнські і батьківські почуття, переживання смерті близьких, здатність до художньої творчості і т. д. Це властиво всім народам, але хіба це робить їх однаковими?

А тепер поговоримо про форму і зміст в літературі. Першоелементом форми є мова. Мова! А що — вона лише форма? Який же глибокий зміст вона несе в собі! В кожному слові. У вимовленому звукові, у вигуку! І не лише той зміст, що зазначений у словнику!

З попередніх наших бесід ти вже знаєш, як може збагачуватись значеннями кожне слово, але справа навіть не в цьому. Кожна мова несе в собі історичний досвід всього народу. У якому природному середовищі жив і живе народ, яким він бачив і бачить небо, землю, воду, які дерева і квіти оточують його, що він робив, що будував чи руйнував, вирощував, який створював одяг і житло — все це в мові. А ще: як називав ті чи інші предмети, явища, які створював поняття. Можливо, у цьому найпоказовіше виявлялася точка зору на світ, розуміння його. І у кожного з народів це все своє, неповторне, і знову ж таки — все у мові.

Під час перекладу з однієї мови на іншу обов'язково втрачаються якісь важливі відтінки, значення, які

важко компенсувати. Ну от, наприклад, як називають психічно хвору людину по-російськи: «сумасшедший», тобто такий, який зійшов з розуму; по-українськи: «божевільний», тобто той, що перебуває у волі Божій. Ми не говоримо, яка назва краща, але відтінки у них різні: у першому випадку підкреслюється розумовий стан («сошел с ума»), у другому — виявляється незахищеність, залежність хворого від волі Божої та людської, милосердя, небажання образити таку людину. Або візьмо навіть термін «удельный вес» — «питома вага». «Удельный вес» — точний термін — вага, яку «уділяємо» 1 куб. метру якоїсь речовини, а «питома вага» — те ж саме, лише «питомий» означає рідний, споріднений, отже, питома вага — це вага, яка характеризує речовину, притаманна їй. Ми знаємо, що саме така роль цього поняття.

Мова, Максиме,— найбільший скарб, який дарують тобі твої батьки і твій народ. Ось послухай, як написано про мову, про слово у Біблії, книзі тисячолітньої давнини: «Спочатку було Слово і Слово було у Бога, і Слово було Бог. Воно було спочатку у Бога, все через Нього почало бути, і без Нього ніщо не почало бути, що почало бути.

У ньому було життя, а життя було світлом людей! І світло у темі світить, і тьма не обійняла його»... (Від Іоанна святе благовістування).

Всі наші думки і почуття — в емовах. Ти ще зовсім малим своїми дитячими устами вилпив два найголовніші у світі слова: «мама» і «тата». Ставши юнаком, ти комусь скажеш: «Люблю», щодня зустрічаючи людей, говориш «здраскуй» або «добридень», у мить розлуки — «прощай», за добре діло — «дякую!».

А скільки є ще найнеобхідніших слів, якими ти будеш висловлювати радість, гнів, захоплення, кликатимеш на допомогу чи запрошуватимеш за стіл...

Знаючи слова своєї мови, скільки ти почувеш всього, скільки прочитаєш... Як вчитимеш мови своїх дітей, як співатиме їм мати рідних пісень. І так від покоління до покоління через мову передається досвід усього пережитого.

Мова — це найбільший набуток свідомості людства. Якби зникла мова, то кожному новому поколінню доводилося б у техніці починати з винаходу колеса. Отже, без «винаходу» мови, без «винаходу», до якого ми звикли, як до повітря, і вже не сприймаємо як чудо, без створення кожним народом цілої знакової системи для спілкування ніякий прогрес був би неможливий. А мистецтва слова взагалі б не було, бо не було б Слова.

Цього не сталося і не станеться — у кожного народу від покоління до покоління є своя золота нить — рідна мова. Своя, неповторна. То чи ж можемо сказати, що вона лише першоелемент форми?

Я знаю, яка побутувала скрізь, а не лише в школі, догма: «література соціалістична за змістом і національна за формою» або її поліпшений різновид: «культура соціалістична, інтернаціоналістська за своїм пафосом і національна за формою». Головне у цьому твердженні — визнання національною лише форми, зміст відокремлювався від національного характеру, національного буття.

Визначення змісту будь-якої літератури як національного, порушення догми вважалося виявом націоналізму.

Час перебудови — це час відмови

від догматизму взагалі і від застарілих догм зокрема... Час перебування нашої свідомості. Під яскравим світлом оновлення суспільства і суспільної свідомості вже не одна догма виявила убожество свого змісту і безпорадну кволість. Та ще лишилася одна (а може, й не одна) дуже популярна й загальновідома, практично мало вживана через свою непридатність, але теоретично ще не досить розвінчана догма. Тому змушена вдатись, Максиме, ще до одного мікротрактату.

Догма про соціалістичний або інтернаціоналістський зміст і національну форму радянської літератури й досі автоматично живе у штучному вінку недоторканості, бо сама спроба зачепити її непорушно догматичний вінець таїть у собі певну небезпеку: за її кутим вінцем — жупел націоналізму. (Поясню тобі, що таке «жупел». Це слово церковнослов'янське, назва смоли, у якій киплять грішники, вживається як символ застрашування).

Незручність цієї формули, її невідповідність істині стала відчуватися давно, особливо при перенесенні на художню літературу та інші види мистецтва. Коли ж виникали сумніви щодо її істинності, то вибачливо говорилось, що поділ на соціалістичний зміст і національну форму, мовляв, стосується всієї культури, що це узагальнення і т. д. Але ж у такому разі запитання залишається: стосується ця формула окремих видів мистецтва чи ні? А далі замість відповіді, як у фіналі відомої шекспірівської трагедії «Гамлет», — мовчання.

Недосконалість цієї формули була відчутна передусім у різкому розмежуванні, протиставленні форми і змісту: за змістом, виходить, вся радянська література однакова, а різна

лише за формою. Як же так? Адже у художньому творі зміст оформлений, а форма змістовна. Тобто вони у нерозривній єдності. А виходить, що один зміст може виявлятися в різних національних формах? А що, хіба сама по собі національна форма не несе в собі ніякого змісту, ніякого відбитку життя того чи іншого народу?

Зробимо подумки простий експеримент. Уявімо собі людину, яка міняє різні національні костюми, скажімо, артиста: ось він у одязі запорозького козака, а ось — у туркменському халаті та великій шапці з овечої шкіри, тепер він перед нами у черкесці з гузірями, м'яких чобітках-панчохах, з кинджалом при поясі чи весь в хутрах — як ходять нанайці на Півночі і т. д. Та ж сама людина поміняла лише форму одягу, але хіба в наших очах вона та ж сама за змістом? То ми бачимо воїна — запорозького козака, то скотаря з туркменських степів, то джигіта з Кавказьких гір, то мисливця з далекої Півночі. Ось який зміст несе форма.

Дуже влучно охарактеризував Гоголь вияв національного характеру, духовного складу різних народів у танці:

«Подивіться, — писав він, — народні танці являються у різних кутках світу: іспанець танцює не так, як швейцарець, шотландець — не як тенерівський німець; росіянин не так, як француз, як азіат. Навіть у провінціях однієї і тієї ж держави міняється танець. Північний рус не так танцює, як малоросіянин, як слов'янин південний, як поляк, як фіни; у одного танець промовляє, у іншого танець без почуттів; у одного танець шалений, запальний; у другого спокійний; у одного напружений, важкий, у другого — легкий-легкий. Звідки народилась така різноманітність танців? Вона народилась із характеру народу, його життя і способів життя. Народ, який знав у битвах горде життя, виражає ту ж гордість у своєму танці; у народу

безтурботного і вільного та ж безмежна воля і поетичне самозабуття виражається в танцях; народ клімату полум'яного залишив у своєму національному танці ту ж млюсність, пристрасть і ревність»¹.

А слово! Все житло — і дім, і хата, і сакля, і юрта і т. д. Чи лише форма тут різна? Тут і зміст різний, функції житла залежно від географічних умов різні, історія створення їх — у кожного з народів своя. А коли українець говорить «гора» і людина з Кавказу говорить «гора», то вони бачать різні гори, так само, як і різні ріки: один Ворсклу чи Дніпро, другий — Терек, що в'ється в міжгір'ї.

Отже, будь-яка форма, в тому числі й національна, а може, перш за все національна, вносить і свій зміст.

Протягом 50—60-х років неодноразово робилися спроби якось пояснити чи удосконалити цю формулу. Доводилось, що національне не можна зводити лише до форми, до деталей, приходили до думки, що національне не обмежується лише формою. В кінці 70-х років «формулу» було «поліпшено» тим, що культура визнавалась інтернаціоналістською за своїм пафосом, ідейним спрямуванням і національною за формою. Це вносило ще більшу плутанину, тому що змішувалося загальнолюдське, гуманістичне, інтернаціоналістське і національне.

Щоб дійти істини в співвідношенні змісту і національної форми в літературі, звернімося до суті мистецтва і літератури.

Мистецтво є відображенням життя, образним моделюванням конкретно-історичних зв'язків між світом і людиною, природою і суспільством, а тому воно не може не відобра-

¹ В кн.: Каган М. Лекції по марксистсько-ленинській естетике. — Л., 1971. — С. 643—644.

жати національної своєрідності життя і не може не змінюватися разом зі змінами національного буття і національного характеру народів.

Догматичність формули, наведеної вище, призводила до метафізичного розриву між формою і змістом. Виходило, що національне виражається лише у формі, а зміст втілює лише зміст класовий. А це не так.

М. В. Гоголь, оцінюючи байки Крилова, писав: «Звірі у нього мислять і діють надто по-російськи: в їх витівках між собою надто відчутні витівки і обряди, вироблені всередині Росії. Крім вірної звіриної подібності... вони (звірі) показали в собі ще й російську природу. Навіть осел... явився у нього російською людиною. Кілька років крадучи з чужих городів, він запалав раптом честолюбством, захотів ордена і запишався страшенно, коли хазяїн почепив йому на шию дзвоника... Одне слово — всюди у нього Русь і пахне Руссю»¹.

З цієї ж точки зору можна було б розглянути байки Лафонтена або казки Андерсена: національний колорит у них не менш відчутний, ніж у Крилова. Нема вже чого й говорити про національний характер байок Гулака-Артемовського і Глібова!

Чернишевський у «Статті дев'ятій і останній» «Нарисів гоголівського періоду російської літератури» писав: «рішуче не віримо в можливість міцного політичного і державного існування народів, позбавлених національності, отже, такого, яке живе лише зовнішнім життям».

Він також вважав: «те, що є особистістю по відношенню до ідеї людини, те є народністю по відношенню до ідеї людства. Іншими словами: на-

родність — суть особистості людства; без національностей людство було б мертвим логічним абстрактом, одним словом, без змісту, звуком без значення». Такий зв'язок бачив Чернишевський між національною характерністю і змістом.

Художня творчість вбирає в себе, у свій зміст психологічний шар суспільної свідомості, а національний характер — саме психологічна категорія. Безумовно, він формується в конкретно-історичних умовах.

Кожен художник так чи інакше виражає себе у художньому творі як конкретна особистість, а отже, і як представник тієї чи іншої нації, як живий носій її національного характеру.

Таким чином, своєрідним акумулятором національної своєрідності в мистецтві передусім є його зміст — його об'єктивна і суб'єктивна сторони. І саме для того, щоб виявити, закріпити і передати національний характер змісту, стають необхідними національні особливості форми. Це насамперед відчутно в художній літературі, тому що сам першоелемент, тобто сам матеріал літератури — мова — є прямим носієм національної специфіки. Отже, національна своєрідність властива і змісту, і формі мистецтва, при цьому пріоритет належить змісту, який щоразу обумовлюється специфікою історичного розвитку, зокрема і специфікою розвитку духовного життя. Пушкін вважав, що основним джерелом національної своєрідності є неповторний «образ думок і чуттів», який і відбивається в дзеркалі поезії.

Проблеми, які ставить у своїх творах художник, завжди зумовлені життям його народу, особливостями суспільного розвитку саме його кра-

¹ Гоголь Н. Собр. соч.: В 6 т. — М., 1950. — Т. 6. — С. 165.

їни в дану епоху. Звичайно, ці проблеми можуть бути співзвучні життю інших народів, вони можуть бути загальнолюдськими і вічними, але будьяка загальнолюдська проблема ставиться по-своєму у житті кожного народу і має своє конкретно-історичне значення у житті різних народів.

Так, наприклад, розрив між творчими можливостями людини і умовами для здійснення їх, між духовними пориваннями і практичним їх втіленням може сягати трагічного рівня, і він був у кожній країні, у кожному суспільстві, але лише в російській літературі він виявився в проблемі «зайвої людини», яка ставилася мало не всіма великими письменниками від Грибоедова до Гончарова. Це пояснювалося своєрідністю розвитку Росії в минулому столітті і відзначено було російською демократичною критикою. Але ось візьмемо тему кріпацтва. У російській літературі на повну силу прозвучав голос Радищева у його «Подорожі із Петербурга в Москву», голос на захист кріпаків, біль за них, за їх стоптану людську гідність, за зведення людського життя до рівня нелюдського. Осягнена письменником-просвітителем і гуманістом драматична правда життя викликала появу твору, який заперечував кріпацтво з гуманістичного, економічного, юридичного і політичного боку. Твір, який ніс у собі велику соціальну правду, по суті просвітительсько-реалістичний, виконаний у стилі сентименталізму, був наскрізь російським. Так само, як і пушкінське «здесь барство дикое без чувства, без закона присвоило себе насильственной лозой и труд, и собственность, и время земледельца», і некрасівські ходоки, які шукали, «кому на Руси жить хорошо».

Тема кріпацтва не могла не хвилювати українських письменників. На цій темі виросла велика література, яка сягла рівня загальноєвропейських проблем того часу. Жодна з літератур XIX ст. не була сповнена такого гнівного протесту проти насильства над людиною, як українська література, як поезія Тараса Шевченка, може тому, що творцями цієї літератури були представники народу, гнобленого не лише соціально, але й національно, носії мови не лише упослідженої, але й забороненої.

Образи скривджених покриток і закатованих солдатів, сиротини, з якої «латану свитину з шкурою знімають, бо нічим обуть княжат недорослих», образи гайдамаків і варнака, огненного моря народних сліз, яких стало б, щоб напоїть всіх імператорів і втопить з дітьми й онуками,— це образи життя кріпацької України, народні за змістом і за формою, за конкретними картинами, які постають перед нами об'єктивно, і за суб'єктивними переживаннями ліричного «я» поета, за стихією народно-поетичної образності, переплавленої в одухотворене слово поетичного генія.

Такої антикріпацької літератури, яка б піднялася до рівня загальнолюдської проблематики, не могло бути, скажімо, в Норвегії. «Норвезький селянин,— писав Енгельс П. Ернсту, аналізуючи драматургію Ібсена,— ніколи не був кріпаком, і це надає всьому розвитку, подібно до того, як і в Кастілії,— зовсім інше тло. Норвезький дрібний буржуа — син вільного селянина, і внаслідок цього він справжня людина порівняно до німецького міщанина, який вироджується... І якими б не були, наприклад, недоліки драм Ібсена, ці

драми відображають нам світ дрібної і середньої буржуазії, зовсім відмінний від німецького, — світ, у якому люди ще володіють характером та ініціативою¹. Ось так Енгельс органічно пов'язував соціально класовий і специфічно національний зміст, розглядав їх як одне ціле.

Зображення в літературі Запорозької Січі, постатей Сірка, Мазепи і Богдана Хмельницького, Роксолани, Марусі Чурай — явище національної історії, національного життя, змалювання яких потребувало національної форми.

А образ зачарованої Десни Олександра Довженка чи образ вершників Юрія Яновського — це що, лише національна форма? Це передусім зміст народного життя. І саме про національний зміст, як про безцінний скарб, який приносить народ у загальнонародську скарбницю, треба говорити з гордістю.

А трагічно гуманістичний зміст чорнобильських поем С. Йовенко «Вибух», І. Драча «Чорнобильська мадонна» і «Сім» Б. Олійника — хіба разом з тим він не є і змістом національного життя на Україні?

Це не суперечить інтернаціоналізму, бо й саме слово означає міжнародні (інтер — між) зв'язки, зв'язки між націями. Інтернаціоналізм — не безнаціоналізм, не уніфікація.

Як можна уніфікувати народи і, головне, в ім'я чого? Уяви собі, Максиме, що тебе примушують інакше, ніж ти звик, ходити, іншим голосом говорити, інакше думати, інші пісні співати, забути своїх бать-

ків... Як би це тобі було? А цілому народові?..

Тож, Максиме, далі вже мова не про літературу, а про твою гідність громадянина, а вона в тому, щоб ти завжди почував себе сином свого народу, який дає тобі у спадок досвід свого духовного життя, і тобі його примножувати, яку б спеціальність ти собі не обрав. Завжди пам'ятай, що «треба чисто йти — не збитися б з ноги», бо ж «сто доріг у твого роду і народу!» І допоможе тобі пройти по цих дорогах слово, в якому — життя і світло, і «більшого дива, ніж слово, на світі нема і нема!» (І. Драч).

А завершити нашу розмову про літературу, її національний зміст і форму я б хотіла такою вправою: прочитай вдумливо текст і спробуй визначити, як позначився вплив національної культури на змісті й формі запропонованого вірша.

Український прелюд

Останній міст проплив удаліні.
Колеса змашено рососою голубою —
І Київ на Богдановім коні
Пливе навстріч дніпрового водою...
Вже серце під колесами петля!..
Упало серце! Де томо причина?
Вже чуть, як обертається Земля,
І обертається з Землею Україна...
Красо моя! Вкраїночко моя!
Ну, що мені робити — я не знаю!
То прилечу, то знову відлітаю,
А день за днем і гасне, і сія...
Твоє обличчя світле, як надія,
Пахкими пальцями торкнув я уночі.
І кров свою змішав я із твоєю,
Як зерно із землею по весні.
Тоді ти стала мною, Батьківщино,
А я тобою на світання став —
І свої очі я відкрив крізь тебе...
Ти поселила в серці мій народ,
Ти освітила думку мою часом
І в мову українки сповила.

¹ Маркс К., Енгельс Ф. Твори: В 50 т. — К., 1958. — Т. 1. — С. 112.

Тебе дивлюсь я серцем і думками,
 Тебе люблю я всесвітом і людством,
 І соняхом у золотому сні,
 І сивиною вченого-мислителя,
 І на стерні горошком польовим.
 Ми стрінулись з тобою на Дніпрі,
 Там губи я торкнув твої, Вітчизно,
 Там вивірив по тобі пульс любові,
 Годинник людства — з стрілками життя
 На цифрах смерті — звірив із твоїм...
 Ні, Батьківчино! Не лише стражданням
 Чи радістю я звернений до тебе!..¹

Література, як і кожен інший вид мистецтва, — духовна історія свого народу. Всі літератури різні за національним змістом, за своїм обличчям, голосом, історією, традиціями. Візьмемо приклади з української, російської та французької літератур.

Процитуємо сповненої стриманого драматизму і жіночої гідності монолог Тетяни Ларіної на останньому побаченні з Онегієм:

Я плачу... Як своєї Тані
 По цей ви не забули час,
 То вірте: краще б дорікання
 Тепер я прийняла від вас,
 Ніж порив пристрасті шалений,
 Такий образливий для мене,
 Ці сльози, ці палкі листи...
 Колись у грудях берегти
 Хоч теплий жаль могли ви потай
 До мрій невинних, молодих...
 А нині — що до ніг моїх
 Вас привело? Яка дрібнота!
 Як з вашим серцем і умом
 Вуть почувань дрібних рабом?

.....
 Я вас прошу мене лишити.
 Я знаю: в вашім серці єсть
 І гордість, і справдешня честь.
 Я вас люблю (пощо таїти?).
 Та з ким я стала до вінця —
 Зостанусь вірна до кінця².

Сльози глибокого співчуття викликає ця остання сцена. Нещаслива Тетя-

на Ларіна, і глибина її нещастя — джерело високої духовності, моральної чистоти, інтелектуальності. Це характерний для російської літератури жіночий образ. Зіставимо його з жіночим образом, характерним для української літератури — Катерини із однойменної поеми Шевченка. Це теж нещасна дівчина, яка не зазнала справжнього кохання. Але трагізм її становища в тому, що покинута москалем-офіцером напризволяще, осміяна людьми і вигнана з дому, збездечена Катерина має лише один вихід — накласти на себе руки. Її доля гіркіша, болючіша, бо зумовлена соціальним безправ'ям скривдженої дівчини-селянки.

Не протиставлення цих образів, поетів і літератур маємо на меті, а підкреслення різниці, яка склалася історично. Російська література творилася в основному дворянською інтелігенцією, письменниками, які вийшли з її кола. І це не докір літературі, адже й декабристи були дворянами.

Українська класична література створювалася вихідцями з народних мас. Це визначало проблематику, образи, весь дух літератури, її біль, гнів і красу — народність і мудрість.

Розглянемо приклад з французької літератури, для якої характерна поетизація лицарської одчайдушності, честі й дотепності. Монолог Сірано із трагікомедії Едмона Ростана «Сірано де Бержерак». У відомого вченого і поета, непримиренного ворога всілякої тупості, пихатості, консерватизму, благородного лицаря Сірано, кажуть, був довгий ніс, і його вороги мали привід для глузування, на що Сірано відповідав щоразу гідно. Ось один з таких епізодів:

Вольвер (підходить до Сірано,

¹ Вінграновський М. Вибрані твори. — К., 1986. — С. 41.

² Рильський М. Поезії: В 3 т. — К., 1949. — Т. 3. — С. 95—96.

що дивиться на нього і стає у визивній позі). У вас великий... так... великий ніс...

Сірано (поважно). О, так!

Вольвер. Ха-ха-ха!

Сірано.

Це і все? Я бачу — не мастак
До слова гострого заговорив зі мною.
Хіба ж тут фразою обмежишся одною?
Таж можна це сказати на тисячу ладів!
Ось тон задириливий: «Я б лікарю звелів,
Коли б у цей час ніс був мій,
його ампутувати!»

Тон дружній: «Носик цей,
мій любий пане-брате,
Напевне воду п'є завжди раніш за вас!»
От описовий тон: «Це Альпи!

Це Кавказ!»

Цікавий тон: «Скажіть,
це прилад до писання,
Чи, може, це взуття модель остання? »
Тон граціозний: «Ви, певне, свій носок
Зробили сідалом для стомлених пташок?»

І далі ще дбайливий тон, завбачливий, ніжний, учений, тон франта, тон перебільшення, тон драми, тон захоплення, ліричний тон, шанобливий, селянський, воєнний, практичний, трагедійний...

Навівши зразки цих тонів, Сірано завершує свій монолог так:

От скільки б ви мені могли сказати слів,
Якби ви дотепом хоч трошки володіли,
Але ж ні атому його ви, друже милий,
Не маєте в своїй нещасній голові,
Де думка як і єсть,
то вже ніяк не дві!»¹

Таких форм набуває уславлення розуму, дотепності, інтелектуальності, громадянської відваги у французькій літературі ХІХ ст.

Мені пригадався герой «Балади про соняшник» І. Драча — хлопчик із зеленим шорстким тілом. Він, як і всі, бігав і збирав у пазуху гнилиці, купався в річці і стрибав на одній нозі, коли набирав у вухо води, все було

звичайним, та раптом одного разу хлопчик побачив на небі сонце, яке їхало на велосипеді, обминаючи хмари, у червоній сорочці навипуск, з курчями в золотих переливах.

І застиг він на роки і століття
В золотому німому захопленні.

.....

Поезія, сонце моє оранжеве!
Щомиті якийсь хлопчисько
Відкриває тебе для себе,
Щоб стати навіки соняшником¹.

Хіба погано стати соняшником з золотою головою, сповненою сонця, чути музику, з якої народжується слово? Адже для І. Драча та його героя «слово — з музики, з її гірких агоній, і мати слова — скрипка».

Тож тобі, Максиме, і твоїм друзям, і всім, хто дочитав цю книжку до кінця, бажаю у якусь мить відкрити для себе оранжеве сонце поезії, якщо воно вам ще не засяяло вповні.

¹ Драч І. Соняшник. — К., 1962. — С. 26—27.

¹ Рильський М. Поезії: В 3 т. — Т. 3.

Зміст

Від автора	5	МАТЕРІЯ ХУДОЖНОСТІ. ПРИРОДА І СУТЬ
Розділ перший		
<i>Лист перший.</i>	10	Чи треба скальпелем розтинати троянду?
<i>Лист другий.</i>		Два способи пошуку двох видів істин
<i>Лист третій.</i>	18	Рудимент чи джерело енергії?
<i>Лист четвертий.</i>	22	Чи можлива формула емоцій?
<i>Лист п'ятий.</i>	28	Чи можливі моральні істини?
<i>Лист шостий.</i>	32	Баба Параска — предмет чи поняття?
<i>Лист сьомий.</i>	35	Чим відрізняється слово від шматка мarmуру?
	37	Спосіб говорити довго і прикрашено чи засіб найкомпактнішої передачі інформації?
<i>Лист восьмий.</i>	39	У чому суть закону співуявлення, сформульованого М. Ломоносовим?
		Який же місяць — «як сир голландський чи як щит варязький»?
<i>Лист дев'ятий.</i>	41	Переходимо до мікротрактатів
<i>Лист десятий.</i>	43	
<i>Лист одинадцятий.</i>	50	
Розділ другий		
<i>Лист дванадцятий.</i>	82	Що знають письменники про літературу
<i>Лист тринадцятий.</i>	83	Про «низький больовий поріг»
<i>Лист чотирнадцятий.</i>	86	«Хмари» насичуються «зарядами»
<i>Лист п'ятнадцятий.</i>	90	Блискавка
<i>Лист шістнадцятий.</i>	92	Крила з-під куфайки
<i>Лист сімнадцятий.</i>	95	«Бунт» героїв проти автора
<i>Лист вісімнадцятий.</i>	97	Хто плаче: Лімерівна чи народна артистка?
		«Осяяння» і «резони»
<i>Лист дев'ятнадцятий.</i>	99	Злива
<i>Лист двадцятий.</i>	103	Маска чи лице?
<i>Лист двадцять перший.</i>	107	Отже, точні терези чи міра «на око»?
<i>Лист двадцять другий.</i>	110	«По дну роси й по дну енциклопедій»
<i>Лист останній.</i>	121	
Розділ третій		
<i>Лист до Максима.</i>	130	БУДІВЛЯ І ДРЕВО ЛІТЕРАТУРИ
<i>Лист до нових друзів.</i>	131	Сердень і розуму будівля
<i>Лист-лекція перша.</i>	132	Своїми словами
<i>Лист-лекція друга.</i>	142	Гіллясте дерево мистецтва слова
<i>Лист-лекція третя.</i>	159	Розмаїття плодів «гіллястого дерева»
		Пізнання. Оцінка. Спосіб моделювання, індивідуальний код
<i>Лист-лекція четверта.</i>	177	Направо підеш...
<i>Остання лекція в листі.</i>	182	Чи всі літератури однакові?

Фролова К. П.
Ф91 Цікаве літературознавство.— К., Освіта,
1991.— 192 с.
ISBN 5-330-01446-8

У книжці в формі листування популярно розповідається про літературу як мистецтво слова, про психологію творчого процесу письменника, про взаємодію свідомого і несвідомого в ньому, інтуїцію і натхнення. Перед читачем постає розгалужене древо літератури з усіма його гілками родів, жанрів, видів. Листування з учнем завершується розмовою про національний характер літератури.

Для учнів та широкого кола читачів.

Ф 4802050000—246 327—91
М 210(04) — 91

ББК 83

Научно-популярное издание

ФРОЛОВА КЛАВДИЯ ПАВЛОВНА

ЗАНИМАТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Художник *Бузилов Алексей Николаевич*

На украинском языке

Киев, «Освіта»

Завідуюча редакцією української літератури
Я. М. Бакалець. Художній редактор *П. В. Кузь*.

Технічний редактор *Ц. Б. Федосіхіна*

Коректори *Г. А. Зацерковна, М. О. Прядка*.

ИБ № 7384

Здано до набору 19.09.90. Підписано до друку 19.11.91.

Формат 70×90/16. Папір офс. № 2. Гарнітура шкільна.

Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 14,04+0,29 форзац.

Умовн. фарбо-відб. 14,91. Обл.-вид. арк. 12,06+0,37 форзац.

Тираж 20 000 пр. Вид. № 34250. Замовлення № 0—308.

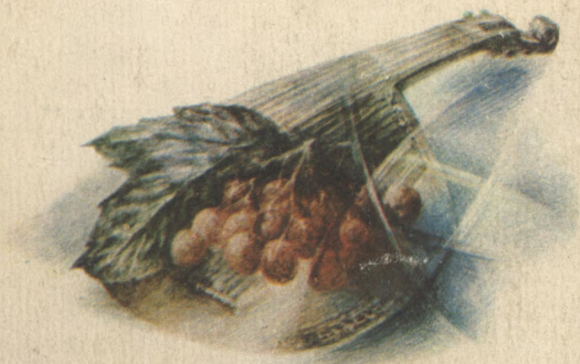
Ціна 2 крб. 60 к.

Видавництво «Освіта», 254053, Київ, Ю. Коцюбинського, 5.

Київська книжкова фабрика «Жовтень»,

254655, МСП, Київ-53, вул. Артема, 25.

2 крб. 60 к.



ЦІКАВЕ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО
