

БІБЛІОТЕКА
ШЕВЧЕНКІВСЬКОГО
КОМПІТЕТУ



ВАСИЛЬ
ФАЩЕНКО

2006

У ГЛИБИНАХ
ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ

БІБЛІОТЕКА
ШЕВЧЕНКІВСЬКОГО
КОМІТЕТУ



ВАСИЛЬ ФАЩЕНКО

У ГЛИБИНАХ
ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ
Літературознавчі студії

Василь Фащенко

ЛІТЕРАТУРА

1999

1999

1999

1999



Василь Фащенко

БІБЛІОТЕКА ШЕВЧЕНКІВСЬКОГО КОМІТЕТУ

ВАСИЛЬ ФАЩЕНКО



У ГЛИБИНАХ ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ

Літературознавчі студії

Вступна стаття
В. Г. Полтавчука

НБ ПНУС



690261

ОДЕСА
«МАЯК»
2005



ББК 83.3(4Укр) – 3
Ф 306
УДК 821.161.2'06:80

Книга В. В. Фащенко "У глибинах людського буття" (Літературознавчі студії) містить матеріали кількох монографій.

Праці "У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури" (1981) та "Характери и ситуации" (1982) здобули Державну (Національну) премію України ім. Т. Г. Шевченка за 1985 р.

Книги "Новела і новелісти" (1968) та "Із студій про новелу" (1971) (що є своєрідним продовженням першої) свого часу здобули визнання і були позитивно оцінені в десятках рецензій та відгуків як непересічне явище українського літературознавства.

Кілька досліджень останнього періоду присвячено зображально-виражальній стихії слова.

Роздуми автора, його аналіз літературних явищ та узагальнення були і є важливими, актуальними для осмислення літературного процесу.

Книга розрахована на наукових працівників, викладачів, студентів, а також тих, хто цікавиться питаннями літератури.

Упорядкування *М. М. Фащенко,
В. Г. Полтавчука*
Вступна стаття *В. Г. Полтавчука*

**ВИДАВНИЧА РАДА
«БІБЛІОТЕКИ ШЕВЧЕНКІВСЬКОГО КОМІТЕТУ»:**

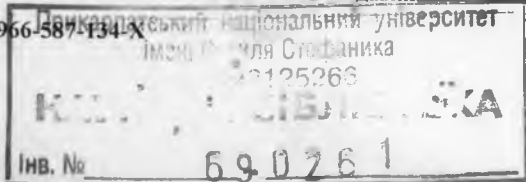
П. А. Загребельний (голова ради)
Л. І. Андрійвський
В. О. Базишевський
О. І. Бійма
І. М. Дзюба
М. В. Матіос
Д. С. Наливайко
В. Я. Стадниченко (заступник голови ради)
Є. Ф. Станкович
А. В. Чебикін
І. С. Чиж

*Випущено на замовлення Державного комітету
телебачення і радіомовлення України за програмою
«Українська книга».*

Ф 4603020102-10 Без оголош.
217 – 2005

- © М. М. Фащенко,
В. Г. Полтавчук,
упорядкування, 2005.
- © В. Г. Полтавчук,
вступна стаття, 2005.
- © Видавництво "Маяк", 2005.

ISBN 966-587-134-X



РІКА, ЩО ЄДНАЄ СТОЛІТТЯ (Літературознавча спадщина Василя Фащенко)

«Зроблене людиною можна порівняти з рікою. Це порівняння дає зриме уявлення про рух, невинну течію, а не пам'ятникову застиглість, особливо ж коли мовиться про духовну діяльність вченого...»

Слова, що їх Василь Фащенко написав у статті-роздумі про Леоніда Новиченка – одного із своїх учителів і побратимів по літературознавчому ремеслу, мають заповітне, дороговказне значення для кожного, хто прагне осягнути зроблене самим Василем Фащенко – визначним українським вченим-літературознавцем ХХ століття.

Порівнюючи духовну діяльність з рікою, В. Фащенко наголошував, що її витoki, її першоджерела здавна цікавили дослідників, які здійснювали «мандрівки в молодість» художників слова: «Мета їх – випитати, зокрема й через читані ними книги, те, що на початках творчості живило їхній розум і серце або ж минало без уваги, часом болісно позначаючись на світорозумінні; що полонило чи, навпаки, викликало душевний опір і – найголовніше – надихало на нове слово». Підкресливши доцільність дослідницьких подорожей до джерел «письменницьких рік», В. Фащенко водночас запитував: «Чи варто робити подібну мандрівку до першооснов життєвого шляху самого критика?» Відповідь була ствердною: «Очевидно, варто».

...Народився Василь Васильович Фащенко 5 січня 1929 року в селі Катющині Томаківського району Дніпропетровської області в сім'ї хлібороба. Батько – Фащенко Василь Семенович, мати – Фащенко Оксана Василівна. «Народився і жив, – розповідав В. Фащенко у своєму останньому інтерв'ю, опублікованому В. Панченком в «Літературній Україні», – на землях, де колись гриміла історія. Та моє покоління про неї нічого не знало. За три кілометри від мого села протікала річка Томаківка, яка впадала в Дніпро навпроти острова з такою ж назвою, де виникла одна із перших Запорозьких Січей. Можливо, десь там і закорінювався мій рід – найголовніша з часів Біблії категорія нашого буття. Однак школа напихала мене інформацією про російських царів і не дала жодних знань про Україну, її історію, культуру. Недарма ж тоді, коли я вчився, Довженко кричав у щоденниках від болю: українські учні не знають свого родоводу! Та, правда, були вчителі, котрі розкривали самобутню красу українського слова, інколи мовою натяків нашттовхували

до читання забутих книжок, говорили про те, що понад річкою Красною, яка впадає в Сіверський Донець, проходило в степах на погибель військо русичів князя Ігоря... були такі вчителі – і я схилию перед ними свою зболілу сиву голову. І перед тими, що гинули на цих річках, захищаючи свою землю у Велику Вітчизняну війну".

Ранкове небо життя майбутнього вченого, пору його учнівства озорили книги. Озорили незгасним світлом громадянськості, світлом правди і краси. Через багато років, уже в зрілому віці, виступаючи з нагоди вручення йому Шевченківської премії, В. Фащенко скаже: «Я вдячний долі за те, що народився в хаті, де до книг ставилися поважно, їх всього було кілька, але найдорогоцінніші – «Кобзар», а ще – «Чапаєв»! Першу не так читали, як виспівували, проказували напам'ять: вона була в хаті своєю, рідною, і порадоночку давала, і розраджувала в горі, і кликала до світу ясного, в нове життя. А по «Чапаєву» я вчився читати російською мовою... Книга для мене – скарб нетлінний, духовний».

Згодом, коли після воєнного лихоліття В. Фащенко знову сяде за шкільну парту, коли навчатиметься, а потім і працюватиме в Одеському державному (нині – національному) університеті, в його життя прийде багато книг – лише його власну бібліотеку складатимуть кілька тисяч томів, перед ним постане незглибимість зоресвіту красного письменства, створюваного в різні епохи, представниками різних народів. Виконання мудрого Кобзарєвого заповіту навчатися чужого і не цуратися свого забезпечило В. Фащенко можливість бачити і оцінювати книги рідного народу в контексті надбань світової літератури...

Середню школу, оскільки навчання перервала війна, В. Фащенко закінчив переростком – майже двадцятилітнім юнаком. З Кремінної – містечка у Ворошиловградській (нині – Луганській) області, де здобував атестат зрілості, «подався вчитися – спершу до Харкова, на техніка важкого машинобудування. Однак із тієї химери, – як сказав В. Фащенко у згаданому інтерв'ю, – нічого не вийшло, довелося повернутися додому...»

А потім була Одеса. Сюди В. Фащенко прибув у 1949 році і вступив на українське відділення філологічного факультету державного університету. «...Я обрав Одесу, – згадував В. Фащенко, – де був для мене єдиний університет біля водної стихії (хоча про Одесу, як і Харків, я майже нічого не знав – це доля тих, кому відтинали пам'ять). Можливо, це сталося за кон-

трастом: запраглося не сірого й холодного, а чогось теплого й веселкового, і не такого голодного, як у Харкові, хоча на першому курсі від нудьги хотілося кудись пікати, та не було куди». Чому так сталося, В. Фащенко пояснив у діалозі з В. Брюховецьким: «Навчання в університеті спочатку трохи розчарувало – хотілося знайти відповіді на запитання, які мучили. Після війни таких запитань було багато. А тут – мови, антична література... Проте поволі звик». А невдовзі – це вже свідчення з останнього інтерв'ю – «розкрилися очі – тут існує неординарна філологічна школа. І я в ній лишився назавжди».

Мріяв же В. Фащенко про іншу школу. «Хотілося, – зізнався він у розмові з В. Брюховецьким, – стати вчителем. Знав, скільки мені доброго зробив мій учитель Всеволод Іванович Сириця, який читав нам, повоєнним переросткам, літературу. Бачив, як тяглися діти, що пройшли жах війни й окупації, до вчителів-чоловіків. Отож хотілося робити своє діло... Сам я був твердо упевненим в своєму педагогічному покликанні».

Слід зазначити, що притаманний йому педагогічний хист В. Фащенко зреалізував сповна – тільки на іншій, вищій, орбіті: з 1954 року, коли він вступив до аспірантури при кафедрі української літератури, і до останніх днів життя доля його пов'язана була з Одеським університетом імені І. І. Мечникова, де для розквітливих студентських сердець, ще беззахисних, як весняні дерева перед підступними морозами, мудре слово Фащенка-лектора випромінювало енергію доброти і життєстійкості. З цим незабутнім словом у самостійну дорогу вирушили тисячі випускників-філологів найстарішого вузу Одеси.

Вступ до аспірантури був крутозламною подією на життєвій дорозі В. Фащенка, адже він, за його словами, «критиком ніколи не збирався ставати». Опинившись перед необхідністю з'ясувати першовитоки своєї літературознавчої діяльності, В. Фащенко згадував: «Під час окупації я «окупував» горище одного з наших сусідів, де той ховав багату бібліотеку. Перечитав там усього Жюль Верна, Фенімора Купера, Вальтера Скотта, Гоголя, Шевченка, Франка...

Хоч у селі були німці, ми, хлопчак, продовжували грати в Чапая, ми говорили про книжки. Десь у рівчаку (з першими цигарками) я перекладав прочитані на горищі твори. Може, то й були перші «критичні» спроби інтерпретувати, якимось витлумачити написане автором. Хоч я про це тоді, певна річ, і не думав, як не думав про це ще багато років по тому».

Можна, отож, стверджувати, що майбутній науковець ступив на шлях до самого себе і протягом тривалого часу навіть не підозрював, що це саме той шлях, який визначила йому доля. З огляду на сказане, вступ до аспірантури слід розглядати в ряду «закономірних випадковостей», які супроводжували становлення В. Фашенка як вченого-літературознавця.

У цьому процесі доленосу роль відіграла підготовка у період перебування в аспірантурі кандидатської дисертації «Новели О. Гончара». Дослідження здійснювалося під керівництвом доцента А. Недзвідського. Іспит на наукову зрілість був складений В. Фашенком у 1958 році. Важливо зазначити, що першим опонентом під час захисту дисертації виступив видатний поет, академік Максим Рильський. Він першим визначив найсуттєвішу ознаку наукового таланту В. Фашенка. «Аналіз форми й змісту, – наголосив М. Рильський у відзиві про дисертацію, машинопис якого зберігається в домашньому архіві В. Фашенка, – виявляючи в дисертанті серйозного і естетично чуйного дослідника (підкреслення наше. – В. П.), органічно поєднаний у нього». Академік М. Рильський висловив і цілий ряд зауважень, які стосувалися окремих положень дисертації, однак висновок опонента був однозначним і втішним для молодого науковця: «Дисертація тов. Фашенка являє собою наслідок кропіткої й серйозної роботи, написана вона цілком на рівні сучасних вимог щодо літературознавчої науки, струнко, ясно, просто і жваво. З повною переконливістю рекомендую Вченій Раді присвоїти тов. Фашенку вчений ступінь кандидата філологічних наук».

Таким же був висновок і другого опонента – доцента (пізніше – професора) Анатолія Жаборюка, який згадує: «Захист дисертації відбувся 4 червня 1958 р. в Актівому залі університету на Петра Великого, 2. Оскільки першим офіційним опонентом виступав М. Т. Рильський, то зал був переповнений студентами і викладачами – всім хотілося зустрітись з видатним поетом-академіком, почути його мудре слово. Можна зрозуміти почуття молодого аспіранта, якому довелося захищати дисертацію у таких незвичних обставинах. Незважаючи на хвилювання, Василь Васильович тримався впевнено, захищався переконливо, розумно, і Вчена Рада, якщо мені не зраджує пам'ять, одногласно присудила йому вчений ступінь кандидата філологічних наук».

Після захисту кандидатської дисертації молодий науковець почав, за його словами, «ще глибше входити у специфіку нове-

лістичного мислення». Витоки своєї особливої уваги до жанру новели В. Фашенко небезпідставно пов'язував з порою власного дитинства. «У моєму роду, – згадував він в останньому інтерв'ю, – казали: «бреше», коли хтось довго і нудно розповідав про свої походеньки. І поважали того, хто, чи то сміючись, чи то плачучи, малював картинку, як він на базарі задарма віддав цибулю («таке ж воно було голодне та нещасне») і додому повертався пішки без копійки (за 40 кілометрів від Запоріжжя), гадаючи, що ж йому жінка скаже. А ми з жінкою, тобто я з мамою, мовчки жаліли батька: я за те, що так далеко милостиню відніс, а мама за те, що обдурила його якась спекулянтка».

Отже, потяг «слухати» новели у мене, мабуть, був ще з дитинства, звичайно ж – інтуїтивний, бо я тоді ще не знав давнього визначення цього жанру: на вигляд – мале, для почуття – велике. До того ж, саме в шістдесяті роки з'явилася потужна хвиля унікальної новелістики як виклик бадьоро знебарвленому слову. І природно виникла потреба простежити курс цього жанру від 1920-х до 1970-х років».

Це був задум, втілення якого вимагало не тільки тривалого пошуку, а й перегляду багатьох усталених оцінок і – що особливо важливо – ідеологічних присудів, винесених у сталінські часи творчому доробку провідних вітчизняних новелістів. Результатом цілеспрямованої праці дослідника (В. Фашенко: «Я десять років бив у одну точку!») стали книги «Новела і новелісти» (1968) та «Із студій про новелу» (1971), якими їх автор зробив фундаментальний внесок у вивчення української новели.

Названі книжкові студії новелістики, що склали своєрідну «літературознавчу диалогію», вивели їх автора, немов ракетноносії, на самостійну орбіту у вітчизняній науці про літературу. Звичайно, не можна не помічати того, що на основні параметри цієї орбіти помітно впливали тогочасні статус і стан самого літературознавства, що виявилось, зокрема, за словами В. Панченка, у неповноті «картини розвитку новелістичного жанру», у наявності авторської данини «тодішнім типовим уявленням» про революцію, соціалізм, «нову особистість», а також про такі явища літератури, як творчість М. Хвильового чи модерністські течії».

Відсутність у своїх книжках «повної історії» української новелістики визнав перегода три десятиліття і сам автор – сталося це в останній рік життя В. Фашенка, у ситуації, яку дослідник окреслив так: «Я не пишу, а думаю...» Ті думи, що невідступно супроводжували В. Фашенка протягом другої половини

80-х і майже до кінця 90-х років минулого століття, стосувалися найважливішого для нього – долі рідної літератури і власного внеску у її дослідження. В останньому інтерв'ю В. Фащенко зазначив: «Так звану «переоцінку цінностей» я зробив у своїх статтях, яких набралось на книжку, та немає кому видати. І та переоцінка стосувалася не головного – поезики, а словесних стереотипів, які виражали форми часу. Задумав я написати конспект лекцій з літератури за 40 років. Це діалог із самим собою».

Важливо зазначити, що «переоцінка цінностей» і «діалог із самим собою» – це тісно взаємопов'язані процеси, які В. Фащенко витлумачував як «щаблі до істини». На одному із таких «щаблів» дослідник, ведучи мову про те, що в його книжках не знайшла відбиття повна історія української новелістики, визнав, що так сталося «не тільки через заборони на певні імена», а й через його «власну зашореність».

Маємо усвідомлювати, як непросто було авторитетному вченому зізнатися в цьому на схилі віку, коли вже нічого, в суті, змінити не можна. Так вчинити спроможний тільки той, для кого істина – передусім і над усе. Критикуючи зроблене іншими, В. Фащенко був наділений здатністю критично розглядати і власний доробок. З висоти свого сімдесятиліття дослідник виразно бачив «вершини і долини» на тому шляху, яким він ішов, і тому упорядники даної книги не вважали можливим і доцільним дистилювати або ж «модернізувати» студії, здійснені у радянську добу, і таким чином представити їх автора поза «інтер'єром часу»: за такого підходу необхідно було б вилучати з цього інтер'єру і тих письменників, творчість яких досліджував В. Фащенко. Русло потужної ріки його творчості не може бути піддане випрямленню передусім тому, що наукова спадщина вченого у своїх вершинних виявах залишається самодостатньою і в новому столітті, у нових суспільно-політичних обставинах і не потребує ні співчутливої поблажливості, ні вознесення на котурни.

Непроминальне значення студіям В. Фащенко про новелу забезпечило головним чином те, що дослідник основну увагу зосереджував, за словами В. Панченка, «переважно на «жанрово-стильових» питаннях, його висновки щодо індивідуальної поезики провідних українських новелістів якраз і складають чи не найцінніше з того, що є в «диалогії»... Уважне вчитування в текст твору, «вслухування» в слово, скрупульозний мікроаналіз художніх деталей – це стихія Фащенко-дослідника».

Вона, ця стихія, сповна виявилася вже у книзі «Новела і новелісти», що стала, як зазначила Т. Заморій, «першою у післявоєнний час спробою синтетичного дослідження важливих питань поезики та стилю» української новели. Книга В. Фащенко, що становила собою органічне «поєднання теоретичних екскурсів, узагальнюючих історико-літературних оглядів і монографічних нарисів про окремих новелістів» (М. Пархоменко), була розцінена як незаперечний успіх дослідника. На основі цієї монографії В. Фащенко підготував і в 1970 році захистив докторську дисертацію «Жанрово-стильові проблеми української радянської новелістики», ставши наймолодшим доктором філології у тодішній Україні.

Майже одразу після цієї знаменної для дослідника події виїшла друга частина його літературознавчої диалогії – книга «Із студій про новелу» (1971). У ній автор прагнув, за його словами, «проаналізувати й узагальнити деякі актуальні питання жанру й стилю, розвиваючи окремі положення попередньої праці, а деякі висувати вперше». Органічну єдність і очевидну несхожість обох частин літературознавчої диалогії уперше відзначив відомий письменник і дослідник С. Плачинда. Вирізнивши у книжковому потоці початку 70-х років розвідку В. Фащенко «Із студій про новелу», він підкреслив: «Передусім впадає в око відданість, вірність літературознавця улюбленому предметові своїх досліджень – новелі. Адже в пам'яті читача-філолога ще досить свіжа цікава книга В. Фащенко «Новела і новелісти» (1968). В ній-бо сумлінний і обдарований науковець вперше подав широку картину розвитку новелістичного жанру в українській радянській літературі упродовж 50 років (1917-1967). Виконуючи таку об'ємну, складну і, в суті, новаторську роботу, дослідник міг удатися до нудної описовості, хронологічно послідовної реєстрації фактів тощо. Але В. Фащенко вже тоді виявив неабияке вміння синтезувати, мислити масштабно, типізувати найістотніше, глибоко розуміти складні перипетії літературного процесу. Шлях становлення і розвитку української радянської новели молодий учений показав через аналіз найсуттєвіших проблем поезики та стилю. Але у попередній праці переважала фактографічна лінія; дослідник мав охопити всі найважливіші факти з історії жанру за 50 років його розвитку. Книга ж «Із студій про новелу» є, безсумнівно, ґрунтовнішим дослідженням поезики жанру. Якщо в книзі «Новела і новелісти» автор охоплював тему, так би мовити, на всю можливу її широчінь, то в новій праці вимір інший – в глибину».

Потреба саме такого виміру з'явилася у В. Фашенка внаслідок усвідомлення ним того, що «історія нашої новелістики ще не написана, хоч і в рецензіях, і в оглядових статтях, і в монографіях про творчість окремих прозаїків є чимало спостережень і фактів. Та вони до цього часу не систематизовані й критично не перевірені». Причина цього полягала, на думку В. Фашенка, в тому, що українські дослідники мало зважали на багаторічний досвід вітчизняної новелістики, «на глибоке й всебічне обґрунтування теорії жанру, композиції, живої діалектики диференціації та інтеграції, на конкретний аналіз складників стилю, його місце в поетиці. Щоб уникнути емпіризму, треба факти ставити в систему і виробляти метод дослідження. Необхідно з матеріалу добувати кубічні корені, а не безконечно плюсувати до нього однакові чи різнотипні одиниці».

Послідовну орієнтацію В. Фашенка на добування «кубічних коренів» із досліджуваного матеріалу особливо яскраво засвідчують такі розділи книги, як «Теорія новели на Україні», де відзначається першоосновна роль праць І. Франка, «Новелістична композиція (мікро- і макроструктура)», «Стиль і його складники», «Фабульність і безфабульність», «Жанрова диференціація та взаємопроникнення». Важливо зазначити, що спостереження і узагальнення зроблені дослідником на матеріалі більш ніж столітнього новелістичного потоку, і тому їм властива непроминальна наукова цінність.

Розглядаючи, наприклад, складну проблему жанрової диференціації і жанрового взаємопроникнення, В. Фашенко уникнув упередженості, яку нерідко виявляли радянські дослідники у підході до розмаїття у сфері жанрових визначень, до «підкресленої індивідуалізації нормативних категорій». Його судження ґрунтовні, засновані на глибокому розумінні специфіки мистецтва слова, на неприйнятті, з одного боку, «догматичних уявлень про межі жанру», а з іншого – «жанрового хаосу, авторського свавілля». «Лірично-психологічна зосередженість на окремій особі, – зауважував В. Фашенко, – диктує згущену форму новели, а інтерес до історичного потоку вимагає епічної широти. Обидві тенденції «примиряються» в стислих романічних чи циклічних структурах прози. Та цей засіб не універсальний. В ньому відбито лише один напрям пошуків сучасної форми широкого епосу. Поруч існують «непереплетені» романічні і новелістичні системи, зі своїми принципами охоплення й розкриття людських характерів. Діалектичний процес диференціації та інтеграції

прозових жанрів продовжується. Бо постійно змінюється життя, а з ним і форми художньої думки».

У літературознавчій діалогії В. Фашенка виразно окреслені творчі індивідуальності провідних українських новелістів 20-60-х років минулого століття: М. Ірчана, О. Слісаренка, Г. Косинки, Ю. Яновського, О. Довженка, О. Гончара, Є. Гуцала, Вал. Шевчука, В. Дрозда. У зв'язку з цим слід відзначити увагу дослідника до творчості тих письменників, які тоді ще тільки утверджувалися в літературі: «В. Фашенко раніше за інших взявся розглядати їхню творчість у широкому контексті «академічної» проблематики, поєднуючи можливості теоретичного й літературно-критичного підходів» (В. Панченко). Для багатьох неопітів літератури В. Фашенко своїм добрим і мудрим словом (І. Григурко: «Професор Фашенко не вчить писати, а вчить розуміти») «шив сорочки на вирість», дбаючи про розвій української літератури загалом і жанру новели зокрема.

Узагальнюючи оцінки і відгуки, які стосувалися діалогії В. Фашенка про новелістику, приходимо до висновку: якби наукову спадщину вченого складала тільки ця праця, то й за такої умови його ім'я отримало б постійну прописку в історії українського літературознавства.

Втім, В. Фашенко не припинив студій про новелу. Вона, новела, – його любов і біль. Все краще, що з'являлося у цьому жанрі, знаходило щирий відгук і підтримку дослідника. У полі його зору – твори С. Жураховича, О. Сизоненка, І. Чендея, Р. Іваничука, Г. Тютюнника, В. Яворівського, Д. Герасимчука, О. Гижі, А. Колісниченка. Водночас В. Фашенко виявляв непоступливість і, сказати б, неакадемічну пристрась, коли зустрічався з творами недолугими, які компроментували жанр зокрема і літературу загалом.

У зв'язку з цим слід назвати передовсім статтю дослідника «Новела з напівфабрикатів» (1971), перейняту непідробним вболіванням за майбутню долю української малої прози. Публікація викликала значний резонанс як серед новелістів, так і серед дослідників. Зокрема, розлогою статтею на «Новелу з напівфабрикатів» відгукнувся Л. Новиченко, який схвалив проведення журнальної новелістики і наголосив на тому, що над результатами цього експерименту «слід ґрунтовно подумати всій нашій критиці».

Активно впливати на сучасний йому літературний процес, а не лише аналізувати перегода десятиліття його результати, – в

цьому В. Фащенко вбачав одне з найважливіших своїх завдань. У журналах і газетах, у наукових збірниках ним опубліковано понад сто п'ятдесят статей і рецензій, присвячених актуальним питанням літературного процесу. Не випадково, отже, В. Фащенко став одним з перших лауреатів Республіканської (нині – імені О. Білецького) премії в галузі літературно-художньої критики (1979). Втім, цю премію слід розцінювати лише як офіційне підтвердження того авторитету, що його В. Фащенко здобув серед письменників і дослідників. «Чи багато в нас критиків, що, попри титули й нагороди, зажили б щирої, сталої поваги в широких літературних колах? – запитав наприкінці 80-х років Г. Сивокінь і відповів: – Не дуже багато, однак з-поміж них Василь Фащенко – один з перших».

...Новелою В. Фащенко цікавився протягом усієї своєї наукової діяльності. Саме цьому жанрові присвячена остання його праця – «Метаморфози в українській новелістиці ХХ в.», якій судилося стати першою посмертною публікацією вченого. Ось чому небезпідставним видається припущення відомого літературознавця М. Наєнка, який на початку 2004 року писав: «Гадаю, що якби Василь Васильович дожив до наших днів (а щойно минуло його 75-річчя), він би запропонував синтетичну працю про всю українську новелістику...»

Сакраментальне «якби»...

Дослідження новели, яке у другій половині 50-х і протягом 60-х років минулого століття визначало характер наукових пошуків В. Фащенко, вже у 70-і роки втратило свою домінуючу роль і далі тривало лише як один із напрямків діяльності відомого літературознавця. У той же час посилилась увага дослідника до буття інших жанрів, зокрема роману, до проблеми характеру в літературі, психологізму красного письменства. З'являються книги В. Фащенко, без яких не можна уявити вітчизняну «рухому естетику» 70-80-х років: «Відкриття нового і діалектика почуттів» (1977), «У глибинах людського буття» (1981), «Характеры и ситуации» (1982), «Павло Загребельний» (1984), «Герой і слово» (1986). Дві із цих книг – «У глибинах людського буття» та «Характеры и ситуации» – у 1985 році були удостоєні найвищої у нас премії – Державної премії України імені Тараса Шевченка.

Аналіз названих книг дає підставу стверджувати, що протягом 70-90-х років у центрі наукових зацікавлень В. Фащенко перебувала поетика характеротворення в художній літературі.

За редакцією вченого вийшла колективна праця одеських науковців «Проблема характеру в радянській багатонаціональній літературі» (1977). Основні ж результати студій В. Фащенко знайшли відбиття у вже згаданих його монографіях «Відкриття нового і діалектика почуттів» та «У глибинах людського буття», які, на думку В. Панченка, «разом складають ще одну «діалогію» дослідника». У ній автор цього жанрового визначення чи не найоригінальнішим вважає «розділ про поетику характеротворення», де В. Фащенко «зупиняється на розгляді основних засобів творення характеру – «видимої мови душі» (а, отже, і художнього портрета), внутрішнього монологу, невласне прямого мовлення, діалогів. Скільки характерних деталей із сучасних авторів потрапило на екран аналітичного «мікроскопа» В. Фащенко! Завзято й аргументовано відкидає він приблизність і зужитість, усім пафосом своїх мікrostудій голосуючи за творче дерзновення художника, за розширення й урізноманітнення спектра засобів психологічного аналізу в українській прозі».

Грунтовно, залучивши при цьому знання із суміжних наук, розробив В. Фащенко і саму категорію характеру – одну із фундаментальних у літературознавстві. «Як відображена конкретно-цілісна істота, художній характер включає в себе, – на думку вченого, – всі рівні та аспекти теоретичних розрізень: людина, індивід, індивідуальність, особистість, каркас особистості.

Отже, характер у художньому творі – це відображені в світі авторського ідеалу порівняно сталі властивості й змінні відношення, які утворюють закономірну своєрідну соціально-психологічну єдність, котра формується і виявляється в зовнішній і внутрішній діяльності людини у найрізноманітніших ситуаціях».

Уваги заслуговує не лише дана «формула характеру у художньому творі», але й автокоментар до неї. «Очевидно, – писав В. Фащенко, – це визначення занадто громіздке. Але воно точніше, ніж те, що автор цієї статті намагався дати раніше. Крім ідеї єдності загального і конкретного, є в ньому і думка про рух характеру, що відповідає реальності – життєвій і художній».

Реальністю, як свідчить процитований автокоментар В. Фащенко, був «рух характеру» і самого дослідника, який, простуючи до істини, ще тоді, у монументальні 70-і, задовго до «перебудови» й «переоцінки», не вважав себе безпомільним – мав мужність визнати власний недогляд, виправити його, якщо цього вимагали інтереси науки.

Ознакою неспинного «руху характеру» В. Фащенко можна вважати і помітне збагачення жанрової палітри літературознав-

чих студій дослідника. У зв'язку з цим відзначимо успішне освоєння В. Фащенко жанру літературного портрета, про що свідчить, зокрема, видана у 1984 році книга «Павло Загребельний». Безперечно, і в попередніх працях дослідника наявні цікаві думки про творчу лабораторію окремих прозаїків, про особливості стилю кожного з них, але то були, наголосимо, лише побіжно висловлені, хай і суттєві, штрихи до портретів, а не самі портрети.

Створення творчого портрета письменника можна порівняти (ясна річ, з певними застереженнями), з роботою художника-портретиста. Як і для художника, для літературознавця важливо віднайти точку зору, з якої відкривалися б найбільш характерні, найбільш прикметні риси героя. Заспівний розділ дослідження В. Фащенка «Книги» засвідчує, що таку точку зору авторові вдалося знайти. Розповідаючи про роль книги у житті П. Загребельного – «енциклопедично освіченого читача», автор водночас і досліджує процес формування таланту письменника, і говорить про засвоєння ним високих уроків класики, і підкреслює його працелюбність, зацікавленість доробком як своїх ровесників, так і молодших літераторів, і показує, завдяки якій читацькій, дослідницькій роботі з'явилися відомі історичні романи прозаїка, – одним словом, змальовує визначальні риси такої самобутньої творчої особистості, якою є Павло Загребельний.

Створенню його літературного портрета передував «міні-портрет», яким можна вважати написану В. Фащенко у 70-і роки передмову до шеститомного видання творів популярного прозаїка. З цієї передмови («Глибінь і розмаїття дивосвіту»), з окремих спостережень, що містяться у книзі «У глибинах людського буття», з опублікованих у 1983 році статті «І диво це ніколи не кінчається...» та рецензії «Монологи для нащадків» і «виростав» портрет майстра. При його створенні важливе значення мали уроки дослідницької манери Л. Новиченка, який, за спостереженням В. Фащенка, вслухався, вдивлявся «не тільки в усю творчість митця, а і в окрему фразу, в єдине слово. Це його вміння якимось особливе, поетично-аналітичне, філософсько-літературознавче. Разом із вченим ми бачимо породжувану художнім образом зливу асоціацій, розгортання яких ошасливило радістю емоційно-інтелектуального пізнання».

Така ж дослідницька манера притаманна була і самому В. Фащенку. Яскраво виявилася вона як у статтях про новелістів, так і в портреті Загребельного-романіста. В останньому па-

норамне бачення твору, циклу, всього романного доробку гармонійно поєдналося зі скрупульозним розглядом домінуючих деталей, завдяки чому літературознавчий аналіз дослідника набув всеосяжного характеру.

В. Фащенко, наприклад, першим з-поміж дослідників звернув увагу на те, що застосований у «Диві» П. Загребельного композиційний прийом, «можливо, чимось близький до своєрідного монтажу довженківської «Звенигори». Мета ж такого прийому полягала, на думку дослідника, «у тому, щоб через зіставлення кількох епох, концентричними колами – Х-ХІ століття, Велика Вітчизняна війна, наша сучасність – художньо довести, показати незнищенність історії народу, його культури, з якої все краще входить у нашу духовну скарбницю...» Оригінальність архітекτονіки роману засвідчена не менш оригінальним літературознавчим висновком: «Композиція «Дива» нагадує архітектуру собору, образно відтворену в романі: незвичайність планів, переходів, добудов, але в свавільній асиметричності криється доцільність і гармонія. **Все – наче пісня рідної землі**» (підкреслення наше. – В.П.). Даний висновок і є зразком того, що В. Фащенко, характеризуючи «новиченківську дослідницьку манеру», назвав «поетично-аналітичним» тлумаченням художнього твору.

Неможливо, мабуть, визначити відсоткову долю кожного із начал – поетичного та аналітичного, але з певністю можна стверджувати, що їх поєднання у дослідницькій діяльності В. Фащенка було оптимальним, гармонійним і що саме завдяки йому словесний дивотвір письменника у процесі його розгляду науковцем вияскравився усіма гранями своєї дивовижності. Аналіз першого роману триптиха П. Загребельного про Київську Русь засвідчив це переконливо. Особливою ґрунтовністю відзначається розкриття поетики творення двох «рівновеликих, але «не рівносутніх» характерів – характерів Сивоока та Ярослава Мудрого. Якщо перший, створений могутньою фантазією автора, можна вважати своєрідним письменницьким виликком «забудькуватим» літописцям і бездонності Часу, то другий, реальний, по-своєму витлумачений і показаний романістом, – це вже виклик літературній традиції. Зазначивши, зокрема, що П. Загребельний явно полемізує зі своїм попередником (мається на увазі І. Кочерга, автор драматичної поеми «Ярослав Мудрий». – В.П.) у трактуванні характеру князя», В. Фащенко і сам вступив у полеміку з С. Шаховським та В. Чумаком, які, на його думку, не «розшифрували» сутність авторської концепції характеру Ярослава Мудрого у романі П. Загребельного.



Нарешті, ще одне спостереження В. Фащенко, яке не тільки увиразнює ідею «Дива», а й має принципове історико-літературне значення. Завершуючи аналіз «Дива», дослідник зазначив, що «одночасно із «Собором» Олеся Гончара роман П. Загребельного закликає сучасників «берегти собори людських душ», до самозречення творити вічне в ім'я народу, його добробуту і щастя». Це була перша у вітчизняному літературознавстві – після голобельної критики та тривалого замовчування твору – позитивна згадка про «Собор». Зважитися на таке у допербудовні часи було не просто, і залишається лише пожалкувати, що цей факт не зафіксований у відомому книжковому дослідженні, присвяченому страдницькій долі роману О. Гончара.

У доробку В. Фащенко, крім повноформатного (на час видання) літературного портрета П. Загребельного, є ще «штрихи до портретів» літературознавця Л. Новиченка («Поетизація шедрої аналітичної думки») та письменника О. Гончара («Поетичний світ Олеся Гончара»). Ці штрихи окреслені з особливим нахненням і любов'ю, бо стосувалися вони тих Майстрів, які відіграли важливу роль у життєвій і творчій долі В. Фащенко. У розмові з В. Брюховецьким В. Фащенко серед найперших своїх учителів назвав саме Леоніда Новиченка: «Можна сказати, що смак до критичної роботи прийшов від читання його статей. На них учився не я один. Взагалі, в нашому університеті завжди високо цінувався авторитет Новиченка-критика».

А в останньому своєму інтерв'ю В. Фащенко найчастіше згадував Олеся Гончара – письменника, з дослідження новел якого він починав свій науковий шлях. «Олеся Гончар для мене, – наголосив В. Фащенко, – велика частка мого духу, мого буття на цьому світі». Звідси, з цього зізнання, – неупустивість у обстоюванні неперепутної мистецької цінності творчої спадщини О. Гончара. «Про так звані «дискусії» навколо творчості О. Гончара, – зазначив В. Фащенко, – мені говорити гірко. Віддаю належне А. Погрібному, О. Сизоненку, які стали на захист великого митця. Тільки хотілося б додати, що осуд І. Кошелівцем автора «Прапороносців» і «Собору» – явище, котре перебуває в колі гримас психології. Опонент із «вільного» закутку Європи «одверто» не міг зрозуміти того, що критикований ним письменник, будучи у вавилонському полоні, непохитно стояв на рідній землі, захищаючи її від чужинців, дивився в очі злу, виборюючи рідне слово, національну гідність. І його чули. Для суверенності України він зробив більше, ніж його опонент, якого майже ніхто не читав. Тому й психологія іншого

духу в іншому світі стала йому, Кошелівцю, якимось фатальним потойбіччям.

А коли мовити про домашніх критиків, то мені їх, їй-Богу, жаль. Не заглиблюючися у твори О. Гончара (де вони, молодики з «націоналістичного клубу», побачили нібито оспіваного в «Соборі» Брежнєва з широкими бровами і лямпасами?), нігілістики скотилися у якесь нахабно-безпорадне дівцтво... Мине час – і історія покаже, хто ближче став до Істини своєї доби».

Виголосити цей пристрасний монолог В. Фащенко вважав не стільки своїм правом, скільки обов'язком дослідника, який глибоко осягнув художній світ письменника і який, зачудувавшись цим світом, не втратив здатності неупереджено оцінювати доробок О. Гончара. «Не всі твори митця, – писав В. Фащенко у 1978 році, коли сам митець перебував на вершині слави, – однаково високі й невичерпні, як зоряні світи. Такого в літературі загалом і не буває: щоб усе – на рівні вимог сучасного й майбутнього. Адже шлях до художньої істини ніхто тобі не торує – мусиш щоразу долати його сам. Та є в Олеся Гончара новели й романи вершинні, в яких люди вчитували й вчитують свою історію, пристрасні і сподівання і, збагачені його світом, бачать далі, вмюють більше і почувають глибше, гостріше». Цей висновок – логічний результат аналізу вершинних новел і романів О. Гончара, аналізу, що його здійснив «естетично чуйний дослідник» (М. Рильський) – таким В. Фащенко залишався упродовж усієї своєї літературознавчої діяльності.

Важливо зазначити, що майстерність дешифрування художнього коду того чи іншого письменника засвідчують не лише статті і книги В. Фащенко, а й зізнання самих письменників. Прикметним є тут, зокрема, лист Олеся Гончара, викликаний ознайомленням прозаїка з рецензією професора В. Фащенко на роман «Твоя зоря». «Дорогий Василю Васильовичу, – писав О. Гончар 14 березня 1980 року. – Видавництво «Дніпро» ознайомило мене з Вашою рецензією на «Зорю» (видавничка етикетка це, кажуть, дозволяє). Прочитав Ваше слово уважно, оскільки було це пізно вночі, коли вже ніякі не шарпають клопоти, прочитавши, довго думав, і за саме це вже Вам спасибі. Варто було писати твір, якщо він так може сприйматись. Ви зазирали в саму душу твору, в глибини, і причиною тут, мабуть, не лише досвідченість професорського ока: так зазирнути міг лише той, хто здатен любити».

Цю здатність В. Фащенко засвідчують різножанрові студії, у яких він, за висловом Г. Зленка, «розкривав красу і силу висо-

кого Слова, його цвітіння», показував, «як багато важить слово» (І. Франко). «В усіх книжках, – як зазначив В. Дончик, – а особливо з питань малого жанру прози (відомо, що тут В. Фащенко належить і по сьогодні авторитетне слово), привертають увагу, принаймні, три взаємопов'язані риси, які сприяють тривалішому життю цих досліджень у нашій науці. Це увага до індивідуальності, пошук до кожної відповідного «променя зору» (вислів критика), увага до тексту, про яку ми останніми роками заговорили так акцентовано, та увага до сфери художності, поезики малої і великої прози. Досить передивитися сьогодні численні проникливі пасажі аналізу, приміром, «Байгорода» чи «Мамутових бивнів» Ю. Яновського, чи окремих оповідань А. Головка, Г. Косинки, О. Слісаренка, а з ближчого часу Є. Гуцала, В. Дрозда, В. Шевчука, або господарський розгляд усіх українських романів і повістей на широкому тлі інших національних літератур у книжці «Відкриття нового і діалектика почуттів» – і помітимо, як багато тут підказок, зачіпок і приводів для дальшої розмови чи й полеміки, які вагомі тут уже сама оглядова повнота, фактологічне багатство».

В. Фащенко «був професіоналом, – наголосив Є. Баран – представник нової генерації дослідників красного письменства, – тому його літературознавчий досвід став класичним набутком вітчизняної науки про мистецтво слова».

Непроминальне значення літературознавчої спадщини В. Фащенко відзначив з висоти 2000-го року й академік Микола Жулинський. Вітаючи учасників першої наукової конференції, присвяченої пам'яті Василя Васильовича, М. Жулинський підкреслив, що «грунтовні розвідки професора В. В. Фащенко, особливо в царині новелістики, його активна й виважена позиція в літературній критиці, авторитет громадянський – все це надавало й надає постаті цієї людини, філолога з волі Божої, педагога за велінням серця, літератора за напрямком таланту, того іміджу, що не минає, а навпаки, міцніє з роками і викликає спокійну і справедливу повагу».

Воістину: наукова спадщина Василя Фащенко – це, образно кажучи, ріка, яка і після смерті вченого має чіткі обриси на літературознавчій карті України. Русло у неї глибоке, не замулене, їй не загрожує обміління і небуття. У вітчизняній науці про мистецтво слова вона єднає століття – двадцяте і двадцять перше.

Віритися, що єднатиме і наступні.

Василь ПОЛТАВЧУК

ЕТЮДИ ПРО ПСИХОЛОГІЗМ ЛІТЕРАТУРИ



ХАРАКТЕРИ І СИТУАЦІЇ

Потреби пізнання й самопізнання, вдосконалення власної природи, перетворення дійсності належать до фундаментальних властивостей особистості. «Як на мене, – каже один із героїв «Розгону» Павла Загребельного, – людина – це сума історії, громадянства, політики, гідностей, наслідок її зусиль і здібностей, а також свободи і героїзму. На останньому хотілося б наголосити, бо ж героїзм – це надання сенсу своєму життю...»¹. Над питаннями, які вирішують дійові особи «Розгону», людство замислювалося з найдавніших часів, створюючи міфи, філософські системи, психологічні концепції і художні твори.

Сучасна радянська соціологія і психологія прагнуть розрізнити поняття *людина*, *індивід*, *індивідуальність*, *особистість* і *характер*². У звичайному слововживанні, а також у літературознавчій практиці ці терміни майже не диференціюються. Однак філософська свідомість заради досягнення сутностей вимагає розчленувань, розрізень, градацій та ієрархій.

Людина – найширше поняття для позначення найвищого продукту природи й історії. Це біосоціальна істота, яка створює знаряддя і користується ними в процесі суспільної праці, володіє свідомістю, другою сигнальною системою і вміє ідеально уявити те, що планує зробити.

Індивід – один із людей, носій загальних властивостей.

А індивідуальність – це особливе в індивіді (те, чим відрізняється, наприклад, Ноздрьов від Собакевича з «Мертвих душ» М. Гоголя).

Особистість же – це індивідуальна міра соціальності людини. Підкреслюємо: обов'язково *індивідуальна*, адже масштаби особистості, її позитивність чи негативність, свідомий вибір нею позиції, ставлення до всього суспільно значущого – неоднакові. Галайда і Наймичка, Рахметов і

¹ Загребельний П. Розгін. – К., 1976. – С. 585.

² Див.: Теоретические проблемы психологии личности. – М., 1974. – С. 9-33, 187-209; Методологические проблемы социальной психологии. – М., 1975. – С.23-24; Леонтьев А. Деятельность. Сознание. Личность. – М., 1975. – С.159-231; Смирнов Г. Советский человек. – М., 1971. – С.12-18 та інші.

Альоша Карамазов, Власов і Самгін, Мелехов і Давидов, Орлюк і Голик, Марко Безсмертний і Поцілуйко – кожен художній образ промовляє про індивідуальну міру соціальності, про неповторність.

Найголовніше у структурі особистості те, що становить її сутність, за словами К. Маркса, «не її борода, не її кров, не її абстрактна фізична природа, а її *соціальна якість*»³. Це положення марксизму ґрунтовно розвинув у своїх працях В. І. Ленін. Полемізуючи і розбиваючи вщент суб'єктивістські уявлення ліберального народництва, він писав: «...з яких ознак судити нам про *реальні* «помисли і почуття» *реальних* осіб? Зрозуміло, що така ознака може бути лише одна: *дії* цих осіб, – а через те, що мова йде тільки про суспільні «помисли і почуття», то слід додати ще: *суспільні дії* осіб, тобто *соціальні факти*»⁴.

Не лише для соціології, а й для людинознавчого аспекту літератури та мистецтва ці положення мають принципове значення. Тільки в їхньому світлі можна до кінця зрозуміти, що людьми *народжуються*, а особистостями *стають*. Соціалістичний реалізм вимагає від митця об'єктивної відповіді на питання: на кого і на що спрямована його творчість – на висвітлення характерів творців чи руйників, борців чи міщан, на глибоке осягнення боротьби між ними чи на опис вузькоприватних стосунків, ізольованих від соціальної практики? І художні шедеври О. Довженка і О. Гончара, М. Горького і М. Шолохова, І. Мележа і Й. Авіжюса, де відтворено яскраві особистості, відповідають на нього. Ті ж письменники, які намагалися уникати таких питань, нічого вартого суспільної уваги не створили. Змальовувати «людину взагалі», зображувати її внутрішній світ поза суспільним буттям – справа хибна і безнадійна.

Та, на жаль, ще не вийшли з ужитку прикладені до мистецтва різного роду теорії особистості, передовсім біологізаторські. Навпаки, інколи їх підносять як нове слово в науці і письменстві. Наприклад, популярна на Заході ірраціона-

³ Маркс К. До критики гегелівської філософії права // Маркс К., Енгельс Ф. Твори. – Т. I. – С.228.

⁴ Ленін В. І. Економічний зміст народництва і критика його в книзі п. Струве// Повне зібр. творів. – Т. I. – С. 304.

льно-тваринна концепція особистості Фрейда в своїх модифікаціях претендує на універсальне вчення, яке має «порятувати» людство від усіх нещастів. І водночас фрейдистські «бестіальні» уявлення дають можливість сучасним модерністам обплівувати людей, начебто поділених на «покірних овечок» і «ненажерливих пацюків». Зігнорували вирішальну роль праці у формуванні людини і суспільних відносин у становленні особистості, Фрейд викривив її справжню природу.

Відомо, що саме трудова діяльність проклала якісну межу між людиною і твариною. Людина не тільки пасивно пристосовується до природи та обставин, а й активно змінює їх. Впливаючи на світ, вона одночасно змінює і свою власну природу. Тільки в процесі виробництва і суспільних зв'язків сформувалися вищі психічні функції, здібності, а також соціальні почуття і трансформувалися інстинкти самозбереження, продовження роду тощо. Доречно нагадати положення марксизму про те, що «...людське почуття, людяність почуттів... виникають лише завдяки наявності відповідного предмета, завдяки олюдненій природі»⁵. Отже, здорові людські почуття є своєрідним зліпком із соціальних відносин, а не якимось незбагненим і непізнаним склуженням вроджених комплексів.

Критикуючи Фрейда та неофрейдистів за те, що людський розум вони оголосили рабом несвідомих імпульсів, за поширення ілюзій, ніби страху і безсилля самотності можна позбутися шляхом самовиховання й «всезагальної любові», американський вчений Гаррі К. Уеллс слушно зауважив, що проповідь подібних теорій прислужується буржуазній ідеології, яка закликає трудящих розв'язувати не соціальні, а емоційні проблеми: мовляв, загадка ваших нещастів у вас самих, у ваших спогадах про первісні, родові комплекси, позбувайтесь їх, самовдосконалюйтесь⁶.

Цікаво, що на початку віку, коли Фрейд тільки-но починав свою діяльність як психіатр, Іван Франко створив образ «Хоми без серця». Цей персонаж твердив: «Ми всі, бідні

⁵ Маркс К., Енгельс Ф. // Із ранніх творів. – К., 1973. – С. 552.

⁶ Див.: Уеллс Гаррі.-К. Крах психологического анализа: От Фрейда к Фромму. – М., 1968. – С. 20-75.

й багаті, всі ми пригнетені й визискувані. Але наші визискувачі й тирани сидять у нас самих. Се наша апатія, наша дурнота і наша трусливість. Ніякий соціальний переворот не увільнить нас від них. А доки вони панують, доти й ніяка переміна на ліпше неможлива»⁷.

У цьому твердженні повністю виявила себе буржуазна концепція людини, ідеалістичні коріння якої у вигляді «абстрактних сутностей» пропагувались філософією Ніцше, Шопенгауера і були свого часу піддані критиці Іваном Франком. «Нове» слово фрейдизму виявилось насправді досить таки «старим» в арсеналі захисників приватної власності. І його модернізація у працях американського вченого Фромма, який прагне звести аналіз соціально-політичних процесів до підсвідомих проявів садизму чи конформізму, переслідує ту саму мету: відвернути увагу трудящих від реального розв'язання соціальних проблем.

Підсумувавши за тридцять останніх років експериментальні дослідження в галузі вивчення структури особистості, швейцарський професор Рішар Мейлі дійшов висновку, що головні постулати Фрейда і його послідовників не піддаються перевірці і в теоретичному відношенні є незадовільними⁸. І все ж, за всієї обережності, розглянувши три напрямки досліджень особистості в західній психологічній літературі: типологічний, факторний і генетичний, Р. Мейлі найближче став до неофрейдистської точки зору, визнавши, що структура особистості є «результатом взаємодії між вродженими нахилами і зовнішніми умовами»⁹. Отже, за вродженими нахилами, від яких – один крок до первісних біологічних потягів, губиться соціальна якість особистості.

Ось чому, на наш погляд, відомий радянський психолог О. Леонтьєв у своїх працях «Проблеми розвитку психіки» та «Діяльність. Свідомість. Особистість» послідовно виступає проти дуалізму, проти двох факторів (спадковість і середовище) у витлумаченні формування особистості. «І те, й інше» не в емпіричному, а теоретичному аспекті є, на думку вченого, просто банальністю, яка нічого не пояснює. Фізіо-

⁷ Франко І. Твори: В 20 т. – К., 1951. – Т. 4. – С. 310.

⁸ Див.: Экспериментальная психология. – М., 1975. – Вып. 5 – С. 264.

⁹ Там само. – С. 277.

логічні властивості, анатомічна будова, види механізмів адаптації, пам'яті, сила і врівноваженість безумовних рефлексів тощо аж ніяк не рівнозначні якості соціальної. В одному випадку вони виступають як безособові, в іншому – ті самі особливості можуть істотно характеризувати не лише індивіда, а й особистість¹⁰.

Шепелявість чи заїкуватість дитини не визначають з фатальною необхідністю ні її майбутнього життєвого шляху, ні головних якостей її особистості: нейтрального чи пристрасного ставлення до інших людей, суспільних потреб, замкнутості чи відвертості, ініціативності чи пасивності. Тільки за певних життєвих умов вони можуть перетворитися в характеротворчі чинники. Звернімося до одного переконливого факту. У соціально-педагогічній повісті «Зупиніть Малахова!» В.Аграновський з ряду причин (жорстокість і лицемірство батьків, дефіцит захисту, байдужість вихователів, бездуховна вулична компанія), які вплинули на формування антисуспільної поведінки, злостивого скептичного характеру майбутнього злочинця, називає і шепелявість. Андрійко замість «шайба» казав «файба», замість «шило» – «фило». Через неухважність вихователок він став посміхсвищем у дитсадку і скоро перетворився в ізгоя, замкнувся і став потихеньку, з-за рогу, мстити своїм «ворогам»: відрізав гудзики, переплутував одяг. Відчуття неповноцінності виливалось у замасковану агресивність. І в школі жоден педагог не звернув уваги на дефект мовлення Малахова, одна вчителька разом із класом навіть реготала, коли він відповідав урок. А прийшов він до школи з родини і дитсадка уже замкнутим, злопам'ятним, недовірливим і підступним. Як і в дитсадку, ніхто тут не залучив його до справ, котрі б переорієнтували його установки. «...Комплексуючи, хлопчик волів за краще виглядати перед дітьми штучно смішним, а не природно; «героем», а не страдником, і навіть перебільшував свій недолік. Євдокія Федорівна помилково прийняла за його суть те, що ще не було суттю, а поступово нею ставало, оскільки Андрій всього лише акторствував, і тільки потім, уже в третьому класі,

¹⁰ Див.: Леонтьев А. Деятельность. Сознание. Личность. – М., 1975. – С. 172

остаточно зацькований дітьми, він відмовиться виходити до дошки і відповідати уроки, а ще пізніше взагалі перестане їх учити, що буде логічно впливати із попереднього»¹¹. Вдома його каратимуть за погані оцінки, і Андрій тікатиме на вулицю, до хлопців, які над ним не сміялись, а вміли оцінити інші його достоїнства.

Ще раз підкреслимо: не одна шепелявість є причиною того, що Андрій перетворився в ізгоя. За інших обставин вона не стала б такою фатальною у його ділі. У Малахова ж, у системі його життєдіяльності, шепелявість активно сприяла формуванню антиособистості. Не випадково ж, коли В.Аграновський уже в дитячій колонії попросив Андрія проказати фразу: «Четыре черненьких чумазеньких чертенка чертили черными чернилами чертеж», – той спочатку почав говорити: «Фетыре ферненьких фумазеньких фертенка фертили... не буду!» – і дуже образився. В свої сімнадцять років він не забув тих кривд, яких завдали йому ще в дитячому садку. Разом із батьковим афоризмом: «Не показуй своїх думок, тому що всі люди вороги!» – хвороблива реакція на дефект мовлення сприяла утворенню в характері Малахова таких сутностей, як відчуження і притаєна злостивість.

Проведений В. Аграновським всебічний аналіз життя й діяльності героя переконливо розвінчує ідею фатального впливу на формування особистості вроджених комплексів. Андрій Малахов не вродився злочинцем, а став ним внаслідок неправильного виховання та власної безвідповідальності за свої вчинки й поведінку.

Окремих персонажів сучасних творів інколи приваблюють традиційні уявлення про «одвічну» боротьбу біологічного й соціального начал в особистості, а також мода на оперування новими генетичними поняттями, які поки що є лише шаблями до істини. Коли кібернетик Саша із повісті «Думки і серце» М. Амосова розвиває в своїх записах положення про те, що поведінка людини визначається боротьбою двох «закладених» у неї програм – «тваринної» і «суспільної», він майже не замислюється над тим, що вроджені інстинкти самозбереження і продовження роду людини не

¹¹ Аграновский В. Остановите Малахова! – М., 1976. – С. 96.

тотожні тваринним, бо трансформовані соціальною практикою, перейняті гуманними устремліннями. Про це свідчить досвід «самозберігання» людей у небезпечних виняткових обставинах. У концтаборі на Холодній Горі герої «Циклону» О. Гончара готуються до втечі. Для здійснення задуманого вони повинні зберігати фізичні сили – інакше з полону не вирватися. І ось, коли Богдан Колосовський обережно ділив на трьох триста грамів локшини, яку жінка кинула їм у колону, він відчув на собі чийсь погляд. Це був полонений, у якого вкляли котелок, – і він тепер не мав права навіть на одну порцію червивої баланди. Таке правило встановили фашисти, щоб принизити, перетворити радянських воїнів на звірів. Приречений на голодну смерть, солдат не просив локшини у незнайомих, не принижувався. Він тільки дивився. І «зморений чесністю» погляд (яке вдале визначення саме людського, а не тваринного інстинкту голоду!) нагадав трьом друзям норми іншого життя – і пайка мовчки була розділена на чотирьох. Одразу всім стало легко, бо знайшлося в кожному «щось таке, що перемогло спазми голоду, крик шлунка, – ти ще не звір, ти ще людина!»

Звичайно, не всі полонені витримували надлюдські випробувальні ситуації. Були й такі, в яких егоїзм виявлявся сильнішим за гуманні моральні установки і розчеплював, руйнував позитивну особистість. Ось Рибак із повісті «Сотников» В. Бикова: він вважався хороброю людиною, але, потрапивши в полон, злякався катувань і став зрадником. Інша унікальна ситуація. Партизан Левчук (повість «Вовча зграя» В. Бикова), втікаючи від переслідувачів, рятує немовля, матір якого вбили фашисти. Що ж рухало його вчинком? Який із вроджених «комплексів» штовхнув його на це? Всі фрейдистські «біологічні потяги» тут безпорадні. Справа в тому, що Левчук – благородна особистість. Недарма ж лейтмотивом проходить думка про те, щоб врятований хлопчик був щасливим, але не за рахунок інших! Мотив вчинку Левчука – в його соціальній совісті, почутті обов'язку людини перед безпомічною живою істотою. Не виключаючи з ряду мотивів і почуття подвійної провини (по-перше, коли Левчук відбував дисциплінарне покарання, замість нього в розвідку пішов батько дитини і там загинув, по-друге, партизан не зумів вивести групу з оточення, хоча це і не його

безпосередня вина: у радистки почались передчасні пологи), – все ж на перший план слід поставити гуманізм радянського воїна: інакше Левчук не міг би вчинити, навіть тоді, коли б батько й мати немовляти були живі. Але в тій конкретній ситуації, коли він під кулями вихопив немовля із вогню, Левчук не зазнав ніякої «боротьби мотивів». І діяв воїн за звичаєм високої моральності, за переконанням, яке не вимагає якогось доведення своєї правоти навіть перед загрозою смерті. Отже, інстинктами чи генетичними кодами тут нічого не поясниш.

Мода на скороспіле «огенечування» особистостей і характерів часом пробивається то в одному, то в другому сучасному романі чи повісті. Правда, якщо скреперист Мало-вік з «Каналу» І. Григурка на комсомольських зборах волає про споконвічні негативні риси характеру, які начебто зумовлені «довгим генетичним хвостом», то йому можна вбачити: він не вивчав філософії та генетики. Лише десь щось чув. А от біохімікові, професору Марченкові, героєві роману «Біла тінь» Ю. Мушкетика, говорити про це вже й не личило б за фахом та освітою. Маємо на увазі той монолог, де Дмитро Іванович міркує про людську душу, здатну на круті повороти, «проте суть людини лишається тією самою. Людина або смілива, або боягузлива, обережна, жадібна, балаклива, потайна, відкрита. Одна здатна любити дужче, відданіше, інша – менше, холодніше, розсудливіше»¹². Професор помиляється, коли гадає, що суть людини незмінна. А вдруге він помиляється тоді, коли вважає, що в одній людині «закладено страху більше, в іншій – менше. Закладено вже одмалку»¹³. Де ж це воно закладено? В журнальному варіанті твору фраза мала продовження: закладено «в генах чи дідько в чому»¹⁴. Зважаючи на надто спрощений як для вченого зміст вислову, автор зняв його в окремому виданні. Однак поняття про таємничо «закладені» сутності залишилось. Ну що ж, можливо, Марченко в процесі думання неточно вжив слово. Та ось читаємо нову документальну повість Ю. Мушкетика «На круті гори» про академіка

¹² *Мушкетик Ю.* Біла тінь. – К., 1976. – С. 128.

¹³ Там само.

¹⁴ *Мушкетик Ю.* Біла тінь//Вітчизна. – 1974. – № 8. – С. 32.

В. М. Глушкова. Розповідаючи, який чесний і зосереджений був герой твору в дитинстві, автор у дусі Марченка з «Білої тіні» вже сам робить узагальнення: «Мабуть, отакі сутності саме й закладаються в людині з дитячих літ. Далі людина змінюється дуже мало. Якщо вона, скажімо, навчилася укласти угоду з совістю в десять років, то в п'ятдесят виробить собі цілу систему виправдань. Якщо не навчиться долати в собі страх у сім, то залишиться полохливою на все життя»¹⁵. Невже все так фатально наперед визначено, і, скажімо, ті хлопчики, що ходили в чужий садок за яблуками, обов'язково стали злодіями? А Жан Вальжан зі «Знедолених» Віктора Гюго, а Прокудін з «Калини червоної» Василя Шукшина? Вони ж у зрілому віці перебороли «закладені нахили». Полохливий з дитинства інтелігент Істомін з роману «Дім учителя» Г. Берьозка тільки на війні, усвідомивши, що може стати дезертиром, здолав постійний страх і перетворився на хороброго воїна. Безжальний бракон'єр із повісті «Цар-риба» В. Астаф'єва від пережитого потрясіння розкався і став вегетаріанцем.

Наголошуючи на «непорушності» особистості, Ю. Мушкетик чомусь не враховує досвіду своїх попередників – М. Горького, Д. Фурманова, А. Макаренка, які глибоко розкрили докорінні зміни в «сутностях» Нилівни, Чапаєва, героїв «Педагогічної поеми». Уся творчість Ю. Мушкетика, його персонажі (той же Марченко з «Білої тіні») доводять, що людська особистість формується, зростає, а то й розпадається внаслідок взаємодії з середовищем, участі в різноманітних процесах адаптації і подолання перешкод.

Очевидно, не має рації письменник-документаліст Д. Данін, коли в цікавій книзі про людей науки «Перехрестя» стверджує, ніби «генетичний пасьянс» поєднує неподільне. Міркуючи про гармонійність і негармонійність особистості, він зауважує: «Генетичний випадок і виховання розкладають які завгодно пасьянси. І всі їхні пасьянси виходять!.. Талант без доброти. Розум без великодушності. Чесність без відваги. Добросердість без терпимості. Поблажливість без чуйності. Чадолубство без м'якості... Ніщо не виключає іншого. І все неподільне поєднується. Навіть ге-

¹⁵ *Мушкетик Ю.* На круті гори//Вітчизна. – 1976. – № 7. – С. 84.

ніальність і лиходійство – всупереч Пушкіну. Навіть доброта і злодіяство – всупереч логіці. Васса Железнова була чадолубива, а леді Макбет – велелюбна. Чи мислимо? А чому ж ні? Звичайні примхи генетичних кодів»¹⁶. Легко помітити: якщо на початку цього міркування про суперечливість людей, хоч і на другому місці, але все-таки згадувалося виховання, то наприкінці – вся складність людської поведінки пояснюється таємничим впливом таємничих генів, які не узгоджують своїх програм.

Для художньої практики і критики доцільнішим і пліднішим є усвідомлення тих динамічних структур особистості, які вивчає сучасна вітчизняна психологія, зокрема маємо на увазі концепцію К. Платонова, котрий виділяє в теоретичному аспекті таку ієрархію чотирьох підструктур:

четверта, нижча, яка включає темперамент, вікові та статеві властивості, що формуються шляхом повторення, тренування;

третя підструктура, в яку входять сформовані вправами індивідуальні особливості психічних процесів (особливості сприймання, пам'яті, волі);

друга підструктура – індивідуальний досвід, куди входять знання, навички, вміння і звички, набуті шляхом навчання;

перша, вища, соціально обумовлена спрямованість (бажання, інтереси, ідеали, ідейно-моральні переконання), що формується шляхом виховання¹⁷. І, додамо ми, самовиховання, яке багато важить в реалізації людського «я».

Автор цієї загальної схеми зараховує характер і здібності, котрі неоднакові у різних людей, до якостей особистості, які охоплюють всі підструктури і виявляються тільки в діяльності, коли виховання спирається на навчання, навчання – на вправи, а останні – на тренування. У схемі К. Платонова – хай і не в усьому послідовній – приваблює ідея взаємодії суб'єкта з середовищем, чітке уявлення про вирішальну роль соціальної практики. Крім того, замість загадкових «генетичних кодів», фатальних вроджених влас-

¹⁶ *Данін Д.* Перехресток, – М., 1974. – С. 289.

¹⁷ *Див.: Платонов К.* Способности и характер// Теоретические проблемы психологии личности. – М., 1974. – С. 190.

тивостей, коли мова заходить про біологічні і психічні здатності, К. Платонов наголошує на тому, що вони – в самій людині і водночас поза нею. Відомо, що вроджена потенціальна здатність до ходіння вимагає тренування, а не діє автоматично.

Соціальне буття людини, відтворення його в літературі критичного і соціалістичного реалізму заперечують ідеалістичні концепції мотивів людської поведінки. Має рацію Л. Новиченко, стверджуючи, що «відкрита політична цілеспрямованість радянської літератури і визначальна роль у ній соціального аналізу дійсності, соціальної оцінки людини не зменшують, а загострюють увагу талановитих і вдумливих митців до всієї різноманітності життєвих виявів особистості – теж, в кінцевому підсумку, соціальних за своєю природою»¹⁸.

Як і особистість, термін «характер» теж трактується по-різному. Введений у науку давньогрецьким вченим Теофрастом, він походить від ваговитого дієслова «шкрябати» і означає одмітну рису, своєрідність, визначеність. У «Нарисі науки про характери» психолог О. Лазурський висунув визначення характеру як «сукупності властивих даній особі нахилів», що виявляються найінтенсивніше¹⁹.

Радянські дослідники замінили розпливчате поняття «нахили» на психологічно й соціально визначені категорії «властивості» та «якості». І це зрозуміло: необхідно було позбутися навіть тіні думки про характер як тільки «вроджену» субстанцію, яка фатально визначає поведінку людини. Незнання цього принципового факту і, ширше, психологічних теорій може відкинути літературознавця на позиції, давно перейдені наукою. В посібнику для вчителів С. Шаталова про образ людини в художньому світі російської класики наводиться поняття «характер» зі словника М. Остолопова (1821): «Характер є вродженим нахилом діяти таким, а не іншим чином... характер не що інше, як пристрасть, котра безперестанно керує і розумом і серцем». Ав-

¹⁸ Новиченко Л. Література і моральний світ сучасників // *Партія і література*, – К., 1975. – С. 202.

¹⁹ Див.: Лазурський А. *Очерк науки о характерах*. – Петроград, 1917. – С. 57.

тор посібника безапеляційно стверджує, що це розуміння характеру хоча й наївне, але по суті правильне²⁰. На інших позиціях стоять психологи М. Левітов, К. Платонов, О. Леонтєв, Б. Теплов, оскільки трактування характеру як «вродженого нахилу», що фатально керує розумом і серцем, – це абсурд, якому порадили б прихильники фрейдистських теорій.

У колективній праці «Теоретичні проблеми психології особистості» підкреслюється, що характер – це «каркас особистості». До характеру, на думку К. Платонова, входять тільки ті риси особистості, які достатньо виражені і достатньо пов'язані між собою і з характером як цілим, «щоб постійно виявлятися в різних видах діяльності»²¹.

Емпіричний досвід людства в галузі спостереження рис поведінки особистостей в найрізноманітніших ситуаціях відбився в усіх національних мовах. Таких «рис» поведінки, характеру, особистості надзвичайно багато: тільки зафіксованих словниками назв близько 20 тисяч (не кажучи вже про словосполучення та описи в художній літературі, за підрахунок яких ще ніхто й не брався!). Усі риси змінюються під впливом життя, вони взаємопов'язані, наповнюються конкретним змістом на загальному фоні особистості. Наприклад, така риса, як рішучість, по-різному виявляється у стриманих та вдумливих Давидова, Княжка, Колосовського і в імпульсивних Нагульнова, Гранатурова і Сергія з романів «Піднята цілина» М. Шолохова, «Берег» Ю. Бондарєва та «Циклон» О. Гончара. Визначеність кожного характеру, за словами М. Левітова, – це наявність стрижневих, хай і суперечливих, але домінуючих рис²².

Художня література засвідчує, що різноманітні властивості характерів поєднуються в безмежній кількості комбінацій, химерно змінюються, домінують в одних і пригасають в інших ситуаціях, невпинно формуються внаслідок взаємодії особистості з навколишнім середовищем.

²⁰ Див.: Шаталов С. *Время – метод – характер*. – М., 1976. – С. 3.

²¹ Теоретические проблемы психологии личности. – М., 1974. – С. 197.

²² Див.: Левитов Н. *Вопросы психологии характера*. – М., 1956. – С. 126-133.

У характері як конкретній цілісності, на наш погляд, є «ядро» і «оболонка», відносно сталі і постійно змінні.

Поняття про «ядро» характеру зустрічається в праці О. Лазурського «Класифікація особистостей», яка, попри всю свою ліберально-буржуазну концепцію альтруїзму, містить ряд цікавих роздумів про принципи виділення типових рис людини і спостереження над характерами класичної російської літератури. За ступенем адаптації людей до обставин учений виділив три рівні: нижчий (недостатньо пристосовані), середній (пристосовані) і вищий («творці», звичайно ж, у дусі того альтруїзму, який приховував антагонізм класових відносин). У межах кожного рівня літературні персонажі та реальні історичні особи поділялись на різноманітні класи, види і підвиди за «ступенем психічної обдарованості»: рівнем інтелекту, уяви, активності волевиявлень, координації психічних процесів, афективності тощо. Скажімо, до особистостей «нижчого рівня» О. Лазурський відніс Белікова та унтера Пришибєєва з оповідань Чехова, а також Манілова, Ноздрьова, Хлестакова та Акакія Акакійовича з творів М. Гоголя. Це типи, душевний склад яких збігається з умовами, котрі підкоряють, а то й пригнічують індивідів. Мислення і творча уява розвинені у них слабо, зате пам'ять і сприймання інколи відзначаються гостротою. В емоційній і вольовій сферах переважають чітко не визначені потяги. На першому місці не ідейні інтереси, а органічні потреби. Проте ці спільні риси в літературних персонажів А. Чехова та М. Гоголя виявляються по-різному. Беліков з «Людини у футлярі» – розважливий педант, у якого на першому плані – обмежена й нудна тверезість розуму, дріб'язково-практичний здоровий глузд. А в унтера Пришибєєва з однойменного оповідання переважають вольові процеси, що вилляються в сліпу й тупу впертість. До активних персонажів належить і Акакій Акакійович з «Шинелі» М. Гоголя, але він – покірно-дійовий, конфузливий, працелюбний, а Ноздрьов із «Мертвих душ» – імпульсивний. Йому не притаманне попереднє обдумування – все подавай одразу. Від почуттів такі люди негайно переходять до дій, як правило, бездумних, азартних. Від невміння зважувати наслідки свого вчинку вони вкрай самовпевнені (ім «море по коліна»). Все це М. Гоголь визначив як «спритність характеру».

Ясна річ, що класифікація О. Лазурського, яка зводить індивідуальне до типового, не гублячи відмінностей, безперечно, цікава. Але, по-перше, вона майже повністю ігнорує ситуації, своєрідність соціальних умов, що формують характери, не кажучи про те, що автор не тільки не порушив проблеми творчості народу, а оптом відніс усіх фабричних робітників до «нижчого рівня». По-друге, ядром характеру О. Лазурський вважав тільки «ендопсихіку», тобто схильність до чогось, пам'ять, увагу, мислення, уяву, імпульсивність і здатність до вольових зусиль²³. Отже, з ядра характеру повністю «випала» соціальна якість, акумульовані суспільні відносини.

Класичною працею «У лакейській» В. І. Ленін на одному прикладі яскраво показав, що являє собою сформований життям соціальний тип і що є осердям його характеру: «Властива лакейському становищу необхідність поєднувати дуже помірну дозу народолобства з дуже високою дозою слухняності й обстоювання інтересів пана неминуче породжує характерне для лакея, як соціального типу, лицемірство. Справа тут саме в соціальному типі, а не у властивостях окремих осіб»²⁴.

Ядро характеру – це насамперед соціально-моральна спрямованість, світогляд, а також і широта та інтенсивність психічних функцій – пізнавальних, емоційних і вольових. До оболонки характеру входять змінні ситуативні відношення, психічні стани, на ґрунті яких «вибудовуються» чи зникають певні властивості і риси людини.

У марксистсько-ленінській естетиці категорія характеру належить до ряду фундаментальних. Вона така ж важлива, як класовість і партійність, метод і стиль, образ і тип. І міцно з ними пов'язана²⁵. Визначаючи закони реалістичного мистецтва, Ф. Енгельс підкреслював триєдну єдність правдивої деталі, «типових характерів у типових обставинах».

²³ Лазурський А. Класифікація личностей. – Петроград, 1921. – С. 10.

²⁴ Ленін В. І. У лакейській//Повне зібр. творів. – Т. 39. – С. 131.

²⁵ Докладно це питання з'ясовано у кн.: Проблема характера в современной советской литературе. – М.; Л., 1962. – С. 3 – 26.

Вершиною художньої досконалості він вважає ту якість твору, коли в ньому «кожна особа – тип, але разом з тим і цілком певна особистість»²⁶. Пригадаймо ґрунтовне положення В. І. Леніна про те, що еством роману є зображення *індивідуальної* обстановки та аналіз «характерів і психіки *даних* типів»²⁷. Пригадаймо, що М. Гоголь і В. Белінський, Л. Толстой і І. Франко не раз говорили про характер як про складну і загадкову, життєву і необхідну проблему в процесі художнього відображення. Вони не визнавали і не приймали «безхарактерної» літератури. Максим Горький називав літературу «мистецтвом творення характерів і «типів»²⁸. Джон Голсуорсі вважав, що «життєвість характерів – це ключ до довговічності будь-якої біографії, п'єси чи роману»²⁹.

Апологети сучасного модернізму, зокрема представники «нового роману» та театру абсурду, намагались зітерти з пам'яті людей поняття художнього характеру, оголосити його непридатним, непотрібним у словесному мистецтві. Ось що, наприклад, вони стверджували у своїх маніфестах: «Немає більше характерів, немає більше історій, немає ні сюжету, ні предмета. Зате є око, що вловлює! Кого?.. Що?.. Світ, який загубив рівновагу. Скінує, безвідповідальне людство»³⁰. Жах міщанина перед мерзотами капіталістичного способу життя модерністи видають за «вічний» стан душі будь-якої людини. Абсолютна пасивність та інертність, анонімність і безцільність існування проголошуються в «міфологічних» структурах Ф. Кафки і С. Беккета чи не єдиною правдою буття. «Крізь сльози і біль, – лементує «антигерой» з роману «Моллой» С. Беккета, – крізь урівноважену каламуть сірого суму життя бредє самотня людська постать. Де і в які часи вона не з'являлася б, все одно

²⁶ *Енгельс Ф.* Мінні Каутській. 26 листопада 1885 р.// *Маркс К., Енгельс Ф.* Твори. – Т. 36. – С. 314.

²⁷ *Ленін В. І. І. Ф.* Арманд. 24 січня 1915 р.// Повне збір. творів. – Т.49. – С. 53.

²⁸ *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. – М., 1954. – Т. 24. – С. 468.

²⁹ *Голсуорсі Дж.* Создание характера в литературе // *Иностранная литература.* – 1962. – № 7. – С. 189.

³⁰ Цит. за кн.: *Характер в кино: Вопросы киносценаристов.* – М., 1974. – Вып. 6. – С. 6.

вона залишається такою ж незмінною, як і траєкторія її шляху: вона рухається від однієї купи гною до іншої. Їй би тільки змінити купу, а гній хай собі лишається гноєм»³¹. В основі модерністських закликів до відмови від «традиційного характеру» і заміни його, як проповідує Наталі Саррот, невловимим «воно», заглиблення в «підпілля» вікової п'їтми душі, лежить знайома вже фрейдистська чи неофрейдистська концепція особистості. Як показали радянські дослідники³², подібні заяви і відповідна їм практика – це крик душі, що не приймає ні правди життя, ні істинності мистецтва. Адже характер – це каркас особистості. А в сучасній особистості виражається соціалістична або буржуазна партійність. І ця, в широкому значенні слова, партійність виявляється в соціально спрямованій діяльності. Модерністська буржуазна література не хоче бачити ні винних у злодіяннях, ні характерів борців проти старого світу: вона служить інтересам свого класу, інтересам «суспільства споживання».

Трапляється, що й наші критики інколи через естетичне «недобачення» теж нападають на характер як на щось безнадійно «старомодне». Виступаючи проти характерів у кінематографі, В. Фомін, наприклад, назвав їх неонов'язковими, на зразок «горезвісного п'ятого колеса у возі»³³. Здається, що в даному випадку характер розуміється утилітарно-життєвськи, а не в тому високому розумінні, як трактував його Ф. Енгельс у відомому положенні про типові характери та обставини.

Як же визначається поняття «характер» у літературознавстві? Список дефініцій не малий. Але в трактуванні цієї категорії ще чимало нез'ясованого. Що ширше – образ чи характер? Входить до нього темперамент чи ні? Може бути персонаж характером? Проте ці питання – другорядні. Істина полягає в тому, що головним предметом зображен-

³¹ Цит. за кн.: *Лібман З.* Агонія сміху. – К., 1969. – С. 312.

³² *Сучков Б.* Лики времени. – М., 1976; *Затонский Д.* Что такое модернизм? // *Контекст* – 1974. – М., 1975; *Гордієнко А.* Магістралі прогресу і тупики «деїдеологізації». – К., 1975, та інші.

³³ *Фомін В.* Характер композиции // *Характер в кино: Вопросы киносценаристов.* – С. 45.

ня в літературі є людина. Аспекти ж – чи є вона, людина, лише індивідом, стала чи стає особистістю (зі знаком плюс або мінус), має «ядро» чи зовсім безхарактерна – то вже залежить від концептуальності творів, рівня вищої майстерності, у чому й треба розібратися дослідникові літератури. Він може говорити про художній образ людини (чи обставин, природи, часу тощо) і тоді міркуватиме переважно поняттями художньої теорії відображення. Він може обрати предметом аналізу характер і тоді більше оперуватиме соціально-психологічними категоріями, не забуваючи, якими засобами особистість зображається. Для нього неприйнятним стане положення про те, що темперамент не входить у характер, бо він тоді до кінця не зрозуміє «зламів» у поведінці Ноздрьова або Мелехова. Твердження, що характер – це докладно описана людина, а персонаж – коротко, дослідник одразу ж відкине, бо в новелах А. Чехова і М. Коцюбинського більше яскравих характерів, ніж у багатьох товстелизних романах.

Нерідко у дефініціях як психологів, так і теоретиків літератури відсутня чітка ідея розвитку і саморозвитку характеру, яку висунула ще філософія Гегеля³⁴. Адже людський характер – величина відносно стала, яка... постійно змінюється.

Не знаходимо цієї ідеї і в найкращому літературознавчому визначенні: «Характер – це притаманний історичній обстановці, зображений у творі письменником, тип людської поведінки (вчинків, думок, переживань), перетворений відповідно до естетичних норм письменника³⁵. Однак ця формула цінна тим, що вона трактує літературний характер як художньо «створену» людину, тобто поєднує у собі авторську концепцію людини та історично зумовлені типи її поведінки.

Як відображена конкретно-цілісна істота, художній характер включає в себе всі рівні та аспекти теоретичних розрізнень: людина, індивід, індивідуальність, особистість, каркас особистості.

³⁴ Ф. Гегель. Естетика. – М., 1968. – Т. 1. – С. 244 – 246.

³⁵ Тимофеев Л. Основы теории литературы. – М., 1963. – С. 141.

Отже, характер у художньому творі – це відображені в світлі авторського ідеалу порівняно сталі властивості й змінні відношення, які утворюють закономірну своєрідну соціально-психологічну єдність, котра формується і виявляється в зовнішній і внутрішній діяльності людини у найрізноманітніших ситуаціях.

Очевидно, це визначення занадто громіздке. Але воно точніше, ніж те, що автор цієї статті намагався дати раніше³⁶. Крім ідеї єдності загального і конкретного, є в ньому і думка про рух характеру, що відповідає реальності – життєвій і художній.

Процес діалектичної взаємодії між людиною і людством, особистістю і суспільством, індивідуальністю і обставинами – це часточка й одна із форм тієї універсальної взаємодії, яка, за словами Ф. Енгельса, є «істинною causa finalis (кінцевою причиною. – В. Ф.) речей»³⁷. Навіть найзагадковіші порухи душі та інтуїтивні імпульси виникають на ґрунті взаємин людини із світом, тобто вони детерміновані рухом.

Характер як тип поведінки не можна зрозуміти поза видами діяльності, здійснюваної людиною в індивідуальних ситуаціях, які є формою вияву типових обставин. Записні книжки, щоденники, листи відомих митців слова сповнені тривог і турбот про «зерно сюжету», про пошук конфлікту. Для пояснення сутності своїх героїв Бальзак знаходив життєві ситуації, видобував колізії із типових випадків розвитку буржуазного суспільства. Стендаль у кримінальній хроніці про семінариста Берте, що вчинив замах на свою коханку, знайшов конфлікт цілої епохи і використав цей матеріал для розкриття характеру Сореля. Тургенев вимагав не тільки вловлювати, а й розуміти закони руху життя – тільки тоді через «гру випадковостей» можна дістатися до істинності життєвих типів. Створюючи до написання «Війни і миру» «психологічний паспорт» П'єра Безухова, Толстой уявляв властивості його особис-

³⁶ Фащенко В. Психология личности // Дружба народов. – 1973. – № 10. – С. 264.

³⁷ Енгельс Ф. Діалектика природи // Маркс К., Енгельс Ф. – Твори – Т. 20. – С. 508.

тості – розумові, поетичні, суспільні – лише в різноманітній діяльності, в тому числі й духовній: «Філософ такий, що себе лякається». Щоб визначити найбільш сталі риси характеру певної людини, Максим Горький вважав за необхідне пізнати смисл її діянь. Отже, поза ситуаціями годі думати про розкриття, розуміння й тлумачення характеру.

Ситуація в художньому творі – це не просто співвідношення персонажів. Ситуація як «момент руху» (Гегель) включає в себе загальне й окреме, протистояння й зіткнення, колізію і діяльність – предметну і духовну.

Ясна річ, що для художнього осягнення людини в конкретно-історичних обставинах митець виділяє індивідуальну для неї ситуацію, котра містить в собі своєрідне і загальне. Обрана предметом аналізу макроситуація (глобальний конфлікт твору) складається з ланцюга мікроситуацій, які, залежно від жанру, більше або менше підпорядковуються загальній колізії: у новелі, наприклад, вони в'яжуться тісніше, а в багатоплановому романі набувають інколи певної «автономії».

Оскільки відображені «моменти руху», взаємодія характерів і обставин завжди якісно своєрідні, класифікувати їх неймовірно складно. Через те, очевидно, і не прийняло літературознавство за наукову істину сумнозвісного переліку сюжетів світової літератури, який висунув Жорж Польті у книзі «36 драматичних ситуацій»: благання, врятування, помста, бунт тощо³⁸. Не варіації «першотипів» названих 36 ситуацій створюють протягом віків письменники, а щоразу відкривають щось нове, бо кожна доба і її характери мають свої конкретно-історичні виміри. Рух літератури не в іманентному повторенні незмінних «праоснов», а в діалектичному зв'язку з розвитком самого життя. Це – аксіома.

Для розуміння специфіки розкриття характеру, як компонента обставин у художньому творі, ситуації приблизно можна поділити:

за обсягом часу і простору – на короткочасні («Товстий і тонкий» А. Чехова, «Чапай» Ю. Яновського) і довго-

³⁸ Див.: Добин Е. Жизненный материал и художественный сюжет. – Л., 1958 – С. 259 – 260.

тривалі («Тихий Дон» М. Шолохова, «Велика рідня» М. Стельмаха, «Душечка» А. Чехова), локальні («Весна за Моравою» О. Гончара) і масштабні («Живі і мертві» К. Симонова);

за способом зображення – на правдоподібні («В серпні сорок четвертого...» В. Богомолова, «Цар-риба» В. Астаф'єва) і умовні («Бронза» О. Довженка, «Сповідь на вершині» І. Муратова);

за впливом на персонажа – випробувальні (більшість повістей В. Бикова) і характеротворчі («Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного, «Бригантина» О. Гончара, «Розгін» П. Загребельного).

При цьому не забуваємо ні змішаних, ні будь-яких перехідних форм і видів ситуацій, а також їхнього взаємопроникнення та взаємозумовленості. І розуміємо, що *за змістом ситуації безмежні*: типові і нетипові, трагічні і комічні, звичайні і незвичайні, альтернативні і фінальні, безпечні і небезпечні і т.д. і т.п.

У цьому безбережному морі явищ можна, і теж умовно, виділити ситуації за основними видами діяльності персонажів.

Сучасна соціологія виділяє п'ять груп ситуацій, що виникають між суб'єктом і об'єктом у процесі суспільного руху: перетворюючі, пізнавальні, ціннісно-орієнтовні, комунікативні і художні (як об'єднання всіх попередніх у вагомих актах творення).

Перечитуючи «Поему про море» О. Довженка чи «Цар-рибу» В. Астаф'єва, помічаємо, що головне для авторів – розкрити, як під впливом людей змінюється природа, створюється нове і зникає те, що колись існувало. Але як по-різному звершується ця перетворююча діяльність людини, які неповторні, неоднакові конфлікти і характери вона породжує! Це саме можна сказати, вивчаючи твори про реальні зміни в суспільстві чи людині. Досить пригадати ситуації у «Педагогічній поемі» А. Макаренка і в «Бригантині» О. Гончара: діяльність вихователів у чомусь схожа, а от вихованці – зі світів зовсім інших.

У романах про вчених («Іду на грозу» Д. Граніна, «Біла тінь» Ю. Мушкетика, «Розгін» П. Загребельного) на першому плані – діяльність персонажів, завдяки якій набу-

ваються знання про дійсність. І знов-таки: які різні конкретні колізії цих творів і оригінальні типові характери головних героїв!

Звичайно, різноманітні види діяльності у героїв художньої літератури, як і в їхніх життєвих прототипів, переплітаються, випливають один з одного. Наприклад, дошукуючись істини в науці, академік Карналь з «Розгону» П. Загребельного не може не спілкуватися з людьми, не може не давати об'єктивної оцінки собі й іншим, він також впливає на душевний стан, настрої та поведінку інших діючих осіб твору.

Класифікація ситуацій за видами діяльності, з одного боку, дозволяє конкретно мислити характер у русі і немов «зрощено» із сюжетною дією, а з другого – вона допомагає виділити ядро особистості, її пафос.

Особистість визначається тим, «що і як вона знає, що і як вона оцінює, що і як вона творить, з ким і як вона спілкується, які її художні потреби і як вона їх задовольняє»³⁹. Залежно від співвідношення в її діяльності творення і споживання, особистість може бути оригінальною або ординарною, творчою або репродуктивною, в ній може переважати вміння розуміти над прагненням конструювати чи руйнувати і т. д. Ця багатогранна модель особистості завжди має соціально-класовий зміст, бо формується історично й існує в певних соціальних типах.

Відомо, що духовне багатство особистості – у багатстві, передовсім якісному, творчому, її реальних зв'язків із світом. Це закон будови багатогранного характеру. Сформувати і виявити свою сутність можна лише у пристрасному ставленні до буття, в спілкуванні, в пізнанні, в діяльності. В «Економічно-філософських рукописах 1844 року» К. Маркса є така глибока думка: «Для знищення *ідеї* приватної власності цілком досить *ідеї* комунізму. А для знищення приватної власності в реальній дійсності потрібна *дійсна* комуністична дія»⁴⁰.

³⁹ Каган М. Человеческая деятельность. – М., 1974. – С. 262.

⁴⁰ Маркс К., Энгельс Ф. З ранних творів. – К., 1973. – С. 564.

Отже, людина – істота біосоціальна. Вона може стати особистістю, а може залишитись і на рівні окремого, випадкового індивіда. Все залежить від обставин, від діяльності людини, її характеру, морального кодексу і – головне – від рівня і масштабності її світогляду.

Зображаючи долю народу, долю окремої людини, література покликана пояснювати діалектику взаємодії окремого і загального, ті умови – зовнішні і внутрішні, які активізують або гальмують складний процес становлення особистості.

Література не завжди зображає безпосередні дії людини, але при цьому талановиті письменники, навіть у ситуаціях поза працею, мислять її як творця чи, навпаки, як споживача, випадкового індивіда. Без цього шукання митцем особистості чи розвінчання антиособистості приречені на поразку. Але буває і так, що літератор докладно описує справу людини, однак не викликає при цьому ніякого інтересу до її долі, тому що писання не перетворилось на талановите художнє дослідження, не стало пристрасним пізнанням людського буття.

Якщо йдеться про зображення *людини* в творі, то необхідно розглядати всі рівні її підструктур – біологічні, своєрідно-психічні, індивідуально набутий досвід і соціально зумовлену спрямованість. І щоразу визначати її домінуючі, вирішальні властивості. А якщо мова йде про *особистість*, то насамперед говоримо про соціальну якість людини, про її свідомий вибір позиції стосовно найважливіших проблем життя.

Характер у художньому творі – це відображена в світлі авторського ідеалу людина. Парадокс полягає в тому, що це одночасно і мета письменника, і засіб її досягнення. Якщо митець відтворив чи створив характер, рівний Гамлету, Годунову, Безухову, Мелехову, Корчагіну, Орлюку, – він знесмертив своє ім'я.

1977

СОЦІАЛЬНІСТЬ РЕАЛІСТИЧНОГО ПСИХОЛОГІЗМУ

Грунтовно дослідивши пізнавальні, емоційні і вольові процеси в людині, її реальні відношення зі світом зовнішнім і внутрішнім, а також утворювані на цьому ґрунті сталі душевні й духовні якості, вчені – передусім І. Павлов, Л. Виготський, О. Леонтьєв, Б. Ананьєв, С. Рубінштейн – утвердили основоположні позиції радянської психології.

Людська психіка – результат взаємодії об'єкта і суб'єкта. Як відображення реальної дійсності, вона не мертво-дзеркальна, а активна, творча.

Людська психіка складається з свідомої, несвідомої і підсвідомої сфер. Свідомі форми породжені суспільно-трудовою практикою, тісно пов'язані з ідеологією і мораллю. Свідомість як здатність головного мозку узагальнено й цілеспрямовано відображати дійсність за допомогою відчуттів та абстрактного мислення має суспільний характер. Це суб'єктивний образ об'єктивного світу, вища форма психічної діяльності, яка забезпечує контроль і керівництво поведінкою особи, її здатність віддавати собі звіт у тому, що відбувається в дійсності. Перевіряючи у своїй соціальній практиці правильність відображень, людина, як відомо, опановує об'єктивну істину.

До несвідомого у психіці належать інстинктивні реакції, які в процесі соціалізації індивіда облагороджуються, а також інтуїція (неусвідомлюване відображення), установки, звички, навички, лунатизм, гіпноз, манії, гарячки, афекти, присмеркові стани свідомості.

Підсвідоме – психічні феномени, які в дану мить не у фокусі свідомості, проте органічно з нею пов'язані (неозначені відчуття).

Провідним, визначальним началом психіки є свідомість⁴¹.

Психіка виявляється в зовнішньому житті, діянні і в рефлексіях, самосвідомості людини.

Внутрішній світ особи формується шляхом індивідуального засвоєння форм і видів соціальної діяльності, що

⁴¹ Див.: Короткий психологічний словник. – К., 1976. – С. 104, 114, 147.

склалися історично, та їхнього своєрідного «перетворення» у психіці суб'єкта.

Фундаментальним положенням радянської психології є поняття про практику. В. І. Ленін підкреслював, що реальність «помислів і почуттів» визначається соціальними діями реальних осіб⁴², що «...практикою своєю доводить людина об'єктивну правильність своїх ідей, понять, знань, науки»⁴³.

У світлі цих положень ненауковим є ігнорування об'єктивної форми існування психіки, відрив її від соціальної діяльності людини й класів, протиставлення психіки свідомості, а також заперечення психологізму в художній творчості, головним предметом якої є світ людини. Без аналізу психіки, характерів і обставин мистецтва не існує, як не існує воно без відтворення всього духовного світу особистості, в першу чергу ідеології й моралі. Хіба не про це говорять художні образи «Війни і миру», «Гайдамаків», «Лісової пісні», «Клима Самгіна», «Піднятої цілини», «Роксолани»?

Вважати психологізм лише засобом⁴⁴ – теж неправильно. Бо в художній практиці та теорії літератури він правив і за предмет, і за мету, і за засіб.

Роздумуючи над психологією сприйняття творів, О. Пушкін зауважив: читачева уява звикає до вбивств і страт, дивиться на них уже байдуже, а «...зображення пристрастей і виявів душі людської для неї завжди нове, завжди цікаве, велике і повчальне»⁴⁵. М. Гоголь, який умів «угадувати» людину і кількома рисами малювати її як живу, теж писав, що в «Мертвих душах» йому хотілось «зібрати тільки яскраві психологічні явища», спостереження над людиною, які, будучи зображені правильно,

⁴² Див.: Ленін В. І. Економічний зміст народництва і критика його в книзі п. Струве // Повне збір. творів. – Т. 1. – С. 394.

⁴³ Ленін В. І. Філософські зошити // Повне збір. творів. – Т. 29. – С. 160.

⁴⁴ Див.: Проблемы психологизма в советской литературе. – Л., 1970, – С. 60.

⁴⁵ Пушкин А. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1976. – Т. 6 – С. 318.

послужили б розгадкою багатьох питань у тогочасному житті⁴⁶.

На таких позиціях стоять і видатні митці слова. «Поки буде жива людина, – говорив Л. Леонов, – вона буде якось по-своєму, індивідуально переживати, почувати, відчувати. Аналіз цих переживань для письменника не тільки закономірний, але й необхідний. Він дає йому ключ для розуміння людської сутності»⁴⁷. Інтерес до людської психології радянські письменники завжди пов'язували з майстерністю психологічного аналізу. Максим Горький, який був твердо переконаний, що зрозуміти психіку героя можна лише у зв'язку з визначенням його соціального становища, на Першому з'їзді радянських письменників закликав своїх соратників глибше зображати «емоційні процеси» перетворень вічного власника в колективіста-колгоспника і зростання інтелектуальності робітника. Про це, по суті, пише й О. Гончар, коли міркує над тим, чим завдячує сучасна література Л. Толстому: «Океанський розмах його творчості поряд з глибинним проникненням в таїну людської психології, майстерність у зображенні найтонших порухів внутрішнього життя, всієї гами почуттів, «діалектики душі» людської, поетичне, майже античне, захоплення красою і гармонійністю людини, якщо вона справді людина, якщо вдалося їй осягнути науку жити за законами совісті і справедливості, – все для нас пов'язано з ім'ям Толстого... І кому з сучасних митців не доводилось черпати з оцього щедрого джерела?»⁴⁸.

Видатні майстри психологічного аналізу в літературі водночас були у певному розумінні й великими соціологами. Адже вони віддавали перевагу зображенню людини як особистості, розкривали її соціальні якості, що утворюють ядро індивідуальності. Оноре де Бальзак і Л. Толстой та інші великі митці створили правдиві картини життя свого суспільства у найголовніших його вимірах.

⁴⁶ Гоголь Н. Собр. соч.: В 7 т. – М, 1978. – Т. 6. – С. 430.

⁴⁷ Ромов С. Встреча с Л. Леоновым // Лит. газ. – 1930. – 24 сент.

⁴⁸ Гончар О. Дорогий для всіх // Геній краси і правди. – К., 1978. – С. 16.

Соціалістичний реалізм, що ґрунтується на соціалістичному досвіді і на об'єктивних законах революційного розвитку, зробив значний крок у пізнанні поведінки особистості і психології широких народних мас. «Марксизм, – писав О. Толстой, – поглиблює мистецтво, вводячи соціальне середовище, яке визначає буття особистості, і працю як вищу моральну цінність... Ізолюваної людини більше немає, – це неправда мистецтва. Ми робимо крок у глибину правди, визначаючи людську психіку як становлення особистості в соціальному середовищі»⁴⁹.

Ці авторитетні свідчення, як і найкращі твори мистецтва, переконують, що і критичний, і соціалістичний реалізм не визнавали і не визнають абсолютної незалежності людини від суспільства і глобальної ізолюваності людської психіки. Тільки занепадницька література, виражаючи страх реакційних класів перед майбутнім, в усі часи сповідувала культ людини-звіра, з хаосом несвідомого, з хворобливими й руйнівними інстинктами. І природно, що декаданс завжди був і є чужим для здорового світорозуміння трудового народу. Як би не рекламували буржуазні естети, наприклад, творчість Ф. Клафки чи С. Беккета, вона ніколи не стане кроком у художньому розвитку людства, бо, незважаючи на щирість авторів, спотворює об'єктивну істину і сіє песимізм, видаючи розпач і мізерність буржуазного обивателя за норму людського існування. З їхніх романів, притч і драм важко зрозуміти навіть буржуазну психологію, тому що вона відірвана від класових суперечностей, суспільних відносин і в уяві митців стає самодостатньою силою, лихою і незбагненною. Чи може така література сприяти народові в його пізнанні і самопізнанні? Звичайно, ні. І не піднесе вона його духу, його моралі, не запалить жагою великих справ, бо погляд її на людину, її психіку не істинний.

Матеріалісти повинні пам'ятати, що біологізаторство є основною облудою в галузі вчення про людину, а особливо особистість, сутність якої складає соціальна якість. Ні містичним «бунтом крові», ні агресивними інстинктами не можна пояснити корінних причин визвольних ру-

⁴⁹ Толстой А. Полн. собр. соч. – М., 1949. – Т. 13. – С. 355.

хів, боротьби класів, а також мотивів поведінки окремої особи. Їх слід шукати передусім у суспільних відносинах, але інколи їх прагнуть віднайти в «крові», мобілізуючи для цього найновіші дані науки.

У зв'язку з успіхами сучасної біології та психології нині багато говорять про «генний рівень» особистості – і науковці, і письменники, і критики. В. Івашева зробила спробу широко оглянути художні твори за сто років, в яких автори цікавились генотипами своїх героїв (У. Коллінз, Е. Золя), а також проблемами «пам'яті предків» у клітинах (І. Єфремов) та генної інженерії, втрати індивідуальності (Дж. Осборн, М. Клезіо, Ч. Сноу) і т. п. Матеріал солідний, а висновки автора в окремих моментах, на нашу думку, поспішні і неточні: це, мовляв, засвідчує інтерес письменників до становлення й розвитку особистості, її біологічного генезису⁵⁰. Передусім це інтерес до того, чим займалися і займаються вчені. Критикам не варто категорично поширювати дані з генетики на тлумачення особистості – явища суто соціального. Але спокуса велика. І інший критик, А. Бочаров, розглядаючи сучасні романи і повісті, а в зв'язку з ними і структуру особистості героїв, поряд з соціальними факторами ставить і біологічні, і генетичні⁵¹. Однак що це таке в художніх характеристиках – не пояснює. Подібні висловлювання слушно були заперечені, оскільки вони вели до тлумачення особистості як явища то «іманентного», то розмитого, еkleктичного⁵².

У ґрунтовному дослідженні про художній досвід Ф. Достоєвського літературознавець В. Днепров, розкриваючи інтерес великого митця до таємниці душі, що містить добро і зло, теж висловив ряд сумнівних тверджень. Справді, Ф. Достоєвський глибоко занурювався у сферу несвідомого в психіці, а людину трактував переважно з позицій релігійно-християнських, закликаючи її насамперед побороти зло в самій собі, а не кидатися у вир соціальних змагань. Справді, він показав, як неусвідомлені

⁵⁰ Івашева П. «Век биологии» и литература // Вопр. лит. – 1978. – № 8 – С. 71, 99.

⁵¹ Бочаров А. Требуемая любовь. – М., 1977. – С. 13, 20.

⁵² Четкость социальных критериев // Лит. газ. – 1978. – 25 окт.

сексуальні потяги, заздрість, егоїзм можуть потрясти, а то й знівечити людину. Все це так. Але на той час він не дав правильної відповіді на питання, чому зло так надовго «вселилося» в людину і що їй робити для того, щоб його позбутися. Тому, на наш погляд, теза дослідника про те, що Ф. Достоєвський допомагає нашим сучасникам долати «капіталізм» у свідомості⁵³, вимагає значних уточнень і корективів. Адже зло і добро не є вродженими, біологічно успадкованими, їхнє коріння – в суспільних суперечностях. Важко також погодитися з твердженням В. Днепров про те, що «совість не можна уявити собі інакше, як голос морального почуття, що йде з глибин несвідомого»⁵⁴. Загальновідомо, що совість (со-вість) – це співвідання, співзнання особи з іншими людьми про добре і лихе, справедливе й несправедливе. Як і доброта, вона всередині людини і поза нею – у моральній самосвідомості й вимогах суспільства. Під «добрим», зауважував В. І. Ленін, розуміється «практика людини = вимога (1) і зовнішньої дійсності (2)»⁵⁵. Доброю, совісною чи навпаки роблять людину обставини і спосіб її життя. Коли вихована і самовихована совість перетворюється в звичку, – вона виявляється інстинктивно, тоді громадянин не роздумуючи кидається у вогонь і воду, щоб порятувати іншого.

Людина Ф. Достоєвського з трагізмом «підпілля», що, на думку дослідників, полягає у вируванні темних пристрастей, в стражданні, самобичуванні, в усвідомленні кращого і в неможливості досягти його, – ця людина не може бути (і ніколи не була – ми це знаємо з історії і літератури) еталоном для всіх. До проблеми «підпілля», «підвалин» – несвідомого, інстинктивного – дуже обережно підходила свого часу Леся Українка. Вона їх визнавала, але не хотіла, щоб вони «тичіли голі перед нашими очима». Без духовної надбудови вони – ніщо і можуть характеризувати людину лише як звіра. В листі до А. Кримського вона писала з приводу його роману «Андрій Лаговський»: «І якби Ваш роман займався тільки

⁵³ Див.: Днепров В. Идеи. Страсти. Поступки. – Л., 1978. – С.366.

⁵⁴ Там само. – С.57.

⁵⁵ Ленін. В. І. Філософські зошити // Повне зібр. творів. – Т. 29. – С. 180.

«підвалинами», то я б зважила, що я даремне мучилась над ним, але ж він зачіпає й будови, і навіть її покраси, зачіпає оригінально, а сам пройнятий такою щирістю саможертвовного, що я не жалую часу і сили... Мені жаль тільки, що Вам ті «підвалини» не дали довше й пильніше зайнятись рештою будови. От і Ваш професор так задивився на «підвалини» поведіння свого приятеля Володимира, що зовсім стратив критичне почуття...»⁵⁶. І поетеса мала рацію як стосовно певного роману, так і щодо проблеми свідомого і несвідомого загалом.

Хіба можна знайти головні, смислоутворюючі мотиви поведінки людей, а тим більше класів у фізіології, біологічних потягах? Вони лише частина психіки. І не всі компоненти несвідомого вроджені. Є й набуті – шляхом неусвідомлюваного відображення (інтуїція, установка, звички), а також через душевні травми. А це стосується – більше або менше – соціальної практики людини. Та й вияв інстинктів і темпераменту теж залежить від соціальних умов і конкретного оточення.

Психічне справді складне, активне, відносно самостійне, бо воно внаслідок відображення «перетворене» людським розумом. Але витоки цього «перетвореного» – в матеріальному світі, у суспільних відносинах, де в першу чергу й треба шукати коренів психіки та характерів тих чи інших соціальних типів.

Що ж до ролі спадковості у формуванні людини, то краще послухати спеціалістів-генетиків. Біологічна клітина – це держава, ядро – її столиця, цитоплазма – провінція. Уряд у столиці – хромосоми, котрі являють собою нитки, на які нанизані намистини, тобто гени – своерідні члени уряду, що контролюють підвладні їм процеси. Отак популярно пояснивши будову клітини, академік М. Дубинін застеріг, що генетична інформація, програма керує лише фізичним розвитком людини. Тобто вона має відношення до людського організму, а не до людини як суспільного у своїй суті й унікального явища в еволюції живого на нашій планеті.⁵⁷

⁵⁶ Українка Леся. Твори: В 5 т. – К., 1956. – Т. 5. – С. 508.

⁵⁷ Дубинин Н. Тайны наших генов // Фантастика-77. – М., 1977. – С. 349.

У фундаментальній праці «Успадкування біологічне й соціальне» М. Дубинін переконливо показав теоретичну неспроможність тих вчених, які не визнають єдиної соціальної сутності людини, довільно переносять на неї закони генетики тварин.

Без жодного наукового факту, зазначає М. Дубинін, окремі філософи і біологи просторікують про те, що в генах запрограмовані доброта й життєрадісність, похмурість і злобність, розум і талант, егоїзм і альтруїзм, всі психічні властивості майбутньої особистості. Але це суперечить істині. Людину сформувала праця і соціальні потреби. Ті людські якості успадковуються не біологічно, а соціально, шляхом засвоєння матеріальної і духовної культури, а людська психіка виникає лише внаслідок суспільно-практичної діяльності індивідів. «...Психіка людини, – пояснює М. Дубинін, – не може бути знайдена ні в функції генів, ні в функції нейронів з тієї простої причини, що її рівень вийшов за межі біології. Шукати пояснення психічним явищам в яких би то не було біологічних функціях – все одно, що нав'язувати духовні властивості всій матерії. Така плутанина призводить у науці до методологічної безпорадності і в кінцевому підсумку – до світоглядних вивихів»⁵⁸.

Нормальні біологічні передумови (про патологію тут не йдеться – то справа медичної генетики, яка розкрила сотні спадкових хвороб) дають можливість новонародженому підключатися до суспільної форми руху матерії. Можливості нормального людського мозку – безмежні й універсальні.

Звичайно, той чи той генотип за певних умов може вплинути на формування психіки й особистості, внести певну своерідність у цей процес⁵⁹. Серед інших причин, і передусім соціальних, успадковані безумовно-рефлек-

⁵⁸ Дубинин Н. Наследование биологическое и социальное // Коммунист. – 1980. – № 11. – С. 72.

⁵⁹ Механізми такого впливу вивчає сучасна наука. Багато тут ще невідомого, непізнаного. Але факт залишається фактом: механізми ці, – як і біологічні передумови, – безособистісні. Про це чітко сказано у кн.: Леонтьев А. Деятельность. Сознание. Личность. – М., 1975 – С. 164 – 179.

торні реакції, морфо-фізіологічні, вікові та статеві особливості теж можуть впливати на формування характеру. В одному випадку негативно (пригадаймо, наприклад, озлобленість шепелявого Андрія з повісті «Зупиніть Малахова!» В. Аграновського чи горбатого Зігмаса з роману «На схилі дня» М. Слущкіса), в іншому – позитивно (прагнення бути максимально потрібним іншим у паралізованого юнака з повісті «Життя Ернста Шаталова» В. Амлинського). Однозначної зумовленості тут немає і бути не може. Все залежить від конкретних умов виховання і самовиховання.

Хто не знає, що наше світовідчуття значною мірою залежить від стану здоров'я. Але тут немає категоричного фаталізму, бо життєвий шлях людини в цілому визначається не хвилинними настроями і навіть не затяжною недугою, а ідейно-моральним стрижнем. Приклад тому – Леся Українка і Микола Островський. Хіба вони не перемогли фізичні муки зусиллям волі? Перемогли, бо служили великій ідеї визволення народу від рабства. Пекельна туга Лесі Українки, якою пройнята її поезія, звичайно ж, ішла із надр зболілих клітин тіла, але над усе їй боліло горе народне. І в цьому подвійно безрадісному стані вона не впала в чорний песимізм. Навпаки, свою тугу і горе народу вона переливала в огнисто віру, в активну силу історичного поступу. За світоглядом Леся Українка була оптимісткою. Вона піднеслась над власним стражданням, не поширила його на весь світ. Порівнюючи її долю з іншими поетами, І. Франко пригадував, як невиліковна фізична хвороба породила песимістичний світогляд в італійського пасивного романтика Дж. Леопарді, як ціла група декадентів-неврастеніків зробила поезію «виразом їх власних нервових та психічних хвороб», які вони узагальнювали, генералізували, видаючи свій власний стан за типовий. «Наша авторка, – писав І. Франко, – безпечна від такої генералізації. У неї тіло хворе, а душа здорова і думка ясна»⁶⁰. Він схилився перед мужністю Лесі, славив її поезію, яка була для пригноблених га-

⁶⁰ Франко І. Твори: В 20 т. – К., 1955. – Т. 17 – С. 248. Далі в тексті вказано том і сторінки цього видання.

рячим покликом до бою за волю і людські права, а для кривдників – грізним мечем.

Захоплення окремих поетів, романістів і критиків «генетичними хвостами» (маємо на увазі не твори про науку і людей науки, а прагнення доповнити чи зрівняти соціальне з суто біологічним) криються у грандіозних успіхах природничих наук. Гуманітаріям іноді здається, що відкриття біології треба негайно «припасувати» до своїх потреб. Тим паче, що й самі природознавці, відчувши можуть «лідерних» наук, часом переносять свої формули й спостереження у царство духу. Тоді й з'являються студії про одвічні гени альтруїзму, про геніальність, яка передається від роду до роду, про вплив сечової кислоти в організмі на творчу енергію... Фізіологічні феномени категорично відносяться до структури особистості, прирівнюються до соціальних факторів, а то й заступають їх⁶¹.

Але ж віковий досвід показує, що з геніями не так все просто, як то здається біологові, що людина не народжується з почуттям альтруїзму й патріотизму – вони виховуються.

Підкреслюючи, що лише творча праця формує особистість і збагачує її чимось новим, М. Шагінян писала, що їй здаються наївними міркування деяких біологів, які намагаються, здійснюючи розклад живих клітин, пояснити всю різноманітність людей вкладеними в них генами; зокрема «вивести» геніальність Баха з музичних генів його роду. Це в принципі неправильно, бо тільки живий фермент праці «завжди створює нове, не було в а л е, те, чого не було в жодних генах тата й мами...»⁶².

Так, саме творча праця, вся суспільна практика сформувала соціальні почуття, такі як справедливість, честь, обов'язок, інтернаціоналізм, і водночас наповнила новим змістом і первісні за походженням емоції.

⁶¹ Див.: Эфроимсон В. К биохимической генетике интеллекта// Природа. – 1976. – № 9. – С. 72, 63.

⁶² Шагінян М. Труд как живой фермент// Коммунист. – 1978. – № 15, – С. 88.

Коли літератори, приголомшені науковими методами біології чи хімії, дозволяють собі розмірковувати про «генетичні коди», які наперед все зумовлюють у поведінці людини, вони, мабуть, не замислюються над тим, що подібні погляди нас обеззброюють: навіть працювати, боротися, творити, коли все наперед визначено? Щоправда, ніхто так прямо не висловився та й не показав як у житті, так і в літературі ролі цих кодів, бо одразу став би перед проблемою конкретних фактів. А їх щодо психіки особистості як соціального феномена поки що немає. То, щоб бути «на рівні» сучасної науки, доводиться лише оперувати спеціальними термінами. Але від цього ще на початку віку застерігав В. І. Ленін. У «Матеріалізмі і емпіріокритицизмі» він дав афористичне визначення таким діям: «...перенесення біологічних понять *взагалі* в галузь суспільних наук є *фразою*»⁶³. А філологія в широкому розумінні теж суспільна. І просто фрази їй не потрібні.

Чи означає все сказане, що письменник має виводити психологію людини «безпосередньо» з виробництва, а критик для кожного душевного поруху героя повинен знаходити «соціологічний еквівалент»? Звичайно, ні: вульгарний соціологізм у радянському літературознавстві давно відійшов у минуле, а примітив і спрощенство в красному письменстві прирікаються суспільною думкою на швидке вимирання. Наша полеміка з «фразами» спрямована проти окремих формулювань, поширення яких може привести до забуття матеріалістичних основ виникнення й розвитку людської психіки, сутності особистості, характеру.

Сучасна історія психології твердить, що матеріалізм у психології «пов'язаний з визнанням трьох основоположних факторів: 1) зв'язок психічного з матеріальним субстратом; 2) зв'язок психічного, суб'єктивного з об'єктивно існуючим світом; 3) активний, перетворюючий характер психічного. Нехтування хоча б одним з них приводить до втрати марксистської методологічної позиції...»⁶⁴.

⁶³ Ленін В. І. Матеріалізм і емпіріокритицизм // Повне зібр. творів. – Т. 18. – С. 323.

⁶⁴ Романець В. Історія психології. – К., 1978. – С. 297.

Психіка людини багатоповерхова, зі складними переходами. Це вируючий незатухаючий процес, «хвилястий трепет корок і підкорок, мигтливий код вмикань і вимикань» (М. Бажан). Окремі ланки й лінії цього процесу можуть обиратися предметом як наукового, так і художнього дослідження. Тоді й з'являються трактати про волю й оповідання про волю до життя, розвідки про психічні стани й повісті про пристрасть кохання чи помсти, монографії про емоції і ліричні вірші про гнів і радість.

Психологія осягає людину з різних точок зору. Загальна психологія вивчає типові, спільні для індивідів якості психіки; соціальна – закономірності групової, колективної, масової психології і формування особистості в мікро- і макросередовищі; індивідуальна – відмінності в здібностях, темпераментах і характерах. При цьому радянські вчені виходять із того, що типові й індивідуальні в психіці існують не поряд, а складають органічну єдність, сформовану соціальною практикою.

Проте психологічна наука досліджує й узагальнює певні властивості та явища безособово, а художня література – в конкретній індивідуальності. Перша прагне до однозначності, вказуючи на ймовірну кількість зв'язків даного явища з іншими, а друга передає невичерпність процесу, бо в особливому осягає всезагальну цілість. І тому це особливе наче набухає від енергії світів, що оточують людину. Навіть у невеликих ліричних віршах спаляхи думок і почуттів осягають всю людину:

О думи мої! О славо злая!
За тебе марно я в чужому краю
Караюсь, мучуся... але не каюсь!..
Люблю, як щиру, вірною дружиню,
Як безталанною свою Вкраїну!
Роби що хочеш з темним зо мною,
Тільки не кидай, в пекло з тобою
Пошкандибаю...⁶⁵

⁶⁵ Шевченко Т. Твори: В 3 т. – К., 1963. – Т. 1. – С. 378. Далі в тексті вказано сторінку цього видання.

Хіба немає в оцьому блискавичному перетворенні гіркоти й дорікань у гордість і непокору, готовність на будь-яку самопожертву самого ества Т. Шевченка – полум'яного борця проти кріпаччини, проти безталання українського народу? Навіть у людини, яка не знає ні біографії великого Кобзаря, ні його інших поезій, ці рядки викличуть уявлення про незламність і безстрашність митця, про силу його волі втишати біль і йти за свою патріотичну ідею до кінця⁶⁶.

Одне почуття пов'язане з іншим, думки зчеплені з попередніми і в їхніх надрах виникають нові, а все разом – і думки, і почуття – з усталеними психологічними властивостями, що, в свою чергу, переплітаються з якостями ідейними та моральними, котрі утворюють стрижень характеру. А він розімкнутий в соціальну практику людини: тут його коріння, тут він вириває й випробовується, тут він впливає і на життєві обставини.

Справжній письменник-психолог може занурюватися навіть в ірраціональні стани, але, на відміну від декадентського автора, який видає їх за найголовніші самодостатні комплекси переживань людини, він, реаліст, пов'яже їх з реальними причинами і не буде страхати ними читача. Вони для нього лише момент у безмежному психічному процесі, якщо, звичайно, мовиться про нормальну людину. Коли ж він обирає для аналізу істоту з ухилом від норми, то й тоді на перший план вносить проблеми загальнолюдські, соціальні. В історії божевілья Іванів з «Братів Карамазових» Ф. Достоєвського і «Тіней забутих предків» М. Коцюбинського чи Марії-полонянки з «Бронзи» О. Довженка ми простежуємо справжні факти, які призвели до роздвоєння особистості, до афективності й видінь, що не контролюються розумом, а за усім цим бачимо і засудження умов,

⁶⁶ На зустрічі в Одесі (1978 рік) американський письменник У. Сароян уперше в житті прочитав «Заповіт» Т. Шевченка англійською мовою. До того він не чув жодного рядка з його творів і не знав життєвого шляху поета. Він був вражений силою любові українського митця до рідної землі (навіть мертвий прагне *на гору*, щоб *бачити* свою вітчизну), його титанічним запереченням рабських кайданів і батьківським прагненням миру в сім'ї (спочатку письменник саме так зрозумів «сім'ю нову, вольну»). Автор цієї праці був учасником стихійного експерименту з психології сприймання невідомої поезії і ще раз, на практиці, переконався, що про характер ліричного героя легше судити з циклів, збірок, але у геніальних поетів є такі вірші, які одразу дають уявлення про найголовніше в людині.

які ведуть до розпаду «я», і докір нечистій совісті, і співчуття знедоленим.

Яку б ланку в психології людини не торкнув митець, вона, людина, як дзвін, гуде вся разом із світом, що в ній і поза нею.

Психологізм – універсальна, родова якість художньої творчості. Його предметом є відображення внутрішньої єдності психічних процесів, станів, властивостей і дій, настроїв і поведінки людини, а також соціальних груп і класів. Це та властивість справжнього мистецтва, в якій істина постає як процес. Завдяки психологізму з'являється глибинна багатогранність художніх образів, переконливість реальних колізій, мотивів поведінки дійових осіб і правдивість діалектики людської душі. З цією властивістю пов'язані ідейно-художні пошуки й осягнення закономірностей розвитку життя, достоїнства, особливості того чи іншого творчого методу й стилю.

Психологізм також визначається як художня система форм (типів) і засобів зображення та вираження людської психіки в літературі. У цьому випадку доцільніше було б вживати термін «психологічний аналіз», а не «психологізм», але то, мабуть, не має принципового значення⁶⁷.

Обидва поняття взаємопов'язані і одне без другого не існують навіть в теорії, не кажучи вже про художню практику. Тому безглуздо вважати, що психологізм як предмет мистецтва існував завжди, а як естетичний принцип – з доби Відродження. Виходить, що Гомер зображував психічне, але без психологічного аналізу. Це абсурд.

В «Іліаді» та «Одіссеї», ясна річ, розкрито психологію вчинків, зображено і внутрішній світ героїв через зовнішні прояви – жести, міміку, вираз очей, голос. Хіба можна забути такий промовистий трагічний штрих: у Пенелопи «квітучий голос увірва-

⁶⁷ У кожному конкретному випадку дослідник може уточнити ці поняття, як то, наприклад, робить М. Кодак, розрізняючи у своїй книзі такі терміни: «психологічність – родова прикмета мистецтва слова (як літератури, так і фольклору), його іманентна властивість виражати психіку людини; психологізм (художній) – декларована «рухомою естетикою» або науково реставрована з творчої практики (автора, школи, напряму) система соціально-психологічних поглядів на людину у світлі естетичних сподівань даного часу; психологічний аналіз – метод образно-логічного осягнення історично характерної соціально-психологічної суті людини в художній творчості» (Кодак М. Психологізм соціальної прози. – К., 1980, – С. 6-7).

вся», коли вона дізналася про те, що на її сина учинена змова? Пізніше мистецтво підхопить і розвине такі несподівані зближення («квітучий голос») для лаконічного відтворення душі людини. Звичайно, у Гомера переважають описові форми психологічного аналізу, а не «діалектики душі».

Протягом віків література дедалі глибше й глибше проникала в таємниці людської психіки, відмовляючи богам і демонам у праві на всезнання і «керівництво» душевними процесами. Вона прагнула реальності і правди. У зв'язку з цим змінювався і психологічний аналіз, що було відзначено Ф. Енгельсом. У листі до Ф. Лассалья він писав, що кожна особа в художньому творі характеризується не тільки тим, що вона робить, але і тим, як вона це робить, і водночас вказував на те, що психологічна характеристика, як вона давалась стародавніми авторами, в пізніші часи, без врахування досвіду Шекспіра, вже недостатня⁶⁸.

Зі зростанням художнього досвіду людства, з перемогами суспільних і природничих наук поглиблюються наші знання про людину і поліпшуються інструменти її пізнання, зокрема поетика характеротворення: внутрішнє мовлення, діалог тощо. Л. Толстой і М. Коцюбинський⁶⁹ стояли на рівні найпередовіших досягнень культури і науки свого часу. Відтворюючи психологію героїв, вони вже не могли обмежуватися досвідом М. Карамзіна чи Г. Квітки-Основ'яненка. «Видимий» та «називний» психологізм⁷⁰ доповнився розгалуженим відтворенням, безмежним нюансуванням думок і почуттів. На відміну від О. Пушкіна, який у своїй прозі обмежувався лаконічними формулами типу: «Я його зненавидів» або «Дивні протилежні почуття хвилювали мене» («Постріл»), – Л. Толстой докладно аналізує суперечливі процеси в психіці.

Наприклад, автор «Війни і миру» цілу сторінку присвячує десяти секундам з епізоду поранення Ростова в атаці: в одну мить той відчув і знетямлення, і дивний спокій, і жах, помітив

⁶⁸ Див.: Енгельс Ф. Фердинанду Лассалю // Маркс К., Енгельс Ф. Твори – Т. 29. – С. 474 – 475.

⁶⁹ За свідченням П. Колесника, М. Коцюбинський пильно студіював значні на той час праці психологів: «Психологію почуттів» Х. Рібо, «Фізіологію пристрастей» Ш. Летурно, «Емоції» М. Ланге та ін.

⁷⁰ Зразки його можна бачити у «Марусі» Г. Квітки-Основ'яненка: Василь «поблід, як полотно, та аж руками схопився за коляку, щоб не впасти від журби», а в Марусі «руки й ноги затрусилися, у животі похолонуло, і дух зайнявся...» (Квітка-Основ'яненко Г. Твори: В 5 т. – К., 1956. – Т. 2, – С. 32, 42).

навколо себе «нерухому землю» (а щойно вона неслась йому навстріч), і чужих солдатів, і щось зайве на онімилій руді, у його свідомості виникли тривожні питання («Хто вони? Чому вони біжать? Невже до мене?») і спочатку якісь автоматичні, а потім гарячі, нервові відповіді й протести проти смерті й полону, на краю пам'яті блискавично промайнула згадка про любов до нього матері, родини, друзів... Це вже були такі подробиці думок і почуттів (їх розробка розпочалася ще в «Дитинстві»), яких дотолстовська проза майже не знала.

У статті про ранні твори Л. Толстого М. Чернишевський визначив найголовніші напрями (форми, типи) психологічного аналізу в літературі. «...Одного поета, – писав він, – цікавить насамперед окреслення характерів; другого – вплив суспільних відносин і житейських зіткнень на характери; третього – зв'язок почуттів із діями; четвертого – аналіз пристрастей; графа Толстого над усе – сам психічний процес, його форми, його закони, діалектика душі...»⁷¹. І далі пояснював, що більшість письменників обмежується показом початку і кінця психічного процесу, бо піклується передусім про зовнішні прояви внутрішнього життя, дії і зіткнення характерів. А Л. Толстой не обмежується зображенням результатів психічних явищ, він відтворює сам процес, його ледь вловимі нюанси, «драматичні переходи одного почуття в інше, однієї думки в іншу...»

Коли ми думаємо про форму окреслення характерів, то пригадуємо сформовані характери, які в сюжеті розкривають різні грані, наприклад, Печоріна М. Лермонтова; коли міркуємо про вплив суспільних відносин і житейських зіткнень на героя, то на пам'ять приходять Чіпка Панаса Мирного, тобто характер, який формується; якщо ж мова заходить про зв'язок почуттів із діями персонажів чи аналіз пристрастей – у першому випадку можемо назвати «Дуель» А. Чехова, а в другому – оповідання О. Довженка. Зразком аналізу діалектики душі для нас завжди править «Дитинство», «Отроцтво», «Юність», «Війна і мир», «Анна Кареніна» Л. Толстого, «Підліток» Ф. Достоєвського, «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського, «Життя Кліма Самгіна» Максима Горького...

⁷¹ Чернышевский Н. Собр. соч.: В 5 т. – М., 1974. – Т.3. – С.334.

ПСИХІЧНІ СТАНИ

Набуваючи глибини й широких асоціацій від взаємозарядження поєднаних часточок, художній образ, з одного боку, передає зриму предметність світу («гаснуть очі»), а з другого – виражає невидимий душевний процес («заснули думи, серце спить»). У першому мікрообразі з поезії Т. Шевченка «Минають дні, минають ночі...» переважає зображення, в другому – вираження. І водночас у них наявне те й інше. Зорова метафора «гаснуть очі» (як гасне світло, так меркне і життя) передає у контексті вірша – процес духовного завмирання, а «невидима» метафора «заснули думи» прямо про це промовляє. Однак її начебто абсолютна виражальність десь глибоко теж ґрунтується на видимому: заснати, спати може щось предметне, подібне до живої істоти. «Нам спокій тільки сниться» – ця блоківська метафора такого самого типу: тут абстрактне також стає конкретним, адже його, хай і уві сні, але можна «бачити». Правда, в ліриці – і передусім у ній! – є поезії, де предметність захована дуже глибоко, а на перший план виступає виражальність: поет передає плинність душевного світу ліричного героя («Я вас любив» О. Пушкіна, «Самому чудно. А де ж дітись?» Т. Шевченка, «Уста говорять: «він навіки згинув!» Лесі Українки). Та, як правило, виражальність переходить у зображальність і навпаки.

...Гей, шаленая пісне!
І в кого вдалась ти така непокірна?
Дивись, я сміюсь, коли серце ридає...⁷²

Тут «ридаюче серце» повертає читача до ідеї чогось предметного, видимого, та й моментальне називання стану «я сміюсь» теж десь глибинно пов'язується з обличчям. Отже, як цілком переконливо довів М. Гей, зображення і вираження діалектично взаємозумовлені, і тільки в кожному конкретному випадку можна говорити про певну доміную, а

⁷² Українка Леся. Твори: В 5 т. – К., 1956. – Т. 1. – С. 193. Далі в тексті вказано том і сторінку видання.

пам'ятаючи, що «зображальне – світ переді мною, виражальне – світ у мені»⁷³.

Виходячи з принципу доміюанти, німецький літературознавець Е. Ауербах у відомій книзі «Мімесіс» проаналізував методи відтворення дійсності в літературі від Гомера до В'єрджинії Вулф. Він обирає ключову фразу чи сцену і докладним тлумаченням її змісту та особливостей розкривав функції зображення та вираження в творчості письменника, типового представника певного художнього напрямку.

Нас передусім цікавлять лише психічні стани, на які звертав увагу дослідник. Ось він розповідає про дев'ятнадцяту пісню «Одіссеї», ту сцену, де Пенелопа звеліла старій Євріклеї вимити ноги Одіссею, якого вона не впізнала і прийняла за звичайного подорожнього. Няня випадково наштотхнула на рубець і випустила ногу мандрівника – і вода пролилась, а стара руками закрила обличчя: вона плаче, бо ця, знайома їй здавна, прикмета підказала, хто перед нею. Ми знаємо, що ця зрима деталь досить промовиста: від сивих часів і до сьогодні подібні жести говорять багато, але про душевний стан, який вони передають, можна судити лише з конкретної ситуації. Це може бути горе, відчай, радість, зніяковіння, сором, переляк, знічення. У Євріклеї – радісний переляк.

Е. Ауербах робить висновок, що у Гомера все, про що він пише, набуває пластичної форми, все освітлюється з однаковою силою в конкретно-чуттєвому образі, а почуття, хоч і бурхливі, але переважно однозначні й прості, і вони відразу виринають назовні через рухи й міміку⁷⁴. Внутрішній суб'єктивний план тут відсутній.

Немає суб'єктивності і в «Мадам Боварі» Г. Флобера. Але яка колосальна різниця в порівнянні з Гомером! Разом із дослідником читаємо ключову фразу з роману: «Але всім несила стало їй за обідом, у маленькій їдальні, котра містилася внизу, з пічкою, що вічно диміла, з скрипучими дверима, з підмоклими стінами і сирію підлогою. Еммі тоді

⁷³ Гей Н. Художественность литературы: Поэтика. Стиль. – М., 1975. – С. 142.

⁷⁴ Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М., 1976. – С. 25 – 33.

здавалося, що їй подають на тарілці всю гіркоту життя, і, коли від звареної яловичини йшла пара, всередині в неї наче клубами підіймалась відраза. Шарль їв повільно. Емма гризла горішки або, зіпершись на стіл, від нудоти шкрябала ножом клейонку». Навівши фразу, Е. Ауербах пояснює, що це – безпристрасний реалізм. Зовні нічого не відбувається: просто двоє обідають. Ніяких бурхливих виявів почуття. Але в жінці зріє вибух. Вона – в центрі картини, однак говорить за неї автор, не висловлюючи прямо свого ставлення до зображуваного.

Оноре де Бальзак, на думку дослідника, зробив би тут інакше: у нього «заговорили» б оціночні епітети, порівняння, автор сам би підносив чи засуджував вчинки персонажів. Г. Флобер же доводить, що життя буржуа більше не кипить, не піниться, а тече повільно, і його треба представляти не в пристрастях і різких рухах, а в уповільнених психічних станах. В отій його фразі – безмежжя «безликого трагізму». Двоє за столом не здогадуються про почуття одне одного. Між ними так мало спільного, що цього не вистачає навіть для суперечки, відкритого конфлікту. Емма «занурена у відчай і неясні мрії, він – у своє тупе міщанське задоволення, обоє зовсім самотні, ніщо їх не об'єднує, і водночас у кожного з них нема нічого в душі, заради чого варто бути самотнім»⁷⁵.

У фразі Г. Флобера зображення й вираження переплітаються. І хоча художнє мовлення доводиться письменником до етапу точної однозначності, маємо перед собою не просто «лінійну» гомерівську епіку, а вишукане флоберівське психологічне «мереживо».

Десь так, мабуть, і прокладався шлях психологічного аналізу в мистецтві: від видимого простого до таємничого невидимого й складного.

Що ж являють собою психічні стани?

Для з'ясування цього питання стане в пригоді і психологія, й художня література. Перша пояснює й класифікує. Друга відтворює. І зображає чи виражає психічне так, що воно часто не вкладається в жодні логічні схеми.

⁷⁵ Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М., 1976. – С.482.

Психічний стан – це «цілісна характеристика психічної діяльності за певний період часу, яка показує своєрідність перебігу психічних процесів залежно від відображуваних предметів і явищ дійсності, попереднього стану і психічних властивостей особистості»⁷⁶. Стан є моментом якогось психічного процесу, але, на відміну від нього, він стабільніший. На ґрунті психічних станів виникають властивості – позитивні і негативні: бадьорість і похмурість, активність і пасивність, уважність і неухважність... Немає потреби продовжувати перелік – на означення людських властивостей у слов'янських мовах зафіксовано по кілька тисяч слів (а скільки ще словосполучень, фразеологізмів, на зразок: «Йому море по коліна» чи, навпаки, «Обпікшись на молоці, дмухає на воду»); а скільки рис і разом з тим психічних станів описано в літературі, особливо змішаних, амбівалентних, типу: «солодка мука», «жорстока любов»). У свою чергу, властивості людини не нейтральні до душевних станів, а активно впливають на них: оптимізм Лесі Українки не «дозволяв» її тузі переростати в чорний песимізм, спонукав її «крізь сльози сміятись, серед лиха співати пісні». Проте бувають стани, нехарактерні для особистості: мужній на якусь мить впадає у відчай від лютого болю, що розриває серце («Безмежнеє поле» І. Франка); суєтно-марнослашний під впливом патріотичної атмосфери за три години в стані зосередженості й високого натхнення створює безсмертну революційну пісню, як то було з Руже де Лілем, автором «Марсельези», який ніколи більше не зазнає такого осяяння й проіснує до смерті в дріб'язкових клопотах, озлобленні, дражливості («Геній однієї ночі» із циклу «Зоряні години людства» С. Цвейга). Перелік подібних фактів можна продовжити, та звичайний життєвий досвід підказує, що наші психічні стани невичерпні й плинні. Зрозуміти їх можна тільки завдяки всебічному аналізу, де на першому плані – суспільна поведінка людини, її невимірні зв'язки зі світом.

За шкалою трьох основних психічних процесів наука розрізняє емоційні, вольові та пізнавальні стани, котрі в дійсності взаємопереплетені й взаємозумовлені. «Чисті» процеси внутрішнього буття чи їхні зовнішні прояви лише ви-

⁷⁶ Левитов Н. О психических состояниях человека. – М., 1964. – С. 20.

діляються теоретично чи зображаються в конкретній ситуації – і тоді ясніше розкриваються таємниці людського буття.

Емоція як збудження, хвилювання завжди приваблювала й приваблює і науковців, і митців. Вона, за спостереженнями психологів, становить собою узагальнену чуттєву реакцію у відповідь на різноманітні подразники, що йдуть від навколишнього світу чи з організму живої істоти. Емоція викликає не образ предмета, а специфічне переживання людиною відношення до явищ життя, пов'язане із задоволенням її потреб⁷⁷. Іноді емоцію трактують ще як компенсатор знань, як сигнал про приємне чи неприємне, безпечне чи небезпечне⁷⁸. Це насамперед стосується негативних емоцій, які виникають тоді, коли індивід мало знає. При абсолютній інформованості людина не відчуває ні тривоги, ні страху. Маленькі герої з «Діточої пригоди» В. Стефаніка не переживають трагічної смерті матері: трирічна дівчинка ще не знає, що то таке, і плаче лише від голоду, а старшенький хлопчик на своєму короткому віку зазнав уже стільки лиха, що лиш розважно міркує про те, як далі жити. Від дитинства в ньому залишилась лише цікавість до «файних» ракет, а в усьому іншому війна зробила його постаречому поміркованим, а то й байдужим. Отелло В. Шекспіра в лютому засліпленні вбиває Дездемону тому, що він мало знає. Натяки Яго, підкинута хустина – і цього було досить, щоб довірливий мавр спалахнув полум'ям ревності. Довіряючи всім, Отелло водночас таїв у собі недовіру до коханої. Попередній досвід, мабуть, підказував йому, що людей часто обманюють, а у вірності Дездемони протягом короткого часу він ще не встиг переконатися.

Як би там не було, а емоції – рефлексивні за своєю функцією чи інформативні – пов'язані із задоволенням чи незадоволенням потреб. У трактаті «Про людину» матеріаліст XVIII століття Клод Андріан Гельвецій зауважував, що головна фізична потреба людини полягає в тому, щоб одержувати задоволення й уникати страждань. І ця потреба не передається спадково, а набувається шляхом виховання й до-

⁷⁷ Див.: Никифоров А. Эмоции в нашей жизни. – М., 1974. – С. 11.

⁷⁸ Симонов П. Что такое эмоция? – М., 1966. – С. 20 – 21.

свіду⁷⁹. До нижчих емоцій належать реакції, спільні за походженням з тваринними, такі, наприклад, як сум і радість, хоча одразу треба застерегти, що людина радіє інакше навіть тоді, коли перебуває в «телячому захопленні». Вищі емоції, що є продуктом суспільних відносин, як правило, називають почуттями: справедливість, совість, честь... Це не короточасні реакції, а сталі відношення особистості до світу. Наша мова не фіксує таких понять, як «емоція обов'язку», а от «почуття обов'язку» цілком природне. Не викликає також сумніву і словосполучення «почуття радості» як на означення елементарних реакцій, так і для визначення складного комплексу психічного стану людини.

За змістом психологія розрізняє сімдесят емоційних станів – від журби до блаженства. А скільки ж ще існує не названих, змішаних, багатоярусних! Їх і прагне (не цураючись, звичайно, відомих простих визначень) передати, відтворити, явити в реальній складності художня література.

Спроквола проминають дні мої,
І кожна мить в сумному серці множить
Кохання нещасливого жалі
І всі безумні помисли тривожить.
Та я мовчу, докір сховавши свій;
Я сльози ллю, мені це нагорода;
Моїй душі, невітшній і сумній,
Гірка в сльозах знайшлася насолода.
Життя мое! До тебе жаль зітру,
Щезай у темі, немов легка примара,
Та дорога мені кохання кара, –
Нехай помру, – закоханий помру!⁸⁰

У цьому «Бажанні» О. Пушкіна, написаному в 1816 році, на відміну від пізніших повістей, де митець відтворював переважно наслідки психічних процесів, є всі ознаки того напряму психологічного аналізу, який згодом називатиметься «діалектикою душі»: переростання жалю – в

⁷⁹ Гельвецій К.-А. Сочинения: В 2 т. – М., 1974. – Т. 2. – С. 233.

⁸⁰ Пушкин О. Твори: В 4 т. – К., 1953. – Т. 1. – С. 185 – 186. Далі в тексті вказано том і сторінку цього видання.

насолоду, але гірку, безумного помислу – в щастя, але незвичайне, бо воно від «кари кохання».

Генію О. Пушкіна були підвладні характерні емоції й почуття, душевні стани людини його часу, – і він невтомно віддавав своє натхнення поезії, щоб відтворити світовідчуження інтелігента-демократа, причетного до визвольного руху дворянських революціонерів. Ось чому, при всій прив'язаності його поезій до уявлень і прикмет своєї доби, що належало і майбутньому: краса розкутого почуття у поєднанні з добротою. У такому поєднанні не страшне усвідомлення «швидколітності» всього нам любого («Гречанці») і дивне відчуття «стражденного захвату» («Пробач мені ці ревності, прости...»).

За словами В. Белінського, змістом більшості ліричних творів О. Пушкіна є кохання й дружба, які завжди були джерелом його щастя і горя. Він нічого не проклинає й не заперечує, на все дивиться з любов'ю й благословінням. Сум його, незважаючи на неймовірну глибину, якийсь незвичайно світлий і прозорий, він утихомирює муки душі і зцілює рани серця. І якщо будь-яке почуття вже прекрасне тільки тому, що «воно людяне (а не тваринне), то у Пушкіна всяке почуття це прекрасне, як почуття вишукане. Ми тут розуміємо не поетичну форму, яка у Пушкіна завжди у найвищому ступені прекрасна; ні, кожне почуття, яке лежить в основі кожної його поезії, вишукане, граційне й віртуозне само по собі: це не просто почуття людини, а почуття людини-митця, людини-артиста. Є завжди щось особливо благородне, лагідне, ніжне, запашне і граційне у всякому почутті Пушкіна. В цьому відношенні, читаючи його твори, можна найкращим чином виховати в собі людину... Жоден з російських поетів не може бути такою мірою, як Пушкін, вихователем юнацтва, вихователем юного почуття»⁸¹.

Такою ж гуманною, перетворюючою й невичерпною є і лірика Т. Шевченка:

Якби зострілися ми знову,
Чи ти злякалася б, чи ні?

⁸¹ *Белинский В.* Собр. соч.: В 3 т. – М., 1948. – Т. 3. – С. 405.

Якєє тихєє ти слово
Тоді б промовила мені?
Ніякого. І не пізнала б.
А може б, потім нагадала,
Сказавши: «Снилося дурній»,
А я зрадив би, моє диво!
Моя ти доле чорнобрива!
Якби побачив, нагадав
Веселєє та молодєє
Колишне лишенько лихєє.
Я зарідав би, зарідав!
І помоливсь, що не правдивим,
А сном лукавим розійшлось,
Сльїзми-водою розлилось
Колишнеє святєє диво!⁸²

Ця могутня і пристрасна драма, сповнена трагічного гуманізму, розігралася в серці поета на Косаралі 1848 року. Німий розпач навалює стикається з відвертою радістю. Від блискавичного зіткнення протилежних почуттів народжується новий психічний стан – стан просвітленого суму, гуманної туги (жаль, а все-таки добре, що молоде диво не справдилось, зникло). Таке перше враження від цієї поезії, і воно загалом адекватне естетичному задуму поета. Але ще залишається якась таємниця, котра спонукає до розгадувань, гіпотез, особливо той незвичайний оксиморонний образ, в якому поєднується, здавалося б, непоєднуване:

...нагадав
Веселєє та молодєє
Колишне лишенько лихєє.

Що таке «колишне лишенько»? Чому воно водночас було «веселим» і «лихим»? Мабуть, мовиться про якийсь душевний стан, що крив у собі конфліктуючі сили, одна з яких нависала над іншою. Тому її іменем – тільки в ласкаво-інтимізуючій формі («лишенько!») – і названо те

⁸² *Шевченко Т.* Твори: В 3 т. – К., 1963. – Т. 1. – С. 430 – 431. Далі в тексті вказано сторінку цього видання.

відчуття і одразу ж знято його дитячу ніжність епітетом «лихее». Але на перший план, на противагу йому, цьому «лихому», висунуто аж два епітети-антиподи: «веселеє та молодеє», які посилюють радість того незвичайного «лишенька».

Один крок у біографію поета – і композиційно-стилістичний аналіз дістане обґрунтування у фактах. Але який довгий був до них шлях! Тільки наприкінці 30-х років нашого століття М. Шагінян у відомій монографії «Тарас Шевченко» розшифрувала присвяту «Г. З.» до поезії «Немає гірше, як в неволі...», написаній у 1848 році на Косаралі. Зібравши по крихті всі свідчення, дослідниця дійшла висновку, що Г. З. – це Ганна Закревська, молода дружина поміщика П. Закревського, з якою Т. Шевченко познайомився у червні 1843 року і захопився нею. Кохання Т. Шевченка викликало в родині Закревських скандал, знайомі поета застерігали й засуджували його, В. Репніна ревнувала... А він кохав, і Ганна, мабуть, не була до нього байдужа. І кохав так, що навіть на засланні звертався по думки до свого дива:

І тими очима,
Аж чорними – голубими,
І досі чаруєш
Людські душі? [429].

Поезія «Якби зострілися ми знову...» написана слідом за віршем, у якому поет згадує Закревську. Отже, можна думати, що й у ній спогад про Ганну дав імпульс уяві, яка зродила суперечливі почуття. Захоплене споглядання і тиха елеґійність поступились місцем почуттю образи й німого, неназваного розпачу: ти мене не любила й не любиш! І все це вималювала ревнива уява, бо поет майже нічого не знав про те, що думає про нього жінка на далекій Україні. Уявлюваній її байдужості він протиставив свою глибоку вірність, якимось відразу, всім еством осягнувши те, що було колись між ними. Своє почуття він ніжно назвав «лишеньком» – воно було для нього радістю («веселеє») і лютою мукою («лихее»). І, можливо, що інтуїтивно відчуття трагізму того кохання раптом круто повело роз'ятрене серце до усвідомлення моральної необхідності

розлуки. Добре, що кохана колись не пішла безоглядно за ним. На які страшні муки він прирік би її, ставши через свої антикріпосницькі ідеї вигнанцем-солдатом, без жодних людських прав. Як людина революційно-демократичної гуманності поет не хотів, щоб його горе поділяла жінка, яку він обохнював. Що саме так можна тлумачити останні рядки поезії «Якби зострілися ми знову...» (добре, що «сльзьми-водою розлилось колишнее святеє диво»), дає підстави думати вся поезія Т. Шевченка, а особливо вірш «Н. Костомарову», написаний у казематі. В ньому поет спочатку скаржиться, що доля забрала в нього батьків – і нікому його згадати. І раптом він бачить матір свого союзника – вона почорніла від горя за сина. Вражений її смертельною тугою, Т. Шевченко благословляє свою самотність:

Хвалить тебе не перестану!
Що я ні з ким не поділю
Мою тюрму, мої кайдани! [347]

Невеличкий інтимний вірш Т. Шевченка, як і О. Пушкіна, завдяки глибинній діалектичності почуття й думки у контексті «великих питань» життя набирає могутньої сили і стає навчителем справжньої моральності.

Роздумуючи про емоційні стани ліричних героїв (і взагалі персонажів), несамохіть торкаєшся також вольових актів і пізнавальних процесів. Адже в художньому характері все неподільне й взаємопов'язане: торкнеш одну струну – обізвуться усі. Хіба не відчувається зусилля поета у вірші «Якби зострілися ми знову...», який спочатку дає волю своїй фантазії й почуттю образи, а потім їх рішуче стримує і відкидає геть? Це тільки психологія виокремлює душевні процеси для логічного осягнення, а в дійсності вони злиті.

Вольова діяльність людини, що полягає в свідомій постановці мети, тісніше пов'язана з темпераментом і характером, ніж емоційні стани. Гніватись – і як завгодно часто – може запальний і флегматичний, лихий і добрий. А от рішучий може зазнати вагання лише в рідкісні хвилини, в особливих ситуаціях.

Своєю поезією Т. Шевченко виховував у масах свідому активність, розумну рішучість і ясну впевненість у перемозі над рабством. Героїні його балад і поем, месники і свідомі революціонери у своїх поглядах безкомпромісні, а в діях послідовні: якщо кохати – до смерті, якщо боротись – до загину. Коли ж вони інколи вагалися чи виявляли невпевненість, то це були лише моменти в їхньому світовідчужанні, породжені тяжкими обставинами. Наприклад, у вірші «Минули літа молодії», датованому 18 жовтня 1860 року, самотній поет не впевнений, що прийде весна і оновить його надію. І буквально через день, 20 жовтня того ж року, він у поезії «Хоча лежачого й не б'ють» звертається до своєї печалі і лютої муки:

Чи ти минеш коли? Чи псами
Царі з міністрами-рабами
Тебе, о люто, зацькують!
І рішуче відповідає:
Не зацькують. А люде тихо
Без всякого лихого лиха
Царя до ката поведуть [675].

Пізнання, як і воля чи почуття, теж має свої різновиди й градації і тісно переплетене з іншими душевними процесами:

За думою дума роєм вилітає;
Одна давить серце, друга роздирає,
А третя тихо, тихесенько плаче
У самому серці... [236].

Як глибоко і точно передав Т. Шевченко у поезії «Гоголю» злитість мислення й переживання – їх відчуваєш, наче бачиш і чуєш. Порівняння думки з бджолиним роєм – летючою мінливою хмаркою – випередило наукові уявлення психологів на багато десятків років. Лише на підставі докладних досліджень у 30-х роках нашого століття Л. Виготський уподібнив процес мислення, цілісність ду-

мки до хмари, яка проливається дощем слів, але ними не вичерпується⁸³.

Пізнання – це інтелектуальна праця задля орієнтації в собі і в світі. Воно включає цікавість і зацікавленість – перші дитячі рефлекси, що супроводжують нас до самої смерті. Воно виявляється в зосередженості й неувважності, подиві й сумнівах, у розумовій напрузі й мрійливості.

У трагедії В. Шекспіра «Гамлет» є монолог головного героя, в якому тонко відтворена «робота» мозку і серця:

О небо! О земля! Кого впридачу?
Быть может, ад? Стой, сердце! Сердце, стой!
Не подгибайтесь подо мною, ноги!
Держитесь прямо! Помнить о тебе?
Да, бедный дух, пока есть память в шаре
Разбитом этом. Помнить о тебе?
Я с памятной доски сотру все знаки
Чувствительности, все слова из книг,
Все образы, всех бывлей отпечатки,
Что с детства наблюденье занесло,
И лишь твоим единственным веленьем
Весь том, всю книгу мозга испишу,
Без низкой смеси. Да, как перед Богом!
О женщина-злодейка! О подлец!
О низость, низость с низкою улыбкой!
Где грифель мой? Я это запишу,
Что можно улыбаться, улыбаться
И быть мерзавцем. Если не везде,
То, достоверно, в Дании⁸⁴.

Початок монологу передає той момент, коли Гамлет, почувши від тіні батька, хто є його вбивцею, долає спантеличеність і робить вольове зусилля, щоб не підупасти духом від приголомшуючої звістки. Далі його думка набирає зосередженості, а воля – певності й рішучості: зітерши з пам'яті всі знаки чутливості, він прагне помститись своєму дядькові, підлий вчинок якого (і це відтво-

⁸³ Див.: *Виготский Л. Избранные психологические исследования.* – М., 1956. – С. 378.

⁸⁴ *Шекспир В. Избранные произведения.* – М., 1953. – С. 248.

рено наприкінці роздуму) викликає в ньому гнів і обурення.

Проза, як і поезія та драматургія, теж передає мінливість і злитість психічних станів. Тільки робить це поступовіше й докладніше, відтворюючи обставини і події.

У повісті А. Чехова «Дуель», основним конфліктом якої є зіткнення ліберального балакуна-нероби Лаєвського і людини діла, вченого фон Корена, ґрунтовно розкрито психологію бездіяльності й егоїзму.

Нудьгуючи у невеличкому кавказькому містечку, інспектор у фінансових справах Лаєвський вирішує тікати в Росію – «до сосон, людей та ідей», але в нього немає грошей, і він не знає, що робити з коханкою. Перше знайомство з ним відбувається на березі моря, коли втікач мляво запитує військового лікаря Самійленка, як чинити з жінкою, яку розлюбив. Лікар у простоті душевній рекомендує відпустити її на всі чотири сторони. На це Лаєвський реагує короткою реплікою: «Легко сказати! А якщо їй подітися нікуди?..»⁸⁵ Немає тут ремарок, авторських коментарів, але вже самою структурою фрази, її інтонацією виражено і досаду, і роздратування чиновника, котрий з кожною наступною реплікою дедалі більше збуджується і нервує від того, що не знає, куди подіти Надію Федорівну, яку він колись викрав у чоловіка і завіз на Кавказ. Психічні стани не називаються – вони зрозумілі із змісту і структури реплік, гарячкових запитань і вигуків: «Спочатку в нас були і поцілунки, і тихі вечори, і клятви, і Спенсер, і ідеали, і спільні інтереси... Яка облуда!» [355]. В цій фразі приєднувальне «і», створюючи повторенням одноманітний ритм, раптом стрімко обривається – і виникають крапки, як бездонне провалля. Холеричний Лаєвський наче задихнувся, усвідомивши крах всього, що було у нього з Надією Федорівною. І тут же, уявивши, як він дістане гроші, подасться в Росію і буде там пити пиво, «засміявся від задоволення».

У наведеному уривку з «Дуелі» майстерно відтворено перебіг почуттів героя: нехіть і млявість на початку роз-

⁸⁵ Чехов А. Собр. соч.: В 18 т. – М., 1964. – Т. 7. – С. 354. Далі в тексті вказано том і сторінку цього видання (переклад з російської наш. – В. Ф.).

мови з Самійленком (про це здогадуєшся з лінивих реплік і рухів), легке роздратування й досаду («Легко сказати!»), раптове пригасання емоцій (автор прямо називає стан «млявості й розбитості»), збудження (гризе нігті), запальне самокатування (передається в монолозі через градацію, вигук і несподіване уривання потоку слів), відчай («Куди вона подінеться? До кого піде? Нічого не придумаєш...») і, нарешті, втихомирення й задоволення, викликане уявною втечею до «сосон та ідей»...

Різка зміна психічних станів – від депресії до нервового збудження – явище, типове для Лаєвського. Їх повторюваність, як це покаже А. Чехов у всій повісті, виробила таку властивість його характеру, як невірноваженість. Сам про себе Лаєвський скаже: «Жалюгідний неврастєнік». Це тип нероби, наївного мрійника і вередливого словоблуда, який вважає, що в його розпутстві та нудьзі винні... Онегін, Печорін і Тургенєв!

У першій частині повісті, до випадкового виклику фон Корена на дуель, у Лаєвського переважають негативні емоції та психічні стани – вони викликані незадоволенням та нудьгою. Ні захоплення, ні захвату, ні зачудування людьми, природою, собою не зазнає ця людина. Виписавши підряд авторські визначення психічних станів Лаєвського, можна помітити, що в емоціях верх беруть роздратування, сум, смуток, сором від істеричності та важка ненависть до Надії Федорівни і фон Корена; у пізнанні переважають «тягучі думки» й нудьга, а у вольових процесах – нерішучість, про яку герой каже красиво: «Своєю нерішучістю я нагадую Гамлета».

У другій частині твору А. Чехова персонаж звідає і страх перед горою брехні, яку він витворив сам, і гидливість та відразу до себе за те, що штовхнув Надію Федорівну до розпутників, своїх «учнів», і почуття провини перед людьми за неробство (не виростив за життя жодної травинки!). Повернувшись після контузії на дуелі до Надії Федорівни, Лаєвський вперше в житті з часів дитинства відчув «солодке забуття» і «живу радість». Він «скрутив себе» і почав працювати. В ньому прокинулись справжні інтелектуальні сили, які до потрясіння, до морального самосуду десь дримали за книжними фразами. Прощаючись з

фон Кореном, який вирушає в наукову експедицію, Ласвський зосереджено міркує: «У пошуках правди люди роблять два кроки вперед, крок назад. Страждання, помилки і нудьга життя кидають їх назад, а жага правди і вперта воля тягнуть вперед і вперед. І хто знає? Можливо, й допливуть до справжньої правди...» [455].

Талановитий сучасник А. Чехова М. Коцюбинський володів даром тонко передавати летючість думок і почуттів, докорінні злами в психології людини. Митець не побоювався зазирнути у душу такого індивіда, як тупий, з нахилом до садизму, кат Лазар із новели «Persona grata». Під впливом революціонерів, аж ніяк не подібних до розбійників (золотоволосе і бліде, як хмаринка, дівча збурить темну душу ката до дна), – Лазар з мукою почне задумуватися над тим, хто ж велить таких чистих вішати, де те зло, подібне до якогось ненаситного павука, що пригнічує і нищить всіх.

У невеликій за обсягом новелі відображено близько ста психічних станів, схожих між собою і несхожих, інколи навіть присмеркових, неясних: мозок темного ката нелегко пробуджувався із «сонного сповитку», спершу думки в ньому були «немічні» і нагадували «спутані нитки», а під час поступового прозрівання «вони звивались у тугий клубок». Над всіма видами пізнавальних процесів тут панує розумова напруга, пов'язана з пошуком правди, та зрідка цікавість («Лиха цікавість» – як же він, Лазар, буде вішати і кого?), подив, нерозуміння і спантеличеність (невже вішати дівчинку, схожу на жовте курча?). Напруження, зумовлене труднощами в розумовій діяльності ката, новеліст найчастіше передає метафорично і щоразу вигадливо: «Втомлявся. Важко краяли мозок думки, як плуг суху землю, і докучали»⁸⁶; «Зате всередині в нього росло щось, як тісто в діжці, бродило немов опара. Йому робилось душно от думок, нестало повітря для грудей» [2, 204]; «Його немічна думка билась, як муха об шибку, й знесилена падала вниз» [2, 204]. Це ж борсання думки передано також

⁸⁶ Коцюбинський М. Твори: В 3 т. – К, 1955. – Т. 2. – С. 193. Далі в тексті вказано том і сторінку цього видання.

через внутрішнє мовлення, лейтмотивом якого спочатку є питання «Як воно буде?», а потім – «Хто він?».

Емоційний спектр Лазаря ширший і ясніший за пізнавальний. Тут панує ненависть до «смотрителів», злість, яка переходить в лють, байдужість і отупіння, що змінюються роздратуванням і відразою до себе, страх і докори сумління, що переростають в обурення. Ця безперервна мінливість почуттів зумовлюється нерозумінням: за віщо карають людей, які, з його погляду, не є розбійниками і нікому не страшні, крім отого невідомого, що велить вішати. Вночі його мучать сні, приходять повішені й питають, за що він їх убиває. Після цього він або впадає в тиху задуму, або коверзує і чинить гармидер, із його великого тіла «викидається, як із безодні, лють». Коли Лазар тільки ще готувався до нової «роботи» і не знав, «як воно буде», він навмисне себе ожорсточував і «радів, якщо помічав у собі злість». А після бунту, коли його побили і зв'язали жандарми, в ньому «тремтіла зла радість, що сьогодні страти не буде». Ці змішані почуття не тотожні, бо спрямовані на різні явища: спочатку йому хотілося всіх перевішати, а потім – він не хоче вішати революціонерів.

Однак Лазаря вистачило лише на один протест, бо в його вольових процесах переважає невпевненість і пасивність. «Потім, надалі, Лазар скорився. Затих і вже не сперечався, коли будили по ночах. Ішов на роботу байдужий, як ремісник, але в очах у нього з'явилося знову щось скрите і запечатане» [2, 206]. Останні слова цієї фрази повторюються в новелі кілька разів. Вони вказують на стан замкненості, коли в людині відбуваються якісь важливі й затаєні процеси. Під впливом обставин у Лазаря інтенсивно перебудовується світогляд. І далі М. Коцюбинський по-каже, що досвід – гіркий і страшний – не минув для вбивці безслідно: у ньому починає пробуджуватися совість і поки що притуманена політична цікавість: «Ну, от смотритель або жандар – вони ж не самі, а хтось є над ними. Так. А у тих старших є знову начальство. А там знову є хтось, хто каже: хай буде – і так усі роблять, як каже він...» [2, 206]. Оцього, найвищого (як тут прозора вгадується самодержець!), Лазар і хоче повісити, без запинала, щоб на його обличчі видно було всі муки. Розбурхана уява малює кар-

тину страждань кривдника, що «розливає кров». І Лазар «перший раз, після втоми й знеохоти, після огиди до своєї роботи – уперше почув... смак душоубства.

Почув ненависть в серці і розкіш муки» [2, 207].

Остання фраза новели є вершиною, синтезом пізнання, почуття і вольового зусилля. «Розкіш муки» – це той амбівалентний, двоїстий стан людини, коли соціально спрямована ненависть дає втіху й насолоду, бо задовольняє потребу в помсті й справедливості.

Душевні процеси виявляються не тільки в узвичаєних формах чи двоїстих почуттях, а й у вигляді пристрастей і афектів.

Генеалогія пристрастей – проблема дуже цікава й складна. До неї брався не один філософ і письменник. Особливо цікавий трактат «Про людину» Клода Андріана Гельвеція, в якому автор, представляючи інтереси й мораль молодій буржуазії, джерелом пристрастей вважав фізичну чуттєвість. Вона породжує почуття любові до задоволень і ненависті до страждань. Із цих двох почуттів, на погляд філософа XVIII століття, утворюється те, що називають себелюбством, тобто егоїзмом. Він породжує прагнення щастя, а останнє – бажання влади, що й кладе початок заздрощам, честолюбству, славолюбству, скупості й усім іншим штучним пристрастям⁸⁷. З точки зору Гельвеція, який прокладав шлях буржуазії до влади, щасливий той, на чиєму боці закон, що охороняє приватну власність і свободу.

Зводячи всі пристрасті до егоїзму, передусім фізіологічного, філософ навіть докори сумління не пов'язував з почуттям вини перед іншими людьми, а тільки з передбаченням фізичних страждань, які може принести порушення правил і норм. Це саме він говорив і про співчуття: «Моя розчуленість стражданнями нещасного завжди відповідна боязні, що я можу підпасти під подібні ж страждання... Любов до інших людей завжди буде в людині наслідком її любові до себе самої...»⁸⁸

⁸⁷ Див.: Гельвецій К.-А. Соч.: В 2 т. – Т. 2. – С. 233.

⁸⁸ Там само. – С. 267.

Цілком слушно тавруючи порочні пристрасті феодалів, а заодно і буржуа – адже, скажімо, заздрість як вада передусім породжується приватною власністю і, кажучи словами філософа, несе з собою інтриганство, наклепництво і зраду, – Гельвецій все ж помилявся, коли всі пристрасті, а серед них і співчуття, намагався вивести з егоїзму. Він ігнорував мораль трудового народу, його високі соціальні почуття, що формувалися в праці і боротьбі проти гнобителів.

Синтезуючи в собі багато почуттів, пристрасть за спрямованістю є категорією не лише психологічною, а й моральною. Вона становить собою сутнісну силу людини, що енергійно прагне до свого предмета⁸⁹.

Сила ж і благородство жаги залежить від масштабності характеру людини та її громадянської позиції.

У героїв Ф. Достоевського могутньо спалахують пристрасті кохання, гордощів, заздрощів і марнославія. Він у буденному бачив всесвітнє. Звідси – «поетика крайніх емоційних станів, без якої його мистецтво обійтись не може»⁹⁰. З роману в роман переходять на означення почуттів такі епітети, як «надзвичайний» і «безконечний», «незвичайний» і «безмірний», бо пристрасть – це бажання у найвищому ступені, воно штовхає на необачні вчинки і бунт. Іван Карамзоров так нестямно кохає Катерину Іванівну, що часом ненавидить її, може навіть убити. Причиною цієї жагучої роздвоєності («ненависть у коханні»), як слушно зауважував В. Дніпров, є явище нервозного часу, соціальної невлаштованості і неповноцінності. Несправедливо ображений товаришами оповідач з повісті «Покірлива» вимагає від чистої й благородної дівчини, щоб вона покохала його – «чорного». Його кохання потворне, він щомиті її тиранить і принижує, а коли вона, доведена до відчаю, хоче його вбити – з насолодою чекає пострілу. І їй замість тирана відкривається постать дивна й трагічна. Оповідач здобув перемогу над нею і мучить її далі, доводячи до самоубства. Мотиви дивної поведінки цього персонажа сховані так глибоко, що вже кілька поколінь

⁸⁹ Маркс К., Енгельс Ф. З ранніх творів. – К., 1973. – С. 588.

⁹⁰ Дніпров В. Идеи. Страсти. Поступки. – С. 101.

літературознавців не можуть проникнути в їхню таїну. В. Днепров вважає, що Ф. Достоевський своєю «Покірливою» наче сказав: «...Так може бути, так буває за діалектикою людської природи, яка не піддається аналізу»⁹¹. І тому, мовляв, великий письменник застерігає: кохання треба оберігати від того, що на нього давить зсередини – від самолюбивої гордості, себелюбного марнослав'я, егоїстичних образ... Звичайно, треба. Але очевидно також і те, що Ф. Достоевський звузив світ своїх героїв до «мук самих по собі», а його оповідач – хворий на манію переслідування коханої. Психічних загадок багато, і завдання літератури не в тому, щоб їх примножувати, а – прояснювати. У Ф. Достоевського не завжди це виходило, бо він покладався тільки на самовиховання особи, а не на революційний рух мас, який формував нову особистість з гуманними почуттями.

Процес гуманізації, а далі й гармонізації емоцій та почуттів, мабуть, безконечний. І досвід літератури тут життєво необхідний.

Ще раз згадаймо Леся Українку, одне з найсильніших почуттів її лірики – тугу. Ця пристрасть, болюча й палка, породжувалась неволею безправного народу, а також особистими обставинами – невиліковною хворобою, смертю коханого – С. Мержинського.

Злиті воєдино ці два почуття інколи виливались в одне пекельне бажання:

Хотіла б я вийти у чисте поле,
Припасти лицем до сирої землі
І так заридати, щоб зорі почули,
Щоб люди вжахнулись на сльози мої [1, 92].

Цей крик болу пролунав десь у першій половині 90-х років минулого століття, і не важко помітити, що він своїм пафосом нагадує те почуття, котре романтики XIX століття зробили своїм культом. Це – «світова скорбота», «світова туга». Такі поняття з'явилися внаслідок інтенсивного формування, починаючи з XVII століття, самосвідомості особистості, коли об'єктом пізнання людина зробила свій вну-

⁹¹ Днепров В. Идеи. Страсти. Поступки. – С. 146.

трішній світ. Тоді набули поширення «інтроспективні» терміни на означення психічних станів: сентиментальність, інтимність, самоповага, самопізнання, меланхолія, відчай, нудьга і туга⁹².

У багатьох романтиків XIX століття туга стала вираженням суму й страждань титанічних осіб або якогось неозначеного людства. Через те вона – навіть у кращих поетів – була певною мірою абстрактна, а в українських, за винятком Т. Шевченка, часто докучливим квилінням, голосянням за старовиною.

Леся Українка від перших до останніх своїх віршів послідовно відкидала в цьому почутті як осінню сльоту, так і модну планетарність: туга її була великою, але земною і, головне, такою, якої поезія ще не знала.

У «Жалібному марші» та циклі «Сім струн» туга – це сум за Кобзарем, лихо й жаль, горе й печаль від власної безпорадності й безправ'я народу. Розвіяти її можна тільки вільним співом. Ніде і ні в чому не виходить тут Леся Українка за межі звичайних фольклорних уявлень. А ось у циклах «Сльози-перли» і «Зоряне небо» з'являються своєрідні епітети та метафори, які передають складність і жагучість почуття: «туга палка», «туга палає огниста». Вони створені за тим же принципом, що й «тяжка журба» і «жалі гіркі». Але в них уже є запал і заклик до повстання душі, котра «або загине, або переможе». Цей мотив туги-повстання знайде розвиток у поезії «Порвалася нескінчена розмова» та у циклах «Мелодії» і «Ритми».

Постала туга, сном важким приспана,
Постала велетом і досягла до хмар,
Жаль запалав, прибором океана
Загомонів його страшний пожар [1, 165].

Поетеса не приховує, що вона знає і тугу-хмару, що огнем-блискавицею б'є у саме серце, і тугу, що кличе, як Офелію, «уплисти за водою». Але цю тугу вона долає, гордо підводить чоло.

Туга за волею, за щастям народу породжує мужне шаленство і крилату, як вітер, пісню, що дає «одваги меч дво-

⁹² Див.: Кон И. Открытие «Я». – М., 1978. – С. 206 – 216.

січний». Адже є вже чітко визначена мета – червоний прапор:

Здалека вабить, мріє те верхів'я,
що так палає золотим пожаром!
Непереможно прагну я поставити
там високо червону короговку,
де й сам орел гніздо не сміє звити! [1, 195].

З туги народилось палке бажання й рішучість досягти мети: «збудити в горах піснею луну», щоб люди не в'яли себе сумом і не бродили курними шляхами, як покірні отари.

Ці поезії, що завершують «Ритми», писалися після смерті С. Мержинського, завдяки якому Леся Українка глибше осягнула марксизм і зазнала, хоч і недовгого, гіркого, але справжнього щастя. Природно, що є в цих віршах сум, і біль, і бажання – нехай на мить – самотності. Але над усіма почуттями панує гордий виклик долі. Свідомість обов'язку перед народом не дає їй з відчаю «на власний меч грудьми упасти». Як і Т. Шевченко, що на сторожі біля рабів німих поставив слово, Леся Українка у хвилини осяяного прозріння порушувала великі суспільні питання:

...Хто мене поставив
сторожею серед руїн і смутку?
Хто наложив на мене обов'язок
будити мертвих, тішити живих
калейдоскопом радощів і горя? [1, 195].

Саме тому, що Леся Українка близько стояла до вільного руху робітничого класу і роздмухувала досвітні вогні революції, а не втаємничувалась у «підвалинах» несвідомих потягів, вона й зуміла віднайти у тузі всі відтінки і відкрити в цій пристрасті не розслаблююче, а мобілізуюче творче начало. Воно аж ніяк не вкладається у загальноприйнятне розуміння туги як змішаного почуття, що включає в себе тривогу, сум, нудьгу і виявляється в моторній і мовній пасивності⁹³. У поетеси цей стан активний і бурх-

⁹³ Див.: Лук О. Про почуття, гумор і дотепність// Наука і суспільство, – 1966. – № 2. – С. 24.

ливий: у неї серце «плаче, б'ється, рветься з туги», у ньому грає «туга бурею живою». У контексті віршів це почуття визначається за допомогою споріднених понять: журба, жаль, горе, смуток («Я сьогодні в горі, в тузі...», голос «бринить тужливо з дивною журбою»). Леся Українка не ототожнює їх, а взаємно посилює:

У чорну хмару зібралася туга моя,
огнем-блискавицею жаль мій по ній розточився... [1, 95].

Уподібнюється ж туга вогню, чорній хмарі, велетові, палкій бурі-негоді, бурі живій, тобто силам активним і рушійним. Поєднавши тугу й жаль, поетеса у «Ритмах» порівняла грізну силу цього подвоєного почуття з мечем розплати, її нелагідна, зате вільна пісня відлякує обивателів – і вони мусять зійти з дороги:

за скритий жаль вона помститись хоче
вогнем, отрутою, мечем двосічним туги [1, 194].

У поезії «Хто дасть моїм очам потоки сліз?..» із циклу «Осінні співи» туга протиставляється жалкуванню – почуттям, що виникають від невтоленності прагнень. Жалощі і жалкування – наче білий нагірний сніг. Пригріє весняне сонечко – сніг розтане, а на верхів'ї зацвіте віночок рясних квітів. А туга – це море без краю.

Звертаючись до «серця дорогого», поетеса заспокоює його надією і природно приймає його жалощі у течію своєї туги. Щоб йому, рідному, коханому, було легше. І раптом виникає страшне запитання: а може, то не жалощі, а я втішаю, заспокоюю?

...Чи тільки справді то сніги біліють?
А може, то розжеврїлася туга,
як те залізо, що біліє біллю,
змінивши на страшнім вогні три барви?
І що, коли не загартує серця,
а спалить і спотворить пал страшний?
І що, коли замість віночка щастя,
покриють серце плями від огню?
Ой, що ж тоді моє все море туги
проти сьогб несвітського нещастя?

Високий етичний закон, що народжується з безмірної любові, змушує поетесу взяти болючу тугу іншого – молодого, незагартованого життєвими бурями:

...я готова сльози й кров віддати,
щонайчистішу кров, з самого серця,
щоб тільки пал вгасити і не дати
йому сплямити серця дорогого [1, 228-229].

Туга в поезії Лесі Українки не тільки виражається через поєднання психологічних слів-понять, а й зримо постає в образних аналогіях («розжеврілася», «біліє біллу»), які збуджують усі чуття і дають узагальнене уявлення про невидимі душевні поривання. На думку І. Франка, Леся Українка єдина після Т. Шевченка опанувала широку шкалу «почувань від тихого суму до скаженої розпуки і мужнього, гордого прокляття, що являється природною реакцією проти холодної зневіри»⁹⁴.

Пристрасть як дуже сильний, енергійний і довготривалий стан виявляється в емоціях (ненависть, заздрість, ревності, жалість), почуттях інтелектуальних (зосередженість, зацікавленість) та моральних (почуття обов'язку, провини, честі). Останні аж ніяк не поступаються напругою у порівнянні, скажімо, з коханням. Свідчення цьому – соціальні пристрасті ліричних героїв Т. Шевченка, Лесі Українки, В. Маяковського, революційна відданість нових людей у творчості Максима Горького і М. Шолохова.

Коли ненависть адресується цілому класу, а не окремому кривдникові, вона стає могутньою рушійною, цілком безкомпромісною силою. Соціальна ненависть виключає амбівалентність душевного стану. Вона не визнає формули «і ненавиджу, і люблю». Ні, тільки «ненавиджу». Цю революційну послідовність у почуттях нових людей переконливо показали Ю. Яновський і О. Довженко.

У новелі О. Довженка «На колючому дроті» глибоко відтворено класовий антагонізм між комуністом Чабаном і колишнім куркулем, поліцаєм Забродою. Кожен з них пристрасно обстоює свою позицію. «Ненависть розбушувалася

⁹⁴ Франко І. Леся Українка // Франко І. Твори: В 20 т. – К., 1955 – Т. 17. – С. 247.

в їхніх полум'яних душах і виривалася з них страшними вибухами одна проти одної... Вони то відходили один від одного, то сходилися зовсім близько, і промовляли один до одного, і знову хапали один одного, і вдивлялися один одному в блиск очей і зубів у темряві. Вони давили один одного і притискали груди і голови до дроту, і колючий дріт вгрузав у їхні чола, і кров стікала з них, і ненависть, і пристрасть»⁹⁵. Словесне і фізичне змагання уподібнюється битві: «вони розстрілювали один одного в упор», «слова часто стикались по дорозі і... розриваючись, розліталися в шмаття, в зойк, в хрип, в харчання, в хекання». Обидва антагоністи оперують фактами історії, соціальними категоріями.

І, зрештою, перемагає комуніст. За ним – правда. Сила його пристрасті визначена афористично: «він в одну мить ніби возвівся в якусь надзвичайну ступінь, близьку до вибуху» [1, 110].

Загалом реалісти, схильні до патетики, дуже часто використовують лаконічні визначення-характеристики. Наприклад, О. Гончар головну пристрасть Сергія Танченка з «Циклону» вдало назвав «манією справедливості». І це соціальне почуття, посилене мужністю й відвагою, пов'язане з гордістю за честь людини й глибинною любов'ю до праці, є ядром цільного характеру. Пристрасть до правди й праці зробила Сергія одержимим. Він загинув під час повені, думаючи не про себе, а про унікальні кадри для майбутньої роботи. Велика пристрасть, як і велика мета, кажучи словами О. Довженка, породжує великі характери. Люди ж без соціальних пристрастей залишаються дрібними.

На відміну від пристрасті афект – інтенсивний, але короткочасний емоційний стан, під час перебігу якого логіка тверезого розуму різко перебудовується або відступає на другий план, а при враженості всієї нервової системи і геть втрачається. Психологія розрізняє звичайні почуття, котрі можуть переростати в афекти: вдоволення – блаженство, захоплення – захват, гнів – лють, страх – жах, горе – розпач, відроза – огида, а також ті, які можуть бути і нормальними, і максимальними, але мають лише одну назву: радість, ніж-

⁹⁵ Довженко О. Твори: В 5 т. – К., 1966. – Т. 5. – С. 108. Далі в тексті вказано том і сторінку цього видання.

ність, каяття. Крім того, є стани лише афективні: екстаз, шаленство, екзальтація, обурення...

Немає, мабуть, письменника, який би унікав зображення бурхливих емоційних спалахів. Можливо, тільки автори елегій та пасторалей не торкались цих вибухових почуттів, але ж і їхні персонажі зазнавали якщо не блаженства, то особливої ніжності. Герої ж, причетні до родових свар, воєн, соціальних драм і трагедій, мають широку шкалу афектованих станів. «Макбет» В. Шекспіра, «Мідний вершник» О. Пушкіна, «Страшна помста» М. Гоголя, «Україна в огні» О. Довженка, «Амок» С. Цвейга дали незабутні сцени вражаючих душу переживань страху, що або вбивав, або загартував людину. Лють Галайди до шляхти і нещадне каяття матері перед сином, зображені Т. Шевченком у «Гайдамаках» і «Наймичці», і досі не залишають нікого байдужим, бо там кожне слово, кожен жест – правда. Як і інші душевні процеси, афектовані стани постають із сторінок художніх творів найчастіше у змішаному вигляді. І тому часом важко виділити той чи інший нюанс у переживаннях героя. У новелі «Бронза» О. Довженка саме й відтворено афектовану психіку, яка виливається то в жах, то в розпач, то в каяття, то в усе разом. Марія повертається з фашистської неволі в село з дитиною. Душа її збурена до краю: що скаже чоловікові? І тому не вдумається в слова матері, яка поступово готує її до того, що Павла немає, а на майдані поставлено йому пам'ятник. Жінка вночі з дитиною біжить на майдан, де стоїть її чоловік, «думає і все мовчить». Не бачачи нічого навкруг, починає співати, перебиває себе, кличе Павла і в розпачі кається: «Прийшла з неволі твоя нещаслива Марія-полонянка, дружина твоя. Принесла тобі сором і муку – дитину чужу невідомого батька. Убий нас обох чи пожалій, коли ти герой. Де ти, Павле? Чого мені так темно в очах?

Здоров, здоров, муже, несуджений друже!.. Що зі мною? Де я? Па-вел?» [1, 21].

З цього прикладу видно, що афект не обов'язково називати: його можна відтворити особливою структурою мовлення персонажа – напруженого, уривчастого, розірваного. Ще Арістотель зауважував, що гнів і лють точніше можна передати не жестом, а інтонацією, не словом, а ритмом, ме-

лодиком вірша. Свідчень цьому – безкрає море, від Гомера до М. Рильського. В поемі останнього «Жага» стан поета, через видіння якого ми бачимо Україну, змінюється від розділу до розділу: зосереджений захват переростає в спокійне споглядання, елегійність – в жагуче шаленство.

З різної атмосфери днів війни, десь з Уралу звертає ліричний герой голос на захід, до поневоленої, але нескореної України. Перед його внутрішнім зором виникають люди рідного краю – від пастушок босоногих до винахідників, наймиліші серцю злотоликий Київ і рожева Романівка, світла кімната з «голосними, як дзвони, книгами»; одухотворені людським трудом заводи. Повістування розгортається шляхом стислого називання найхарактерніших ознак мирного життя. Через ці окремі деталі відтворюється образ народу, якого «жага невтоленна» творити вела на круті верхогір'я. Та ось спокійно-урочистий апофеоз, пронизаний де-не-де лірико-елегійними настроями, раптом уривається різким, тривожно-розпачливим запитанням: «Хто це все пере-креслив чорнокривавою смугою?» Немов бачиш оту чорнокриваву смугу, немов чуєш, як у гармонійну мелодію вривається жорстокий дисонанс.

У розповіді наростає обурення. Опорними пунктами патетичного верлібру стають риторичні запитання з анафоричним «Хто», а також риторичні звертання «Україно!»:

Хто вкинув у чашу з ясного кришталю
Отрути чорної зерно?
Хто небо наше прорізав
Лиходійства кривавим ножем,
Хто землю нашу потряс,
Окаянний, грабіжницьким громом?
Я чую щодня, щогодини, щомиті
Хрускіт ніжних дитячих костей.
Звірячими лапами ламаних...
Я бачу криваві, кричущі роти
Катованих і гвалтованих,
Нівечених і калічених,
Рідних, кривих моїх!

Україно!
 Болю, щастя моє, Україно!
 Дим пожарів твоїх
 Небо світу всього застилає!
 Україно!
 Срібні плуги,
 Серпи золоті,
 Сонцем засмалені руки!
 Україно,
 Живий передзвоне
 Молотків і сокир,
 Гудків ранкових перегомоне!
 Україно,
 Пісне, квітко моя, Україно!

Всі ці образи, деталі, романтично-метонімічні гіперболи («дим пожарів твоїх небо світу всього застилає»), блискавичні градації («щодня, щохвилини, щомиті»), різка неймовірна контрастність не тільки цілих уривків, що відтворюють криваву бійню і мирну працю, а й окремих епітетів: з одного боку, *грабіжницький* грім, *передсмертний* хрип, *кривавий* рот, а з другого – *срібні* плуги, *серпи золоті*, *Україна-пісня*, *Україна-квітка*, – все це разом узятє, як у «Гайдамаках» Шевченка, дає грандіозну картину боротьби двох світів і являє душу поета в її океанському хвилюванні, гніві до фашистських загарбників. Обурення переростає в прокляття. Жага праці стає святою жагою помсти. Це могутня патетична кульмінація всієї поеми. Починається і закінчується вона анафоричними конструкціями, за допомогою яких передається прокляття гітлерівцям від імені всього того, чим жив і живе наш народ:

Від рук, що пручались на матернім лоні,
 Від наших народжень, від наших агоній,
 Від пісні, від праці, від книг, від завзяття
 Зустріньте прокляття!⁹⁶

⁹⁶ Рильський М. Твори: В 2 т. – К., 1976. – Т. 2. – С. 277.

Тут, за словами О. Білецького, відчувається вага, могутність амфібрахія, а усічена амфібрахійна форма така ж разюча, як удар меча.

На відміну від житейсько-побутових спалахів, це обурення соціально свідоме: в ньому виражається почуття народне, спрямоване проти фашистської кривди.

До психічних станів належать також настрої, короткочасні й тривалі, підсвідомі й свідомі. Вони, на думку психологів, є «рівнодіючою» багатьох почуттів – позитивних або негативних, індивідуальних і масових. Коли Наташа Ростова мучиться і не знає, куди себе подіти, все їй не так від того, що почала проростати туга за коханням, або Анна із «Землі» О. Кобилянської тривожиться за свою долю від неясних передчуттів – перед нами миттєві підсвідомі настрої окремих осіб, викликані цілим рядом причин, які розкриваються для героїнь пізніше. Коли ж М. Коцюбинський до повісті «Fata morgana» обирає підзаголовок «З сільських настроїв», то він при цьому дає глибокий розтин типової психології різних соціальних прошарків – від наймита до глита – і показує, про що вони мріяли, чим жили, що робили і як себе почували напередодні і під час революції 1905 року.

Чудовим зразком настроєвого малюнка може правити один із етюдів італійського циклу М. Коцюбинського «На острові». Ліричний герой, який любить свою кімнату і вікно в ній на море, зізнається: «Тепер не те». Коротка фраза передає невизначеність душевного стану героя, який одразу наче й причину розуміє: йде дощ, все сіре, «по більмах вікна безупинно стікають сльози». Але він прислухається до себе: «Чую неспокій. Хто знає – чого. Безперестанку встаю, ходжу по хаті і знову важко сідаю. Мені тісно в моїй одежі, незручно у хаті. Глуха тривога стукає в серце, наче хоче туди увійти. Перекладаю все на столі, без потреби пересуваю книжки і дратуюсь, що пропав олівець. Де олівець? Обмацав стіл, збуривав папери, перемішав книжки. Хто взяв олівець? Знаю, що він мені не потрібний – той недогризок кущий, і знаю, що від того, чи знайду олівець, залежить мій

спокій» [2, 410]. Знову короткий погляд на вікно, але шибки тепер уже «ридають». Олівець знайшовся та був пожбурений так, що зламався. Наростає злість. Вона не названа, але зрозуміла із бажання «розіпхати стіни або і зовсім їх завалити». Знову погляд через вікно: «...з безвісті густо ринуть у безвість сірі води небесні». Отже, у поганому настрої винна природа? І так і не так. Останні дві фрази промовляють і «за» і «проти»: «Зачиняю вікно і з одчаєм сідаю за стіл.

Стіни погасли... по більмах шибок стікають сльози, а я маю бажання й собі розпливтись у сіру тінь» [2, 410-411]. Виявляється, що головна причина поганого настрою не в дощі, а в тому, що не пишеться, думки не йдуть в слова, тільки оповідач ще цього не усвідомлює. З сукупності названих почуттів – неспокій, тривога, роздратування, відчай, а також неназваних – гнів, злість, відроза, лють, розпач – і утворюється бентежно-розпачливий настрій ліричного героя, джерело якого у підсвідомих муках слова й поганій погоді.

Психічні стани – настрої, афекти, пристрасті, почуття й емоції, – якщо вони осягнені митцем від коріння до неповторної крони, завжди були і є відкриттям таємниць людської поведінки, шляхи й стежки котрої, як глибокодумно міркував О. Пушкін, не менш цікаві й повчальні, ніж вражають катастрофи та вбивства.

Відтворити душевний порух в усій його істинності – це тонке мистецтво, яке дається не кожному. Крім естетичної інтуїції та щасливих осяянь, треба ще багато знати і вміти.

Кожна пристрасть, кожне звичайне й афектоване почуття мають свою естетичну мову і виражають себе через розгалужену систему взаємопов'язаних художніх засобів, що вироблялися одвіку і щоразу були і є в конкретному існуванні неповторними.

1981

ВИДИМА МОВА ДУШІ

Розкриті очі первісної людини жадібно вбирали світ, а побачене породжувало різні психічні імпульси, що відбивалися у погляді. Вираз очей – один із найдавніших сигналів про душу. Водночас середовище й праця формували рухи й жести, а також мову – ту, що звучить, і безгучну як практичне вираження свідомості, як реальну можливість «побачити» невидиме.

Коли давні люди про власну і чужу душу ще майже нічого не знали і мали про неї фантастичні уявлення, Гомер, який теж вважав, що «психе» – це дихання, котре покидає людину в момент смерті⁹⁷, – водночас в «Іліаді» та «Одіссейі» правдиво розкривав через жести, рухи та міміку типові психічні стани своїх героїв. Дослідники гомерівського епосу⁹⁸ помітили, що при схвильованості, викликаній несподіванкою, небезпекою, жахом, – у героїв випадають з рук весла, віжки, амфори, палиці. Хіба це не промовисті «кінетичні» подробиці душевних процесів? І скільки ще віків після Гомера герої літератури будуть щось – від глека до транзистора – випускати з рук! Бо це природний жест оторопіння, що на якийсь момент виключає моторику. А скільки ще персонажів після Ахілла та Телемаха виражатимуть своє обурення чи злість жбурлянням до ніг чи в обличчя супротивникові скіпетрів, келихів і шапок! Від утрат, що розбивають серце, опускаються долу і б'ють себе в груди чи голову і прадавній нещасний Пріам з «Іліади» та обезземелені мужики ХХ віку з новел В. Стефаніка: безсилля і духовний біль таким чином підсвідомо долаються відчутним фізичним болем... Гомер помітив, що мовчання і крик неоднакові – вони виражають то здивування, то відчай, то зосередженість, то бойовий дух... Відкрилася автору героїчного епосу і таємниця амбівалентності, подвійності почуття: богиня Гера після родинної сварки посміхалася губами, але чоло її не світилося веселощами; безстрашний Аякс ішов назустріч

⁹⁷ Кон И. Открытие «Я». – С. 152.

⁹⁸ Далі в тексті наводяться психологічні подробиці, спостережені в працях: Потебня А. Эстетика и поэтика. – М., 1976; Сахарный Н. Гомеровский эпос. – М., 1978; Лосев О. История античной эстетики. – М., 1979.

могутньому Гектору й «грізним лицем усміхався»... Звичайно, це не змучена комплексом неповноцінності «ненависть у коханні» героїв Достоевського і не портрет Петра з «Полтави» О. Пушкіна:

...Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь, как божия гроза...

І все ж таки зображення оксиморонності почуттів і вражень розпочалося в європейських літературах з Гомера. Те, що помітив він, розвивалося і поглиблювалося протягом віків.

У студіях про еволюцію портрета дослідники звернули увагу на дві обставини: по-перше, від «Пісні про Роланда» і до «Воскресіння» Л. Толстого портрет поступово індивідуалізувався й психологізувався; по-друге, тільки реалізм – критичний і соціалістичний – скасував приписи, канони класицизму і романтизму, давши необмежені можливості митцеві для виявлення внутрішніх порухів людини через їхній зовнішній вираз¹⁰⁰. Бліді обличчя, полум'яні погляди і чорні кучері поступилися місцем для портретів різноликих, звичайних і незвичайних у своїй неповторності. Зовнішність персонажів у справжніх митців слова не вигадувалась згідно з естетичними деклараціями, а видобувалась з реальних спостережень, за її динамікою вгадувались і розгадувались певні психічні стани. Зникла однозначність, з'явилась полісемія жестів і міміки і навіть невідповідність між видимим і внутрішнім. Але за всіх умов і при безмежній шкалі портретування реалізм прагнув і прагне одного – правди і тільки правди.

У праці «Зображення зовнішності осіб», написаній О. Білецьким разом з М. Габель, виділено чотири типи портретів: абстрактний, живописний, паспортний і динамічний¹⁰¹.

⁹⁹ Пушкін А. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 3. – С. 204.

¹⁰⁰ Див.: Білецький А. Избр. труды по теории литературы. – М., 1964. – С. 149-169; Галанов Б. Живопись словом. – М., 1974. – С. 11 – 181, та інші.

¹⁰¹ Див.: Білецький А. Избр. труды по теории литературы. – С. 149 – 169.

Абстрактний портрет не передає подробиць рухів, жестів і виразів обличчя. Про вигляд людини, її привабливість чи відворотність читач має судити з одного-двох оціночних епітетів та того враження, яке вона справляє на інших персонажів. «Прекрасна без порівнянь» – так сказано про Марію в одному з псалмів. Це ж було написано і про Єлену з «Іліади» Гомера. У своїх лекціях з теорії словесності О. Потєбня говорив, що краса Єлени докладно не описана, а показана через зображення її впливу на інших: холоднокровні старі чоловіки, побачивши її, враз вирішили, що за таку жінку варто терпіти біду й воювати, бо вона «вічним богиням красою подібна». На зображенні краси за описом враження від неї збудована й українська колядка:

Оришечка... Убиралася, наряджалася,
До церкви пішла, як зоря зійшла.
У церкву ввійшла і засіяла.
Там пани стояли да її питали:
«Чи ти царівна, чи королівна?»
Я не царівна, не королівна,
Батькова дочка...¹⁰²

Ясна річ, що в таких випадках доводиться говорити не стільки про душу «прекрасних», скільки про емоції захоплення, здивування тих, хто їх оточує. Або ж про захват самого автора. «А що то за дівка була! Білявенька, моторненька, швидка, прудка, на річах бойка, проти усякого звичайненька...» – писав Г. Квітка-Основ'яненко в «Сердешній Оксані». В останньому прикладі помічені рисочки й інших типів портретів. Та так воно найчастіше й буває – класифікація видимої мови душі, ясна річ, умовна.

Коли теоретики говорять про живописний портрет, то мають на увазі зіставлення зовнішності, а то й поведінки людини зі світом природи. Народнописенна традиція, особливо Сходу, а в пізніші часи романтизм – та й не тільки він – порівнювали очі героїв із зорями або темними ночами, губи – з коралами або пелюстками троянди, а тіло з білим мармуром.

¹⁰² Див.: Потєбня А. Эстетика и поэтика. – М., 1976. – С. 293.

Не будемо докладно аналізувати загальновідомі рядки про дівочі очі, «темні, як нічка, ясні, як день». Згадаємо, що живописного портрета не цуралися видатні письменники: Г. Квітка-Основ'яненко (у Марусі з однойменного твору «очі – як тернові ягідки»), М. Лермонтов (у княжни Мері з «Героя нашого часу» червона хусточка прикриває білі плечі), І. Нечуй-Левицький (дівчина з «Афонського проїдисвіта» мала «лице біле, неначе обмазане крейдою», а брови в неї «чорніли, як вужі»), М. Коцюбинський (очі незнайки з циклу «На острові» були теплі, м'які, блискучі, як фіалки після дощу, а пальці нагадували пелюстки троянди)...

Згадка про живописний портрет у майстрів слова – не випадкова. Справа в тому, що ще В. Шекспір у своїх сонетах виступав проти надуманої живописності («Ее глаза на звезды не похожи, нельзя уста кораллами назвать...»), а Л. Толстой, маючи на увазі, мабуть, передусім пишноту етики романтиків, писав, що порівняння має бути правдивим: «Я ніколи не бачив губ коралового кольору, але бачив цегляного; очей – бірюзового, але бачив кольору розбавленої синьки...»¹⁰³. Вимога, безперечно, справедлива, але стосується вона лише реалістів – у романтиків були свої уявлення про прекрасне й потворне.

Живописний портрет приваблював не одне покоління митців. Особливо вигадливими в його нюансуванні були Панас Мирний, С. Васильченко і М. Коцюбинський, їхні живописні портрети водночас були й абстрактними та динамічними. Хто хоч раз прочитав «Повію», не забуде гри світлогіней на лиці Христі, на все життя також запам'ятає і Гафійку – золоту бджілку з повісті «Fata morgana». Одна її поява «розбиває хмари» в хаті Воликів, звеселяє і торкає потаємні струни душі Прокопа: «Гафійка стояла міцна, запалена сонцем, з тонким пушком на руках і ногах, мов золота бджілка. Спустила очі додолу і уважно ловила між два пальці ноги якесь стебло... Прокіп обіймав оком Гафійку. Туга, здорова, чиста – вона світилась на сонці, як добра рілля, як повний колос, а очі мала глибокі та темні, як колодязне дно» [2, 40-41]. Є тут і враження Прокопа від краси дівчини, яка для нього, трудівника-хлібороба, асоціюється з

¹⁰³ Див.: Галанов Б. Живопись словом. – С. 96.

красою землі (порівняння витримано в дусі вимог Л. Толстого); вгадується також в опущених очах і в наївному русі (уважно ловить стебло, а воно чомусь не ловиться) стан зняковіння, незручності від того, що не захотіла вийти заміж за Прокопа, але ж вона не винна, бо віддала серце Маркові і чекатиме його, що б там не було.

Живописні подробиці в портреті цікавлять і сучасних митців. Хіба відокремлене порівняння «як соняшник у цвіту» стосовно Брянського (білявого, у зеленій гімнастерці, облитого промінням призахідного сонця) з «Прапороносців» О. Гончара або уподібнення доброго і непоступливого лейтенанта Княжка з «Берега» Ю. Бондарева до сонячного «промінчика на зеленій воді» не є тими характеротворчими деталями, що запам'ятовуються на все життя?

Що ж являє собою так званий портрет паспортних прикмет?

Він дає уявлення про зріст, колір волосся, очей, шкіри, форму обличчя, носа, рук, ніг, усієї постаті героя, але мало пов'язаний з психічним станом персонажа. «Високий, стрункий, білявий; блакитні очі, притомлені трохи; темна сорочка, широкий пояс – такий приїхав він в город» [2, 208]. Про стан Кирила з новели «В дорозі» М. Коцюбинського промовляє лише один епітет «притомлені» очі. Але в автора перед цією фразою є паспортні деталі, які глибоко розкривають зосередженість, напруження і перевтому підпільника, який всього себе віддав революційній справі: «І двадцять три роки, подвоєні в тінях на худому обличчі, у зморшці на чолі, немов зреклись своїх прав, зсушили молодість...» [2, 208]. Як стисло і точно сказано про те, що двадцятитрьохрічному на вигляд сорок шість... Виявляється, що й суто зовнішні прикмети можна підпорядкувати завданню розкриття психології героя.

Проте безпосередньому зображенню душевних станів і духовного життя найбільше служить портрет динамічний, точніше – портрет з «плинним виразом», або просто психологічний. У ньому внутрішнє життя, а також психологічні і моральні властивості людини відбиваються якщо й неадекватно, то найбільш повно. Як показують сучасні наукові дослідження, у кожного суму чи радості, які б їх люди не переживали, є свої типові «криві»: те чи інше почуття характер-

но відбивається у м'язових вібруваннях тіла, які вловлюються найчутливішими датчиками і передаються на екран психологічних карт. А що бачить звичайне око? Як свідчить література, це можуть бути певні варіанти залежностей. Змінюється настрій, душевний стан – змінюється і колір обличчя чи блиск очей у персонажа; від суму воно блідне чи темніє, від радості – рожевіє, у тьмяних очах – туга, в приружених – посмішка... Для підтвердження цих спостережень О. Білецький наводив уривки з повісті «Ася» І. Тургенева і роману «Брати Карамазови» Ф. Достоєвського¹⁰⁴. В останньому є докладний психологічний портрет Катерини Іванівни, за якою спостерігає чутливий і тонкий Альоша: вийшла вона йому назустріч швидкими кроками, з радісною посмішкою простягнула руки; і він згадав, як під час першого побачення в її чорних очах на блідо-жовтому обличчі, в окресленні привабливих губ він побачив те, у що можна жажливо закохатися, але довго любити неможливо, його вразила тоді владність і горда розв'язність жінки, а тепер обличчя її сяяло непідробною добротою, прямою щирістю, а від колишньої гордості і самовпевненості залишилась тільки благородна енергія та віра в себе. Через міміку та жести тут відтворено характерні риси особистості.

Великим майстром психологічного портрета був М. Коцюбинський, гідний продовжувач традицій Л. Толстого і Ф. Достоєвського. Про душевний стан героїв його новел красномовно говорять їхні очі, пози, рухи, інтонації. Простежимо за видимою мовою душі Марти зі «Сну», в якому розповідається про зіткнення поезії життя і сірості існування. Чоловік Марти Антін, аби прикрасити свої сірі будні, почав розповідати дружині, яка втратила через житейські клопоти привабливість і знедуховніла, дивний сон – спомин про те, як він разом із незнайомкою-революціонеркою читав «книгу краси».

На початку новели Марта спокійна й діловита, рухи її розмірені, повільні. Розповідає чоловікові про дрібниці в хазяйстві, а він з відразою спостерігає, як «м'яко драгніло за кожним словом підборіддя у жінки» [2, 286]. Штрих цей характерний для етапу незадоволення, що поступово пере-

¹⁰⁴ Білецький А. Избр. труды по теории литературы. – С. 163.

ростає у неприязнь і ненависть. Анна Кареніна, коли заохалась у Вронського, помітила огидні відстовбурчені вуха свого чоловіка, а Лаєвський в «Дуелі» А. Чехова, розлюбивши Надію Федорівну, гидливо дивиться на те, як вона ковтає їжу.

Коли Антін заявив, що його дивна поведінка викликана сном, «Марта легко зітхнула». Вона теж любила сни. Звернімо увагу на позу: «Вона була розчарована навіть. Однак вигідніше розсілась у кріслі...» І на вираз обличчя: «...зробила гримасу ласої кітки, яка колись так була їй до лиця» [2, 287]. Ця удаваність, що прозоро приховала байдужість, знеохотила чоловіка щось розповідати, тим більш що вона забула про те, як він колись їздив відпочивати на далекий острів: «Жінка зробила круглі і порожні очі...» [2, 287]. Антін, зрештою, нагадав їй про це і почав оповідати. Кожна сцена його оповіді розгортає ідею духовної співзвучності з дивною незнайомкою. Марта, яка спочатку мала спокійно-споглядальний настрій, почала реагувати.

Коли Антін згадував, як до нього наближалась незнайомка із золотим волоссям і очима – двома озерцями морської води, – Марта засміялася: «Ого!» Що в цьому сміхові та вигуку? Поки що важко сказати. Може, зневага до вигадки, до захоплення чоловіка? Бо ще немає здивування й тривоги. Вона трохи пізніше скрикне від захоплення, коли чоловік розповідатиме про «хвилі єднання». Після скрику: «Як гарно!» – Антін помітить уже не порожні, а «здивовані жінчині очі, немов вони бачили щось незвичайне» [2, 291]. Чоловік розповідає далі і знову згадує незвичайну жінку. «– Як! Знову вона? – скрикнула Марта. Однак їй зараз стало досадно за вигук. – Вибачай, вибачай... Я вже мовчу... Марта почервоніла. Непевний вогник блиснув їй в оці. Вона механічно схопила шитво, нахилилась над ним і нервово затикала голкою» [2, 292]. Інтонація, жест, поза – все показує, що Марта почала нервувати і злитись. Здивування змінилось непевністю, яка, коли чоловік згадає червоні губи незнайомки, перейде у відчаєну непорушність: «Марта поклатала шитво. Вона сиділа рівна, наче виросла зразу, з очима міцно вставленими в оправу повік: «Було б тобі одружитись з блондинкою...» [2, 293].

Далі пози, жести і вираз очей Марти змінюватимуться швидше й навальніше. Коли Антін закричав, чи не забула вона, що то значить бути молодим і чистим, «Марта сиділа зів'яла і винувата. Обняла руками коліна, схилила голову вниз, і лице потопало у неї в скорботних тінях волосся» [2, 295]. Вона почала з сумом осягати, що чоловік одійшов од неї. Але поки що не впала в паніку, не подала виду, що їй образливо і боляче: «піднялась штучно спокійна», «механічно» присунула до чоловіка печеню, а серед ночі «гостра цікавість» взяла верх – і вона жадібно розглядає обличчя коханого, кається, що за турботами про тіло загубила щось у своїй душі, а Антін – зберіг. Вранці вона кидає па нього погляд, у якому було щось «зачіпливе й гостро-лукаве», одягає новий костюм, виходить йому назустріч і червоніє, ставить на стіл троянди. Увійшовши в його кімнату дослухати сон, була «весела, нервова трохи, і очі блищали», «сіла, рівна, невігідно на кріслі і подивилась на чоловіка» [2, 299]. Де поділись порожні очі й ота поза, про яку було сказано «вігідніше розсілась у кріслі»? Адже Марта вже хоче бути цікавою й привабливою для свого чоловіка, вона вступає «в бій» зі своєю невидимою суперницею, яка зайняла її місце в душі чоловіка. І коли він знову згадав уста незнайомки, «...вона піднялась, уся зблідла й сувора:

– Ти цілував її?

В її питанні була жахлива впевненість.

Дивилась на нього, наче хотіла випить таємну отруту з його очей, і рука її важко лягла на стіл» [2, 303]. Потім Марта ридала, горіла злістю – вона прокинулася з побутового сну, і в ній з'явився відгук її весни, а за міщанське здичавіння вона не хоче брати провини тільки на себе – тому й свариться з чоловіком. «Але доволі, щоб прошуміла буря, її серце, омите сльозами, цвіло й молоділо» [2, 305].

Аналіз зображення перебігу почуттів у «Сні» М. Коцюбинського переконує, що з психологічної точки зору необхідно розширити поняття «портрет» і включити його в сферу того, що тепер дедалі частіше називають «видимою мовою душі», яка через складний комплекс міміки і пантоміміки відтворює діалектику психічних станів і психологічних властивостей персонажа.

Видима мова душі включає в себе зображення жестів, рухів, поз, виразу очей, уст, обличчя...

Що може сказати рух, жест? Багато. В. Белінський щиро захоплювався романтичною легендою про давньогрецьку статую соромливості: схилена голова дівчини накрита покривалом. Смысл цього зображення: коли Одиссей, одружившись з Пенелопею, вирішив повернутися із Лакедемона в Ітаку, Ікар, старий цар, тесть його, не витримуючи думки про розлуку з дочкою, почав зі сльозми благиати його залишитись. Одиссей уже був готовий піднятися на корабель, – старий упав до його ніг. Тоді Улісс сказав йому, щоб він запитав свою дочку, кого вона обере між ними – батька чи чоловіка: Пенелопа, не кажучи й слова, накрила голову покривалом, – батько із цього безмовного жесту, сповненого граційної жіночності, зрозумів, що чоловік для неї дорожчий, хоча страх і небажання образити почуття батьківської любові і скували її уста...¹⁰⁵

Хто з митців від Гомера до М. Шолохова не приділяв уваги жесту й рухові як певному вияву внутрішнього життя героя, його характеру? Здається, не було таких. Навіть у ліричних віршах порух тіла і серця можуть бути предметом глибоких переживань і роздумів. Із тисяч прикладів візьмемо один, коли ліричний герой І. Франка «читає» жести, ходу, вираз очей коханої:

За що я тужу так, і мучусь, і терплю?
Чи за той гордий хід, за ту красу твою,
За те таємне щось, що тліє полускрито
В очах твоїх і шепче: «Тут сповито
Живую душу в пелену тісну»?

Часом причується, що та душа живая
Квилить, пручається, – тоді глибокий сум
Без твого відома лице твоє вкринає.

Тоді б я душу дав за тебе. Та в ту ж мить
З очей твоїх мигне злий насміх, гордість, глум,
І відвертаюсь я, і біль в душі щемить [11, 9].

¹⁰⁵ Див.: *Белінський В. Собр. соч.*: В 3 т. – Т. 3. – С. 220

У новелі М. Коцюбинського «Persona grata» докладно відтворено один характерний жест ката Лазаря: «Ходить по хаті і раптом, ні з того ні з сього, простягне руки, огляне долоні, пальці й сховає в кишені. Потім знов ходить, зирне, чи не стежать, виймає руку, огляне уважно і зараз ховає. Що він там бачив?» [2, 203-204]. Спостерегли цей рух поплічники ката – тупі виконавці наказів, їм невтямки, що Лазаря мучить совість, переслідує страх; що він соромиться своїх рук, які вішали тендітну дівчину, більш того, він відчуває до них огиду, бо в наступній сцені кричить жандармові: «Покажи руки: чисті?» Та є в цьому жесті не тільки неспокій і дражливість, а також і дивна зосередженість: хто ж змусив його бруднити руки? «Смотритель? Ні, він сам – як Лазар, він теж сокира в чужій руці. Хто ж посилав? Які ті люди?» [2, 204].

Вміння у зовнішньому побачити внутрішнє – це особливе обдаровання людинознавця, котре ґрунтується на матеріалістичному розумінні психофізіологічних реакцій, які відбуваються в типових порухах і виразах.

О. Толстой у загальновідомих роздумах про майстерність митця слова поняття «жест» тлумачив широко: як динаміку внутрішнього життя, що знаходить прояв у безмежній зміні рухів. Вгадати «жест тіла», «жест обличчя» і знайти для їхнього відтворення єдине і точне дієслово, означення – це практично й означає проникнення в душу персонажа. Вольовитість як генеральна риса характеру Петра Першого з однойменного роману передана автором не лише у вчинках, а також у жестах і міміці – поривчастих і різких рухах, вперто стиснутих устах, в енергійності всієї постані.

Коли О. Гончар у «Прапорноносцях» пише, що на марші Черниш «крокує», а Хаєцький «чимчикує», то він знаходить ті єдино можливі дієслова для означення руху героїв, які не можна поміняти місцями, бо то було б порушення правди характерного «жесту». Черниш – випускник училища, цілеспрямований, зосереджений, цілком відданий військовим стереотипам і ритмам. А Хаєцький – колгоспник із резерву, цивільна людина, що схильна посмішити інших у будь-яких ситуаціях. Він збирається перебути й подолати війну і знову повернутися до узвичаєних темпів роботи біля землі. Лише два слова на означення особливостей ходи, а скільки сказано! О. Гончар не використовує для опису будь-яке слово, а обирає лише необхідне і єдине.

Дослідники творчості М. Шолохова звернули увагу на те, що автор «Тихого Дону» і «Піднятої цілини» часто здійснює аналіз діалектики душі через відтворення рухів і міміки героїв. Можливо, цей принцип найбільше відповідав безпосередності психічного життя людей праці, які звикли до видимої реальності і довіряють саме їй, а не пошкошланому «потокі почуттів». Як би там не було, а М. Шолохов вважає: «Більш за все потрібно для письменника – йому самому потрібно – передати рух душі людини»¹⁰⁶. А як передати – то вже справа майстерності і доцільності. Ось, наприклад, «сцена промовистих жестів», яка своєю виразністю приваблює не одного шолоховознавця¹⁰⁷. До двору Мелехових Прохор везе хворого Григорія, а рідні і Аксинья подумали, що він убитий. Дуняшка спочатку зашепотіла, потім крикнула, заридала і вибігла на вулицю. Мати Григорія, не встаючи з-за столу, прикрила очі долонею. Батько пішов до дверей і простяг вперед руки, як сліпий. А коли почув, що син живий, опустився на східці, із очей його градом покотилися сльози, а лице знерухоміло. На обличчі ж у Аксинї не було й кровинки. А коли почувла, що Григорій тільки хворий, неспішно пішла від мелеховської хвіртки, а потім прискорила ходу, раптом зігнулася і закрила обличчя руками.

Тут кожен персонаж, відповідно до свого віку, темпераменту й сили почуття, по-своєму переживає і переляк, і відчай, і несподівану радість. І кожний своєрідний жест є характерним для вияву почуттів.

А жест Нагульнова з «Піднятої цілини»! Мовчки підібрав хустину Лушки з трупа Тимошки і передав їй. Цим жестом, вважають дослідники творчості М. Шолохова, автор сказав про характер свого героя так переконливо, що не вдалося б, може, у докладних поясненнях. Виявляється, що прямолінійний і, здавалося б, залізний Нагульнов, який ніби, крім всесвітньої революції, нічого не бачив, є людиною гуманною. Він кохав Лушку і розуміє її горе: на біду собі, вона обрала куркуленка. І його жест – не слабкість, а прояв моральної сили.

¹⁰⁶ Крупин В. В гостях у М. А. Шолохова // Советская Россия. – 1957. – 25 авг.

¹⁰⁷ Див.: Проблемы психологизма в советской литературе. – М., 1970. – С. 111, 143, 149.

У справжнього митця про характер і психічний стан героя промовляють не лише жести, а вся постать. У трактаті «Теорія ходи» Бальзак твердив, що письменник мусить знати особливості пересування свого персонажа в просторі. В них є багато чого від характеру і настрою. О. Довженко, наприклад, любив повторювати, що його улюблені герої не ходять, а літають. Летючість ходи – це вже прикмета людської краси, урочистості і романтичне замилування нею автора. Але є випадки, коли ходіння на пальчиках може означати зовсім протилежне – угодництво, підлабузництво. В романі Н. Думбадзе «Закон вічності» швець Буліка за взуттям визначає людину: добра носить будь-які черевики і на розмір більше, а погана найчастіше тісні, але лаковані – для візитів до начальства, і стирає в них спочатку носки, а потім підбори. Нехай це і суб'єктивні спостереження, але «легка» хода в конкретній ситуації може бути неприродною і некрасивою, як і людина.

Про характер і стан людини промовляє не тільки рух, але й антирух, сказати б, поза нерухомості. В новелі «Лан» В. Стефаніка читаємо: «А посеред розкопаних корчів спить мама. Як рана ноги, бо покалічені, посічені, поорані. Прив'язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь»¹⁰⁸. Вигляд жінки-трудівниці сказав багато – і не тільки про тяжку роботу серед корчів на поміщицькому лані і смертельну втому, а про щось більше: так «прив'язала» чужа земля матір до себе, що й живе материнство в ній вловила, пригнітила душу, і вона, натомлена, не почула пручання немовляти, що припало ротом до пня і задихнулося.

Виснажлива праця калічить не лише тіло, а й душу – ось що сказав В. Стефанік стислою новелою, в якій видима мова почуттів набуває значення символу.

У стані душевного потрясіння, спантеличення чи захвату, горя чи відчаю людина неначе завмирає. Сильне збудження завершується скам'янінням. І це помітили ще давні греки, склавши міф про Ніобею, яка втратила своїх дітей і від горя перетворилася на скелю.

У творчості М. Гоголя, Т. Шевченка, Ф. Достоявського, О. Кобилянської і сучасних майстрів слова зустрі-

¹⁰⁸ Стефанік В. Повне збір. творів: У 3 т. – К., 1949. – Т. 1. – С. 95. Далі в тексті вказано том і сторінку цього видання.

чається велика кількість «формул скам'яніння», які передають різні нюанси і зміст цього стану. Це може бути сильне захоплення красою (коваль Вакула стояв як вкопаний перед Оксаною), здивування, розпач, зловтішність – уся різноманітна гама почуттів дійових осіб з німої сцени «Ревізора», колосальне спантеличення Манилова перед фантастичною пропозицією Чичикова продати мертві душі (кілька хвилин сидів із роззявленим ротом, але так і не зміг нічого второпати)¹⁰⁹.

Якщо у М. Гоголя переважає в реалістичних творах гумористично-сатиричний колорит, тому що, на думку дослідників, автор трактував нелюдяну дійсність як нефантастичну фантастику, то в О. Гончара, наприклад, завмирання, застигання героя від журби, як і в піснях, набуває тонів елегантних чи навіть трагічних, зокрема у сцені прощання Уралова з могилою доньки («Тронка»): «Повільною ходою простеє людина на курган, зупиняється на його вершині, надовго непорушніє в зажурі й смутку, як знепорушніли і ці обеліски-ракети, що до самих обривів виповнюють степ своєю гаснучою вечірньою величчю. Що вивело на курган цю людину? Які думки обіймають її, яку бентегу носить вона в своєму серці? Стоїть у задумі, стоїть незрушно у вечірніх присмерках»¹¹⁰. Згасання світла і завмирання людини наче посилюють одне одного, а епіцентром стає незвичне дієслово «непорушніє», що означає антидію. Звідси – глибоке враження новизни і правди.

Поряд із жестом і антижестом існує пов'язаний з ними вираз обличчя, очей і уст. І тут, мабуть, зайві суперечки про те, є погляд дзеркалом душі чи ні, передає контраст між виразом очей і губ душевний стан чи вводить в оману... Звичайно, ми пам'ятаємо очі Печоріна, які нікого не допускали в душу, і солодкі, мов цукор, очі Манилова, і вираз готовності до всього доброго і гарного на обличчі Катюші Маслової. Змістова спрямованість цих деталей виникає в задумі митця, який або співчуває персонажеві, або зриває з нього маску, залежно від того, хто він є насправді.

Світова література протягом віків збирала багато оригінальних метафор, порівнянь і епітетів для зображення

¹⁰⁹ Див.: Манн Ю. Поетика Гоголя. – М., 1978. – С. 143, 356, 363.

¹¹⁰ Гончар О. Твори: В 6 т. – К., 1979. – Т. 5. – С. 229. Далі в тексті вказано том і сторінку цього видання.

виразу очей та обличчя, але через часте повторювання вони вже давно втратили власну своєрідність. І сучасному письменникові залишається або брати готові формули, з надією, що люди всього все одно не читали, або шукати незужитих словосполучень для передачі видимих душевних порухів.

В історичному романі «Смерть у Києві» П. Загребельний змальовує образ Ойки – ніжної і свавільної дівчини, захисниці честі і правди, її неординарний характер відразу просвічується в оригінальній портретній деталі, яку зауважив кмітливий Іваниця: «...блїгнула йому своїми іконними очима, в глибині яких цілі оберемки чортів»¹¹¹. Навіть коли б один раз майнула ця деталь у тексті – все одно б запам'яталася, та П. Загребельний, дотримуючись психологічних принципів Л. Толстого, зробив її лейтмотивною – щоб врїзалась у пам'ять. А щоб не докучати знайденою оксиморонною метафорою, шляхом «додавання» подробиць урізноманітнив внутрішній світ героїні. Ось їде вона, довгонога і боса, по осінній холодній траві – незалежна, свідомо своєї мети: «...Вона всміхалася вже й не очима та устами, а, здавалося, кожною своєю тьмаво-золотою веснянкою» [3, 51].

Використовуючи узвичаєні засоби зображення очей і поглядів: у Забави «сірі, чорно розіскрені очі», у Ярослави «нестерпно сірі до сизості» («Диво»), у Воеводици – чорні і злі, «гострі, як ножі» («Первоміст»), – П. Загребельний невтомно шукає незатертих порівнянь і метафор. Через них він водночас передає і щось характерне в погляді героя, і враження та стан того, хто за ним спостерігає. І від того навіть епізодична постать, скажімо, Зінки Федорової з «Розгону», залишається перед очима. Карналь згадує, як нею цікавилися хлопці, «приваблювані мудрою гнучкістю Зінчиного тіла (ви помітили незвичайність епітета? – В. Ф.) і очима такої пронизливої сизості, що здавалося, ніби крізь них щойно пролетів птах, і тобі самому хотілося стрибнути туди й полетіти за ним, не полишаючи ні сліду, ні тіні» [1, 336]. Заміна метафори на звичайне словосполучення з епітетом («сизі очі») позбавила б абстрактно-живописний портрет психологічного наповнення.

¹¹¹ Загребельний П. Твори: В 6 т. – К., 1980 – Т. 3 – С. 44. Далі в тексті вказано том і сторінку цього видання.

Митців здавна приваблював прийом «читання» поглядів і «розмови» очей. Ґрунтується він на спостереженні, що завдяки зорові люди можуть порозумітися без слів, погляд може сказати те, що в дану мить думає і почуває особа. Ступінь взаєморозуміння залежить від багатьох причин – від попереднього знання характеру «співрозмовника», теперішньої ситуації, гостроти спостережливості того, хто розшифровує «німі репліки», мімічні знаки... Психолог І. Страхов помітив, що у Л. Толстого це прийом характеристики глибокого душевного контакту або викриття великосвітської умовності, коли людина за зовнішньою ввічливістю приховує роздратування, неприязнь, зневагу. В обох випадках мову жестів і міміки митець «перекладає» на словесне мовлення, дошукуючись прихованих, «невидимих» мотивів людської поведінки¹¹².

Згадаймо одну сцену з роману «Анна Кареніна», коли Кіті відмовила Левіну, бо закохалася у Вронського: «Кіті встала за столиком і, проходячи, зустрілася очима з Левіним. Йй від щирої душі було шкода його, тим більше, що вона жаліла його в нещасті, причиною якого була сама. «Якщо можна мені простити, то простіть, – сказав її погляд, – я така щаслива».

«Всіх ненавиджу, і вас, і себе», – відповів його погляд»¹¹³. Це не безлике повідомлення про те, що вони думали, а жива картина, яка робить читача співучасником людських взаємин.

До «втягування» читача в зображувану ним сцену прагнув також Ф. Достоєвський¹¹⁴, коли докладно показував, як Соня на прохання Раскольникова почала «вгадувати», вичитувати в його очах, що він зробив («Злочин і кара»). Очей Раскольникова в цю мить ми не бачимо, бо разом із ним стежимо, холодіючи серцем, як Соня, подібно до вбитої старої жінки, безсило, з переляком дивиться на нього, а потім, виставивши наперед ліву руку, піднімається, погляд її нерухоміє – і її жах передається і йому. І він теж так, як і вона – нерухомо, з переляком і з тою ж дитячою посмішкою, починає дивитися на неї. Соня, зрозумівши, що він

¹¹² Див.: Страхов И. Л. Н. Толстой как психолог. – Ученые записки Саратовского пединститута. – 1947. – Вып. 10. – С. 135 – 147.

¹¹³ Толстой Л. Твори: В 12 т. – К., 1959. – Т. 8. – С. 66. Далі в тексті вказано том і сторінку цього видання.

¹¹⁴ Див.: Днепров В. Идеи. Страсти. Поступки.

вчинив, закричала. Нерухомість погляду і жива (дитяча!) усмішка – це контраст, який передає виразно жах ще вчора морально чистої людини і відчай дівчини, котра тільки що зрозуміла, яке горе впало на її плечі.

Прийом живої мови очей використовував і М. Коцюбинський. В останньому своєму творі «На острові» він поетично розкриває німий інтимний роман, що виник між ліричним героєм і прекрасною незнайомкою. Є тут і приголомшлива зустріч: «Які у неї очі? Не встиг роздивитись. Невже не побачу?.. Наче фіалки після дощу. Темні, м'які, блискучі». Є тут щастя несподіваного кохання й близькості. Читаємо:

«І коли ненароком неначе розкриває на мене свої вогкі фіалки, мої очі впевнено кидають в них:

– Ти моя.

Вона ще не знає – «чия», вагається трохи.

Але я не вагаюсь і жду лиш, коли ми поглянем на себе.

– Ти моя.

Тоді її очі раптом розкидають свою променисту безодню, готову мене поглинути, і твердо говорять:

– Твоя.

– Навіки?

– Навіки.

Хіба може бути інакше? Стоїмо на тій самій землі – ледве десять кроків між нами, – одно сонце нас в'яже...» [2, 419].

Розмова очей продовжується. В ній – муки ревностів, радість прощення і туга прощання. Герої Коцюбинського були немов «настроєні» на одну хвилину – самотні, у пошуках краси, щастя. Ось чому вони розмовляли без слів – очима. Це внутрішнє мовлення, виведене назовні.

Розвиваючи традиції Л. Толстого і М. Коцюбинського, Олесь Гончар у першому своєму романі «Прапорonosці», зважившись на показ романтичного кохання у вирі смертей, правдиво «переклав» розмову очей Шури Ясногорської і Черниша, який після її повернення не міг відвести від неї погляду. І вона теж не знітилася і навіть з викликом підтримала його погляд. «Так, я готувалася, – відповідали Шурині очі, – я хотіла з'явитись сюди красивою і не соромлюсь цього, і все це ради тебе».

– А Шовкун тут уже очі видивився виглядаючи, – казав Черниш, щасливо любуючись Шовкуном, що червонів у натовпі, як дівка. «Але я виглядав тебе далеко більше за

Шовкуна, – розумілося за цими словами. – Я почав тебе виглядати від тої хвилини, коли ми розлучились... Я хотів би килимами встелити дорогу, по якій ти наближалась до нас... Хіба ти не чуєш, як все в мені співає: тобі, тобі!»

«Чую, чую! Я навіть здалеку чула тебе і летіла до тебе!» [1, 403].

Чи завжди буває такий контакт, таке взаєморозуміння? Чи немає тут «психологічної підстановки», коли бажане приймається за справжнє? Ще М. Коцюбинський звернув увагу, що в «діалогах очей» люди інколи вигадують відповіді за інших. Так сталося і з його ліричним героєм, який перебільшив взаємність жінки з фіалковими очима: вранці вона виїхала – і від їхнього «німого кохання» залишився лише спогад, але і він може шезнути, як і гіркий запах диму від пароплава, яким відпливла та незнайомка, що протягом дня було настроїлась на хвилю самотньої людини. В романі «Берег» Ю. Бондарева письменник Нікітін після «діалогу очей» з Еммою починає думати, що всі ті слова, які він «вчитав» у її погляді, – це його слова, у неї їх могло й не бути. І загалом той довірливо-безпорадний вираз її обличчя, сяйво несміливої провини – лише наслідок його уяви, збудженої спогадами своєї військової молодості. Обережність Нікітіна зрозуміла: на найповніше взаєморозуміння в живій мові очей можуть сподіватися лише ті, що добре знають одне одного.

Шлях до розуміння душі через зовнішність, міміку і жести досить складний. І це чудово показав Олесь Гончар у новелі «Пізнє прозріння», котра своєрідно розвиває мотив його «Соняшників»: без знання діянь людини в її душу не заглянеш. І це сталося не тільки із скульптором, який у дебелий постаті і ніяковому поводженні ланкової Чобітько не побачив золотої душі, а також з відомим полярником Іваном Оскаровичем, котрий прибув на ювілей поета, автора «Полярної поеми». Поет ходив з ним в Антарктику, написав книгу, яку народ прийняв до серця, та, на жаль, не дожив до свого свята... Люди хотіли почути від Івана Оскаровича, одного з героїв поеми, яким же був митець у поході. Звиклий до свого всемогуття, начальник експедиції вирішив «чесати правду» про те, як він, начальник, ставився до поета з кореспондентським квитком. Для нього, заклопотаного безліччю справ, це був якийсь «тиняйло» і «замерзайло». Ну що він являв собою у «колективі новітніх вікінгів»? Пригадалось: обморожений пташиний ніс, зі-

шулена слабосила постать, що комічно й незграбно плутається в якомусь хутрянному балахоні: з-під полярного башлика сполохано визирає «худе, посиніле від холоду, вічно чимось ніби сконфужене обличчя». А пізніше виявилось, що поету судилося написати величну книгу про ту експедицію. Поема стала народною. Але ж Іван Оskarович у поході не знав, що так буде. І ось тепер перед людьми вирішив згадати комічні епізоди з поетом. Але народ, що зібрався на ювілей, не сприйняв комікування. І Іван Оskarович розгубився, а згодом зрозумів, що він бачив одну людину, а вони – іншу: не конфузливу й безпорадну. Бо серед них були товариші митця по фронту, він для них ніколи не був «підлеглим», а особистістю мужньою і талановитою. Справжню суть поета схопили студенти, які на валуні виструбували профіль поета. І в ескізню образі Іван Оskarович вичитав: «...Довгов'язий, чубатий поет, усміхаючись, спрямував погляд кудись повз тебе, і нема зла на його обличчя, нема тої конфузливості та безпорадності, про які ти сьогодні так не до речі розбалакував... Навпаки, почувасться певність у ньому та ще якась натхненна хлоп'яча веселість, якою він, здається, найбільше й приваблює: знаю, мовляв, що бував я смішним та незграбним, але що з того? Я ж бо таки з вами був! Жив для вас! З вами й залишаюсь!...» [5, 518].

Проникнення в суть характеру через видиму мову душі складне. Воно вимагає обширу знань і вмінь. У письменника, який має все знати про своїх героїв, портретування – це лише один із компонентів типізації. Воно може бути ледь окресленим, може переважати над іншими засобами психологізму, але у справжніх митців завжди пов'язане з концепцією персонажа в системі дійових осіб, з його фізіогномічною ідеєю. Слушно зауважено, що є обличчя «як божа гроза» і є обличчя «редькою вниз» або «редькою вверх»¹¹⁵. Коли М. Гоголь пише, що у Плюшкіна маленькі очиці ще не потухли і бігали з-під високих брів, як миші, підозріло нюхаючи повітря, – то він водночас передає іронічне ставлення до персонажа і стан настороженості, підозріливості скуп'яги. Така портретна деталь була б недоречною в романтичному характері козака Данила зі «Страшної помсти». Видима мова душі навіть тоді, коли вона не-

¹¹⁵ Див.: Галанов Б. Живопись словом. – С.48.

адекватна внутрішньому змісту, навіть тоді, коли вона спотворюється на догоду суб'єктивним уявленням автора, – як правило, корениться в ідейному задумі митця. Через те В. Гюго, який не любив Марата, малював його зловисним карликом («Дев'яносто третій рік»), а Франс, навпаки, у книзі «Боги жадають» трактував Марата (і через портрет – теж) як величного і трагічного титана¹¹⁶.

Єдність ідеї образу й портрета як його частини виступила тут з усією наочністю.

У романі А. Головка «Бур'ян» антиподність Мотузки й Матюхи підкреслена через їхні портрети та видиму мову душі. Поплічник куркулів, звироднілий Матюха не увіходить у хату, а ввалюється, не дивиться, а топчеться поглядом, у нього не очі, а п'яні червоні баньки... Бо його природа брутальна. І саме таким бачать його селяни. А більшовик Мотузка у їхньому сприйманні зовсім інший. У романі немає розгорнутої портретної характеристики Давида. А. Головка не виписував кожен рисочку, кожен рух героя, а декількома подробицями, деталями, немовби кинутими мимохідь у процесі розповіді про долю і вчинки людини, передавав враження від її зовнішності. І це враження завжди відповідало внутрішній суті образу. Коли зібрати до купи всі портретні штрихи, жести й рухи Мотузки, то їх виявиться не так і багато. «Малий був, замурзаний, а очі з-під волосся чорного, кучерявого, як вишні дві стиглі»¹¹⁷. Це гранично стислий портрет, і, безумовно, він нагадує портрет Пилипка з однойменної новели. Про дорослого Давида теж сказано небагато, але так, щоб підкреслити його негаласливу, мужню красу: у нього веселі або задумані очі, він «поривний», обличчя «бліде й суворе», закохана в нього Марія спостерігає за ним і захоплюється: «На чолі високому між брів зморшка. І такий смуглявий та... хороший!» [2, 40]. Скупі подробиці видимої мови душі вияскравлюють в характері Мотузки енергійне і прекрасне.

Порадницею і помічницею Давида є у творі Зінька, його кохана. Ще підлітком допомагала вона йому – юнакові-партизану. Повністю характер Зіньки розкривається саме через ставлення до Давида – в перших несміливих дівочих

¹¹⁶ Галанов Б. Живопись словом. – С.48.

¹¹⁷ Головка А. Твори: В 5 т. – К., 1976, – Т. 2. – С. 10. Далі в тексті вказано том і сторінку цього видання.

радошах і муках. Кохання Зіньки витримує тяжкі випробування – і мерзенні зазіхання Сахновського на її дівочу честь, і ревності до Марії, і знущання куркульні, і крижану байдужість Миронова, який прийняв її за божевільну і відмовився допомогти Давидові. В характері Зіньки розкриті риси, притаманні українській жінці-трудівниці: не криклива, але хвилююча краса, ніжна соромливість, вміння відстояти свою гідність і честь, відчуття єдності з народом, готовність заради коханого піти на все, навіть на смерть.

Найпоетичніші слова знаходить А. Головка для неї: «Брови у Зіньки вже не суворі й не напружені, а трошки крайками спустились, як стомлені крила»; «Потім задумані очі відвела, а не вронила. Бачить Давид, як у них дві зірки впали»; «Дівчина билась, як пійманий птах»; «...Як підрізана косою перепілка, зірвалася й нерівно зигзагом побігла»...

Художні тропи автор творить із багатючих скарбів народної поетики, а порівняння, метафори, як правило, бере із сфери сільського життя, що найбільш відповідає характерові зображуваного.

Критики провели цікаві спостереження, як за допомогою портретної деталі-лейтмотиву лаконічно відтворено характер Зіньки. Справді, про неї небагато дізнаємось з її реплік і внутрішніх монологів – їх мало, і немає в них такого, що б ураз розкрило настрій, характер, переживання, одним словом, душу людини. Все це відтворено у Головка інакше – через видиму мову душі, тобто внутрішнє життя Зіньки розкрито через зовнішній пластичний його вияв. Використовуючи цей засіб, А. Головка повторює деталі портретної характеристики, зокрема, зображення виразу очей і постаті. Через вираз її великих синіх очей виливається печаль і радість, любов і ненависть. Коли зустрічалась з коханим, очі були замислені, ясні; коли попереджала Давида про те, що його хочуть вбити, «тихо зламалися брови в печаль, із очей глянув жаж»; коли Сахновський підступився до неї, «здригнула й обернулася: губи зціплені, а очі суворі...» Нарешті в кінці роману, коли Зінька весело мчала підводою разом з Давидом, за гуркотом коліс не чути було її голосу, але Мотузка бачив, як з-під долоні в неї сміються до нього її очі радісні, сині.

Досить часто, як зауважено дослідниками, А. Головка відтворює «скам'яніння» своєї героїні. І це тоді, коли він

хоче передати її внутрішній холод, байдужість чи презирство, страх чи невимовний біль. Коли слухала Зінька розповідь Гордія про те, як катували Давида, була «як вирізьблена із сірого мармуру, холодна й строга» [2, 172] – це вираз страшного болю і нестримної рішучості будь-що врятувати свого коханого. А коли стрілась віч-на-віч із своїм лютим ворогом Сахновським, «стояла німа і мов скам'яніла» [2, 176], «боком до нього стояла, профілем тонким і строгим, як різьблення» [2, 61] – це вияв холодної байдужості, презирства до ненависної людини.

Силу кохання Зіньки майстерно розкрито в кульмінаційній вершині роману. Напруження дії досягає крайніх меж: Давида ведуть на розстріл, Зіньку хоче збезчестити Сахновський. А вона повинна була врятувати коханого. Потрапивши в тюрму, Зінька сама погоджується на безчестя, аби задушити Сахновського і допомогти Давидові. Читач не може забути Зіньку, яка так влипла в зачинені двері, мов думала, що «наскрізь виступить крізь них на тім боці» [2, 175], її «розпанаханих в темряві очей», якими вона шукає Давида, її болючого зойку, коли вона побачила його нерухомого на піску. Посилює драматизм ситуації тривожна ніч, яка «вронила зорю – велику пекучу сльозу і – заніміла в печалі» [2, 178]. Цей останній пейзажний штрих до розділу, мов музичний акорд, завершує повісткування про силу кохання звичайної наймички.

Всім своїм змістом і асоціаціями (покотилась зірка – чиясь душа відлетіла, падаюча зірка – велика пекуча сльоза) цей образ глибоко народний, він органічно входить в зображувану картину, в систему тих засобів, які розкривають народні характери.

І в штриховому, і в ґрунтовному портретуванні, коли йдеться про справжніх майстрів, кожна подробиця чи деталь – від натуралістичної до символічної – промовляє щось вагоме про душевний порух героя, про властивості його характеру чи про авторське до нього ставлення. Естетичний ідеал опромінює все, навіть зображення ходи людей: одні повзають, інші – літають.

1981

ДІАЛОГ І МОНОЛОГ

Якщо жести і міміка є мовою «видимою», то діалоги й монологи – це, власне, мова і при тому «чутна», акустична. Вона звернена до слуху. Зі сцени чи екрана, як і в житті, її чують, а в книзі прочитують, дослухаючись до інтонацій і додивляючись до слів у репліках.

Мовлення – це словесна дія. І тому людина характеризується не лише тим, що і як вона робить, а також тим, що і як вона говорить.

Діалогічні і монологічні форми – розмови співбесідників і протягом певного часу ізольоване від інших мовлення однієї особи – виникли разом із мистецтвом слова. На думку академіка О. Білецького, діалоги казок, міфів, інших видів фольклорної творчості були переважно фабульними: у них повідомлялось про минуле, резюмувались події, вказувалось на загальний стан дійових осіб без особливої індивідуалізації. Грецька ж трагедія дала перші зразки діалогу драматичного, який був розвинутий європейською літературою до рівня характеризуючого.

Діалог тут уже передавав конкретні психічні процеси чи давав знати про окремі властивості осіб, які беруть у ньому участь¹¹⁸.

І це стало прикметною рисою не тільки драми, а й епічних форм – новели, повісті й роману. Досить пригадати розмови Хлестакова і Городничого з «Ревізора», Ноздрьова з Чичиковим із «Мертвих душ» М. Гоголя або Левіна і Кіті з «Анни Кареніної» Л. Толстого, щоб переконатися в тому, що не лише в драматичному, а й у повістувальному творі діалоги й монологи є могутнім засобом характеристики внутрішнього життя дійових осіб. Коли Левін починає похмуро, щоб не втратити сміливості, освідчуватись в коханні Кіті, а вона, бажаючи цього й не бажаючи, лепече щось недоречно, то навіть без ремарок ясно, що діється з ними. Повторення, фігури умовчання, еліпсиси, алогізми засвідчують душевний бурі, видаючи разом страх і рішучість, надію і відчай:

«– Мама зараз вийде. Вона вчора дуже стомилась. Учора...»

¹¹⁸ Див.: Білецький А. Избр. труды по теории литературы. – С. 169-193.

Вона говорила, сама не знаючи, що вимовляють її губи, і не спускаючи з нього благального й голублячого погляду.

Він глянув на неї; вона почервоніла й замовкла.

– Я сказав вам, що не знаю, чи надовго я приїхав... що це від вас залежить...

Вона все нижче й нижче схиляла голову...

– Що це від вас залежить, – повторив він. – Я хотів сказати... Я хотів сказати... Я за тим приїхав... що... бути моєю дружиною! – промовив він, не знаючи сам, що говорив...» [8, 60]. Оце розірване речення сильніше за всі описи виражає розтерзану душу Левіна.

У наведеному фрагменті про психічний стан героя говорить структура реплік – розламаність фрази, повторення, паузи. І за такими «уламками» читач, спрямований точними ремарками, дізнається про перебіг думок і почуттів персонажа. Але є й інший засіб – безпосереднє відтворення у монологі чи діалозі душевних переживань, химерні переплетіння яких називаються прямі. Гамлет В. Шекспіра чи Борис Годунов О. Пушкіна спостерігають за тим, що діється в їхньому серці й мозку, і наче синхронно про це розповідають собі чи іншим. Причому ці «самозвіти» по суті є ліричним способом вираження людських відчуттів, як то, наприклад, ми бачимо в Бориса Годунова:

Всьому кінець – мої темніють очі,

І чую я могильний хлад...

Цей спосіб не чужий і прозовим драмам, зокрема комедії. Поштмейстер Шпекін із «Ревізора» М. Гоголя приносить до Городничого розпечатаного листа, з якого він дізнався, що Хлестаков не ревізор. На грізне запитання Городничого, як же він посмів це зробити, Іван Кузьмич, який завжди заглядав у чужі листи, не просто відповідає, а докладно пояснює боротьбу мотивів у своїй душі: «Сам не знаю, нечиста сила підбила. Покликав був уже кур'єра на те, щоб послати його естафетою, – але така мене взяла цікавість, що й зроду такої не відчував. Не можу, не можу, почуваю, що не можу, тягне мене, от тягне, й квит! В однім усі так от і чую: «Ой, не розпечатай! загинеш, як курка», а в другім ніби біс шепоче: «Розпечатай, розпечатай, розпечатай!» І як

придавив сургуч: по жилах огонь, а розпечатав – мороз, їй-богу, мороз, і руки тремтять і в очах темно»¹¹⁹.

Не важко помітити, що репліка Шпекіна переросла в монолог, а в ньому є розповідь про те, що поштмейстер відчував, коли побачив листа Хлестакова (цікавість, страх, рішучість і боязнь), хвилювання у момент повідомлення (тричі повторене «не можу» і спогад про внутрішні голоси, тремтятьчі руки і вогонь та мороз по тілу), а також коротенька згадка про дію (листа таки розпечатав!). Це вже не просто репліка в діалозі, а «самозвіт», пов'язаний з минулим і теперішнім, з обставинами і діяльністю персонажа, схильного до підглядання чужих таємниць, що в його очах не є вадою.

У драмі чи в романі відверте – на публіку! – дослідження над собою може доповнюватися розповіддю про переживання інших. Інтерес до такої оповіді залежить від спостережливості оповідача над видимою мовою душі персонажа та тлумачення його вчинків. І в цьому випадку елемент подійності з монологу чи діалогу не зникає.

Навіть найбільш тонко передані діалоги та монологи в літературі ХХ століття часто зберігають у собі фабульне начало, повідомлення про те, що сталося з тим або іншим героєм, але при цьому «розказувана» подія чи випадок, на відміну від казок чи оповідань типу «Підбрехача» Г. Квітки-Осноров'яненка, інтенсивно психологізуються. Приклад цього – «Лісова пісня» Лесі Українки. Після того, як Мавка повернула коханому Лукашу людську подобу, Лісовик, що перетворив був зрадливця на вовка, дорікає своїй доні: як вона могла забути невдячність хатнього раба? А Мавка йому відповідає:

Ох, дідусю!
Якби ти бачив!.. Він в подобі людській
упав мені до ніг, мов яшень втятий...
І з долу вгору він до мене звів
такий болючий погляд, повний туги
і каяття такого, без надії...
Людина тільки може так дивитись!..

Я ще до мови не прийшла, як він
схопивсь на рівні ноги, і від мене
тремтятьчими руками заслонився,
і кинувся, не мовлячи ні слова,
в байрак терновий, там і зник з очей [3, 250].

Читаючи або слухаючи це, бачиш, уявляєш, переживаєш разом із Лукашем і Мавкою, яка про себе наче нічого й не каже. Але вслухаймося в оте «ох», вдумаймося в порівняння – вона, «лісовичка», уподібнює коханого втятому ясеню, дереву мужності й любові, – і ми розуміємо, що у мить розповіді Мавка вщерть переповнена жалем і співчуттям до людини, яка відчула свою провину.

Що впливає з коротеньких прикладів, типовість яких можна підтвердити величезною кількістю подібних?

Психологізм новітніх діалогічно-монологічних структур не виключає фабульності.

Душевні стани дійових осіб можуть передаватися прямо – у монологах-самозвітах, у розповідях про поведінку спостережуваних осіб, а також через специфічну будову діалогів, з ремарками і без них.

Монологи, які виростають з діалогів і знову вливаються в них, природніші за умовно-сценічні. І мають рацію наші вчені, коли твердять, що справжнє своє буття мова виявляє в діалозі.

У праці «Мовлення дійових осіб», що й досі не втратила свого значення, академік О. Білецький, спираючись на французьких теоретиків XVII – XVIII століть, виділив чотири типи діалогів. Що ж це за типи? Трохи модернізуючи визначення нашого видатного вченого, скажемо, що це діалог з домінантою висловлення одного із співбесідників, діалог-переконання, діалог-диспут і діалог взаємодоповнень¹²⁰.

В основі цієї класифікації лежить критерій активності кожного із співбесідників у процесі мовлення, а також певний психічний стан.

У діалозі з домінантою висловлення одного з персонажів передається сильне збудження. Якась подія, спогад, звістка, чиєсь слово так вражають душу людини, що вона не

¹¹⁹ Гоголь М. Драматичні твори. – К., 1952. – С. 79. Далі в тексті вказано сторінки цього видання.

¹²⁰ Див.: Білецький А. Избр. труды по теории литературы. – С. 179.

може мовчати, мусить відкритися, вилити біль чи радість у колі співбесідників, слухаючи їх і не слухаючи, мимохить реагуючи на їхні репліки і одразу ж забуваючи ними сказане, бо головне – пристрасно виказати свої почуття, своє розуміння світу і людських вчинків.

Майстрами такого діалогу були В. Шекспір, Ф. Достоевський, В. Стефанік, О. Довженко...

Особливості «домінанти висловлення» одного із співбесідників можна простежити у новелі «Камінний хрест» В. Стефаніка.

Прощаючись із селом перед виїздом до «Гамерики», де на нього – він у цьому певен – чекає лише смерть, Іван Дідух пригощає своїх сусідів. Від усвідомлення того, що це він востаннє бачить земляків, – наче кам'яніє і спочатку тупо дивиться поперед себе, а потім стріпує сивим волоссям, поволі виходить із стану отупіння і починає, частуючи гостей, говорити. Біля куми Тимофіхи згадує молодість (мабуть, кохав її колись, та не судилось разом жити), гримає на свою дружину, щоб не плакала, просить пробачення у присутніх, прощається з старою, як перед смертю, ганить порядки, за яких земля не може вже людей годувати, розповідає про свій горб землі, який у нього силу забрав. Іванові жалі, прокляття, звертання звучать на фоні шепоту і плачу гостей. Слова Дідуха перебиваються лише кількома репліками Тимофіхи та Михайла, але він їх одразу відкидає і продовжує вповідати свій жаль. Головне зараз для нього – виговоритися, накричатися, щоб позбутися «туску» (жалю), який тьмарить його розум.

« – Стара, ня, на-ко тобі платину та файно обітриси, аби я тут ніяких плачів не видів. Гостий собі пилнуй, а плакати ще маєш доста чьису, ще так си наплачеш, що очі ти витечут.

Відійшов до газдів і крутив головою.

– Щос би-м сказав, та най мовчу, най шніую образи в хаті і вас, яко грешних. Але рівно не дай Боже нікому доброду на жіночий розум перейти. Аді, видите, як плаче, та на кого, на мене? На мене, газдине моя? То я тебе вікорінував на старість із твої хати? Мовчи, не хлипай, бо ти сиві кіски зараз обмичу, та й підеш у ту Гамеріку як жидівка.

– Куму Іване, а лишіт же ви собі жінку, та же вона вам не воріг, та й дітем своїм не воріг, та єї банно за родом та й за своїм селом.

– Тимофіхо, як не знаєте, то не говоріт ані дзелень! То єї банно, а я туда з віскоком іду?!

Заскреготав зубами, як жорнами, погрозив жінці кулаком, як довбнею, і бився в груди.

– Озміт та вгатіт ми сокиру отут в печінки, та, може, тот жовч пукне, бо не вітримаю. Люди, такий туск, такий туск, що не памньятаю, що си зо мнов робит» [65-66].

Ритмомелодика і лексика першої репліки – розгорнуті синтаксичні конструкції, прохально-наказові форми, звичайні побутові поняття – промовляють про стан відносно розважливості і спокою. Лише в кінці фрази вгадується гіркота і далека ще погроза («так си наплачеш, що очі ти витечут»). Це потверджує ремарка і початок нової репліки, зверненої уже до газдів. Роздратування ще тамується (щось би й сказав, та шанує присутніх). І раптом зривається, бо дружина не втихомирюється: «Аді, видите, як плаче, та на кого, на мене? На мене, газдине моя?» Ритм несподівано ламається, з'являються повторення, відокремлене речення, що передає обурення («на мене, газдине моя?»). З імперативних форм зникають відтінки прохання, з уст невірнішого чоловіка вилітають образливі, брутальні слова. Іван зле перебиває Тимофіху і волає вже з люттю: «...а я туда з віскоком іду?!» Про силу цього крику говорить знак питання з окликом і наступна ремарка, що передає видимою мовою («заскреготав зубами», «бився в груди») стан афекту. Людина не знає, що з собою робити, і в нестямі просить зарубати її.

Діалог в новелі «Камінний хрест» є по суті монологом, пересіченим кількома репліками інших персонажів та авторськими ремарками, коротенькими описами, видимою мовою душі. Іван Дідух хоче викричати наболіле. Ось він розповідає про свою фанатичну любов до свого клапця землі: «Так баную за тим горбом, як дитина за цицьков». І хоча той горб його скалічив – він би хотів його з собою забрати. Від напливу почуттів Дідух на мить замовкає. Ремаркою В. Стефанік висвічує емоційний стан Івана: «Очі замиготіли великим жалем, а лице задрожало, як чорна

рілля під сонцем дροжить» [68]. Щоб позбутися болю, Дідух розказує навіть про те, як хотів він повіситися від розпачу, та згадав свій горб. «Все забуду, а його не забуду. Співанки-м знав, та й на нім забув-ем, силу-м мав, та й на нім лишив-ем.

Одна сльоза котилася по лиці, як перла по скалі» [69].

Глибокий монументалізм мовлення Івана Дідуха посилюється монументалізмом стислих ремарок. Селянин – наче сама земля, і непохитний він у своїй любові до неї – немов скеля.

На прикладі ще однієї новели В. Стефаніка простежимо властивості і діалогу-переконання, тобто того типу розмови, коли один із співбесідників не просто висловлюється, а переконує інших у своїй правоті, уже не відкидаючи їхніх реплік, а підхоплюючи – для заперечення чи уточнення.

Звернімось до першої ситуації «Кленових листків».

Іван запросив на родини сусідів. Пригощаючи їх горілкою і хлібом (більше в хаті нічого немає), він починає скаргитися, що такий клопіт стався саме в жнива.

« – На тобі, Іване, дитину та й радуйси, бо ще їх мало маєш!

– Не марікуйте, куме, та не гнівiт Бога, бо то єго воля, не ваша. А діти – піна на воді, шос на них трісне – та й понесе всі на могилу.

– У мене не трісне, але там, де є одно, там трісне. Жебрак аби таки не тульився до жінки, аби не дивився в той бік, де жінка, то би найліпше зробив. Тогди і Бог не даєт...

– Куме, ви це пuste говорите, так ніколи не буде, бо люди мают си плодити.

– Коби ж то люде, а то жебраки плодьсис. А я тому кажу, що ти, жебраку, не плодьси, не розводис, як миш, ти будь контетний, як маєш на хорбаці drankу, як маєш кавалок хліба, аби-с не голоден та й як ті ніхто по лицу не лупит. Як ці три ділі маєш, та й має тобі бути добре, а від жінки гет уступиси!

– Куме Іване, дайте трошки споки, бо жінка як си має звичій у такім антересі та єї не треба цього слухати, бо така бесіда не дає здоров'я. Колис іншим, ліпшим часом.

– Я вас дуже перепрошаю за мою таку бесіду, але ви гадаєте, що я за нев дбаю, або дiтьми дбаю, або за собов я дбаю?! Бігме, не дбаю, най їх і зараз віфатає та й мене з ними! Овва, ото би сми втратили рай на землі і маєтки лишили!

Куми вже не обзивалися, не перечили, бо бачили, що Івана не переможуть, і хотіли, аби скоріше виговорився, бо борше їх пустить спати» [137-138].

Так, у словесному змаганні переміг Іван, бо в кумів не було доказів, крім загальних посилань на Бога та на звичай (так, мовляв, уже ведеться). А в Івана – вистраждані погляди на життя і невідпорні факти. На відміну від Дідуха з «Камінного хреста», він не ігнорує реплік співбесідників, навпаки, пильно за ними стежить і, повторюючи їхні фрази чи слова, одразу ж заперечує чи уточнює думку. Діалог тут будується за принципом синтаксичного «підхоплення»:

« – А діти – піна на воді, шос на них трісне – та й понесе всі на могилу.

– У мене не трісне, але там, де є одно, там трісне. Жебрак аби таки не тульився до жінки...

– ...Бо люде мают си плодити.

– Коби ж то люде, а то жебраки плодьсис».

Спочатку Іван говорить спокійно, помірковано. І лише знак запитання в одній фразі, посилений окликом («А я, бігме, не знаю, що з цього має бути?!»), свідчить про те, що в ньому зріє вибух. І наприкінці діалогу гіркота і відчай, злість та іронія знаходять вияв у трикратному повторенні слова «дбаю» та вигуку «Овва, ото би сми втратили рай на землі і маєтки лишили!». Іван картає дружину, лає дітей і роботу на чужому лану, яка перетворює його на віхоть, і, нарешті, виступає проти Бога, якого куми назвали «татом»: «Я з Богом за барки не ловлюси, але нашо він тото пускає на світ, як голе в терня?! Пустит на землю, талану в руки не даєт, манни із неба не пустит, а потім увес світ кричит: мужики злодії, розбійники, душегубці!» [139]. Іван не хоче, щоб його діти через нестатки і злидні стали наймитами або злодіями. Він їм не ворог. Він тільки зазирнув у їхнє завтра – вжахнувся сам і довів мужикам, що жебраку не треба нащадків. «Очі його запалилися, і в них появилася с т р а ш н а л ю б о в д о дітей...» [140, підкреслення наше]. Оксиморон у

ремарці не суперечить діалогу, а стисло завершує те, що насправді відчував герой у найрізноманітніших станах: страшно любов. У ній він і переконав своїх кумів.

У першому варіанті новели «Кленові листки», що мала назву «Мужичка», Іван був зовсім байдужий до майбутньої долі дітей, спересердя бив їх і виявляв покірність Богу. Він бідкався тільки тим, що дитина народилася в гарячий час і ревів, як звір, коли побачив, що дружина помирає: «Та ти, небого, не вмирай, бо підут твої діти, як щеньята» [304]. В останньому варіанті, де В. Стефаник зняв усі психологічно невмотивовані сценки і репліки, Іван викриває експлуататорів і стає богоборцем¹²¹.

Діалоги і монологи «Камінного хреста» і «Кленових листків» засвідчують, що в мужиків В. Стефаника справді чуття було, як океан, глибоке (І. Франко), що вони ніколи не боялися плебейської відвертості емоцій, оскаржуючи кривду, викрикуючи всьому світові свої болі. Відтворюючи трагізм галицького селянина напередодні «великих народин», В. Стефаник, який «свою душу пустив у душу народу – і вона почорніла з розпуки», знаходив серед селянської маси людей, які говорили слова, що «гриміли як грім» – проти Бога і панської неправди.

Діалог-диспут, діалог-двобій, коріння якого сягає до бесід Сократа, являє собою словесну суперечку, змагання, де обидва співбесідники переконують один одного в істинності своїх думок, пристрастей, поглядів і мають для цього докази, факти, спостереження. Як правило, такі діалоги бурхливі, енергійні.

Співбесідники перебивають один одного, інколи – прискіпливо – аналізують аргументацію своїх опонентів, широко оперують імперативними інтонаціями.

Все це можна помітити в побутових сутичках «Лесевої фамілії» і діалогах соціального протиставлення «Палія» В. Стефаника, у непримиренному протиборстві героїв В. Шекспіра, Максима Горького, Лесі Українки, О. Довженка, Р. Роллана, Б. Шоу...

Ще раз звернемося до однієї зі сцен «Лісової пісні».

¹²¹ Ґрунтовно поетику В. Стефаника досліджено у кн.: *Лесин В. Василь Стефаник – майстер новели.* – К., 1970.

Безхарактерний Лукаш, який під впливом матері, що дбає лише про хліб насущний, – уже підсвідомо відвертається від Мавки і тягнеться до Килини. Мавка це бачить і гірко дивується: адже її коханий не знає свого серця, як він може віддати його хатньому рабству?

Лукаш

...Щоб наші людські клопоти збагнути,
то треба справді вирости не в лісі.

Мавка

(щиро)

Ти розкажи мені, я зрозумію,
бо я тебе люблю... Я ж пойняла
усі пісні сопілоньки твоєї.

Лукаш

Пісні! То ще наука невелика!

Мавка

Не зневажай душі своєї цвіту,
бо з нього виросло кохання наше!
Той цвіт від папороті чарівніший –
він скарби творить, а не відкриває.
У мене мов зродилось друге серце,
як я його пізнала. В ту хвилину
огнисте диво сталось...

(Раптом уриває).

Ти смієшся?

Лукаш

Та справді, якось наче смішно стало...
Убрана по-буденному, а править
таке, немов на свято орацію!
(Сміється).

Мавка

(шарпає на собі одежу)

Спалю се все!

Л у к а ш
Щоб мати гірше гризли?

М а в к а
Та що ж, як я тобі у цій одежі
неначе одмінилась!

Л у к а ш
Так я й знав!
Тепер уже почнеться дорікання...

М а в к а
Ні, любий, я тобі не дорікаю,
а тільки – сумно, що не можеш ти
своїм життям до себе дорівнятись [3, 229-230].

Навіть коли б у цьому діалозі не було коротеньких ремарок, завдяки будові реплік і змістові фраз у героїв прозоро виражаються такі душевні стани і властивості: у Лукаша – роздратована зверхність, іронічність (підхоплене і посилене окликом слово «Пісні!»), насмішка і зневага («править... орацію!»), незадоволення («Так я й знав!»); у Мавки – щире благання й зацікавленість, переконаність, що пісенна душа коханого може творити скарби, здивування («Ти смієшся?»), обурення, гіркота і сум («...Не можеш ти своїм життям до себе дорівнятись»).

Прикметною ознакою окремих діалогів-диспутів є перебивання, передражнювання співбесідника, нервовий пошук нових аргументів для доказу своєї правоти. В оповіданні В. Шукшина «Космос, нервова система і шмат сала» дотепно відтворюється двобій між новим і старим. Перше уособлене в Юркові – учневі восьмого класу, який мріє стати хірургом; друге – в старому Наумі, пенсіонерові з «куркульським ухилом», який через дітей, що залишили його і подалися до міста, ганить науку і прогрес.

Дід не розуміє, чому люди покидають село, навіщо літати в космос, для чого так багато нарobili «іропланів», чому треба шістнадцять років учитися, щоб стати хірургом, який заробляє менше за шофера... Для кожного такого випадку Юрко знаходить відсіч, інколи, щоправда, розгублюється, сердиться, але гордий з того, що відстоює нове. Заперечуючи своєму опонентові, він його часом з дитячою наївніс-

тю передражнює, обурюється з його «дрімучих» понять і фраз. Старий Наум теж не витримує, теж підхоплює якесь слово, знущається і лається. Він вважає, що в книгах – одна брехня. Юрко шаленіє: адже наука знайшла засоби проти холери, туберкульозу. «А хто все це придумав? Учені!» – «Брехня»... « – Хоча б уже помовчали, якщо не розумієте». До цього моменту він дідові казав «ти», а тепер «завикав», щоб підкреслити свою відчуженість і долучити діда до всіх «дрімучих». І далі пояснив, як академік Павлов, помираючи, розповідав студентам про свої відчуття. «А ви з цими вашими бабусями ще б тисячу років у темноті жили... «Раніш було! Раніш було!..» Ось так було раніше?! – Юрко підійшов до розетки, включив радіо...»¹²². Зацікавившись Павловим, дід ще по інерції знущається з рефлексів і нервової системи (мовляв, у нього голова болить на похмілля, це він і без академіка знає). Але цікавить його не лише Павлов, а й упертість Юрка. У старого поступово визріває повага до цілеспрямованого й рішучого характеру хлопця. Це знаходить вияв у тому, що скупий Наум «приносить голодному учневі шматок сала: «На... а то загнешся завгодя із своїми академіками... поки їх вивчиш усіх». Діалог взаємодоповнення переходить у діалог взаємодоповненя, взаєморозуміння. Діда хвилює питання, чи були в Павлова діти, бо одному погано. Юрко міг заперечити, що в академіка були студенти, але не став цього робити і погодився, що самотній людині справді погано.

Діалог взаємодоповненя виражає настроєність співбесідників на одну хвилю – урочисто-романтичну, іронічну, розсудливу, творчо-пошукову тощо. У спільній для розмови темі поступово розкриваються нові грані й аспекти, виявляються також різні точки зору, які ще не ведуть до розбіжностей та суперечок. За зразок можуть правити освідчення в коханні Ромео і Джульєтти, філософсько-етичні розмови Безухова, Болконського, мужиків із новели В. Стефаніка «Із міста йдучи», клятви Олесі і Василя з «Незабутнього» О. Довженка... Наприклад:

- « – Прощай. Горить моя душа.
- Уже день настає, – оглянулась Олеся в тривозі.
- Що ж ти будеш думати про мене, Олесю?

¹²² Шукшин В. Избр. произведения: В 2 т. – М., 1975. – Т. 1. – С. 56 – 57.

– Я спасатиму рід. Я попросила тебе дати мені надію... Не запізниш, Василю.

– Ні, я вернусь до тебе, вернусь. Я проб'юсь до тебе через усі пожежі, через усі доти, через все на світі. Яка б ти не була, я вернусь до тебе» [1, 120].

Ясна річ, що всі типи діалогів у кожного автора індивідуалізуються, своєрідно переплітаються, переходять один в інший залежно від психічних станів героїв, їхніх властивостей та задуму митця. Якщо, скажімо, М. Гоголю в «Ревізорі» потрібно було продемонструвати, як настрашений Городничий і переляканий Хлестаков у афективному стані не дослухаються до реплік один одного, а тільки схоплюють окремі слова, то він, замість діалогу взаєморозуміння, створив його антипод – діалог непорозуміння. Городничий у трактирі, трохи отямившись, каже уявленому «ревізоріві», що він зайшов подивитися, чи не чинять тут проїжджим людям утисків. А наляканий трактирником за несплату боргів Хлестаков починає скаржитись, що його морять голодом, і у відповідь на прохання переїхати на нову квартиру впадає в раж.

«Хлестаков. Ні, не хочу! Я знаю, що значить на іншу квартиру: тобто у тюрму. Та яке ви маєте право? Та як ви смієте?.. Та я... я служу в Петербурзі. (Бадьориться). Я, я, я...

Городничий (набик). Ох, Господи ти Боже, який лютий! Про все дізнався, все порозказували прокляті купці.

Хлестаков (хоробряться). Та от ви хоч тут з усією своєю командою – не піду! Я просто до міністра! (Стукає кулаком по столу). Що ви? що ви?

Городничий (став навтяжку і дрижить усім тілом). Змилуйтесь, не занастіть! Жінка, діти маленькі!.. не зробіть нещасною людиною.

Хлестаков. Ні, я не хочу! От іще! мені що до того?! Через те, що у вас жінка і діти, я маю йти в тюрму, от чудесно!» [30-31].

Коли Максимові Горькому треба було в «Міщанах» розкрити, як по-різному тлумачать життя обивателі Безсєменови («гарно жити одному» або «жити нудно») і Нил та його прихильники («жити... славне заняття», бо це завжди рух і боротьба), то він, драматург, явив цілу серію діалогів, які то виринають, то зникають у розвитку сюжету, то знову виникають між дійовими особами, щоб знайти своє завершення у монологі робітника Нила, який складає хвалу життю. Для посилення полемічності автор широко використо-

вує стилістичний прийом іронічного продовження репліки співбесідника. Тетяна з «Міщан» просторікує: «Нас учать любити одне одного... нам кажуть: будьте добрими... будьте сумирними...», а Нил у тон їй завершує: «І сідають верхи на шию нам і їдуть на нас». У такому ж дусі розмовляють і герої інших п'єс, зокрема драми «Діти сонця»: виступаючи проти раціоналізму Єлени, Вагін категорично проголошує: «Бажаючи сильно, не думають», а вона дотепно закінчує: «Звірі. Не думають – тварини». Цій меті також служить стилістичний засіб «гри словами», наприклад, один із персонажів п'єси «Старий» заявляє: «Не люблю я шуток», а інший, Яків, одразу ж його перекручує: «Яшток не любиш, а Ма-шток – любиш?»¹²³

Правдивість діалогу і правдоподібність станів завжди високо оцінювались митцями реалізму. Недарма О. Пушкін виступав проти одноманітності і неприродності пристрастей у романтиків, їм він протиставляв В. Шекспіра, котрий ніколи не боявся скомпрометувати свого героя, даючи йому можливість «говорити з найповнішою невимушеністю, як у житті, бо впевнений, що в належну хвилину і за належних умов він знайде для нього мову, відповідну його характеру»¹²⁴. Ще раз пригадаймо, як, наляканий криком Хлестакова, «грішний» Городничий волає, щоб той пожалів його жінку і маленьких діток. І хоча у нього одна дочка і та на виданні, він не обманює і не викручується. У цю мить він не думає про хитрування, а механічно (бо в стані афекту) повторює те, що не раз чув від своїх підопічних, коли карав їх, наказував шмагати. Оце і є та, в шекспірівському дусі, природність, яку високо ставив у мистецтві О. Пушкін.

Це ж саме можна сказати і про класичний монолог Хлестакова, в якому він легко і невимушено, розговорившись з дамами після доброго обіду, розказує, як їв на балу... кавун за сімсот карбованців, правив департаментом і що завтра його «призначать фельдмарш...», та підсковзнувся і ледь не простягся на підлозі. У його патяканні, де реальне становище бідного чиновника, його уявлення природно поєднуються з вигадками, кожне слово відповідає тому характерові, який стисло описав М. Гоголь для виконавця ролі Хлестако-

¹²³ Ці засоби діалогізації докладно розглянуті у кн.: Юзовский Ю. Максим Горький и его драматургия. – М., 1959. – С. 732 – 752.

¹²⁴ Пушкин А. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 9. – С. 170.

ва: «трохи придуркуватий», «вітрогон», «говорить і діє без усякої тямі», «не в силі зупинити постійну увагу на якійсь думці». Щойно для нього пишність балу символізував кавун за сімсот карбованців, а також гра у віст із міністром закордонних справ і зарубіжними посланниками – і тут же: «Як вибіжиш сходами до себе на четвертий поверх, скажеш тільки кухарці: «Гей, Маврушко, шинель!.. Та що я брешу!.. Я й забув, що живу в бельетажі. Та в мене самі сходи коштують...» Від фантастичних балів, на яких Хлестаков ніколи не був, до житейського четвертого поверху з кухаркою Маврушкою – у Хлестакова відстані немає. Він не може уявити, що саме за сімсот карбованців подають на балах, і думає, точніше, не думаючи, вигукує, що це може бути кавун. Ядром його характеру, за словами М. Гоголя, є бажання похизуватися, однак він ніде не виходить за межі свого виднокочла і звичок. «Його уява страшно вбога, але зухвала, смілива в своїй убогості – геніально вбога. Та і сам Хлестаков геніально пустий, геніально тривіальний»¹²⁵. Через те його образ і невичерпний, як невичерпне саме явище – хлестаковщина.

Письменники і літературознавці давно встановили істину, що митцеві, кажучи словами М. Лескова, треба знати, в які моменти психічного життя у кого із людей які знайдуться слова. І вони, ці слова, мусять відповідати не лише психічним моментам, а й фахові, соціальному стану, місцю народження, життєвому досвіду кожного із персонажів¹²⁶.

У «Дуелі» А. Чехова, де переважають діалоги-диспути та діалоги з доміантою висловлення одного із співбесідників, цей принцип словесної характеристики виявляється в класичній формі.

У нероби-неврастеніка Лаєвського, який похлестаковськи рисується, але свідомо хоче, щоб його пожаліли, – мовлення часто хаотичне, пишне й мелодраматичне. Недовчений юрист, філолог, що стоїть на рахунку по фінансовому відомству і нічого не робить, – він у своїх розмовах апелює до літературних образів і понять. Бесіди для нього, «зайвої людини», як він себе красиво називає, – це порятунок від нудьги. Лаєвський відверто каже, що він знаходить пояснення своєму неадаптованому життю в літературних типах, у тому, що дворяни вироджуються. «Минулої ночі, наприклад, – звертається він до лікаря, – я втішав себе тим, що

¹²⁵ Манн Ю. Поэтика Гоголя. – С. 226.

¹²⁶ Див.: Белецкий А. Избр. труды по теории литературы. – С. 183.

увесь час думав: ах, має рацію Толстой, безжально він правий! І мені було легше від цього. І насправді, брат, великий письменник! Що не кажи» [355]. В останніх фразах нотки гоголівського Хлестакова. Не випадково ж фон Корен, передражняючи манеру Лаєвського розмовляти, скаже: «...Він, бачите, Фауст, другий Толстой... А Шопенгауера і Спенсера він третирує, як хлопчаків, і по-батьківськи плескає їх по плечу: ну, що, брат, Спенсер?» [374].

Сам фон Корен – людина діла. Але як соціал-дарвініст, він теорію природного відбору переносить на людське суспільство, вважаючи, що слабких людей, як Лаєвський, треба знеособлювати і навіть знищувати. На противагу словоблудству «зайвої людини», фон Корен апелює до науки, її термінології. Фраза його точна, логічно розгорнута, позбавлена штучності й мелодраматизму: «Не говори, докторе, дурниць. Ненавидіти і зневажати мікроба – безглуздо», «Лаєвський – досить нескладний організм», «Довіртесь очевидності й логіці фактів». У кожній його репліці відчувається енергійність людини, що багато знає і вмє, а також зверхність, презирство і нещадність до героїв фрази, котрі своїм споживацьким способом життя заражають кволих і безхарактерних.

Декларувати своєрідність героя – одне, показувати – інше.

Багато зусиль треба докласти до того, щоб слово заговорило про душевний стан і характер героя, особливо тоді, коли він, з погляду автора, вмє заражати і переконувати інших.

Поруч із Кутузовим («Життя Кліма Самгіна» Максима Горького), Левінсоном («Розгром» О. Фадєєва), Чумаловим («Цемент» Ф. Гладкова) стоїть уже понад півстоліття Давид Мотузка з «Бур'яну» А. Головка – сільський комуніст 20-х років, який вмє слухати людей і вмє доступно й переконливо донести до них правду. Мовна характеристика Давида найповніше розкривається в масових сценах. Комуніст Мотузка виступає тут як агітатор, як керівник. Завоювати бідноту, розкрити їй очі, пробудити її до активності – таке завдання, таке прагнення Давида. І це адекватно відбито в інтонаціях, ритмах, лексиці й фразеології героя. А. Головка підкреслює одну з особливостей Мотузчиного мовлення: говорив спокійно, тихо, але твердо. Такий спокійно-переконуючий стиль є індивідуальною рисою Давида-агітатора, який виступає не на мітингах, а в порівняно не-

ликому колі селян: у хаті-читальні, на зборах, під час «домашніх» сходок («мітинги на соломі» – говориться про них у романі). При тому епітети «тихий і спокійний» несуть в собі й глибоку внутрішню характеристику: на противагу нахабному, крикливому до істеричності мовленню Матюхи, що свідчить про непевність, хиткість його позиції, – в тоні Давида відчувається незборена сила людини, яка говорить правду, вірить в її торжество, в її прийдешність.

Вперше Давид виступив перед селянами біля млина: перехилився в коло і стиха, «мов череслом цілину відбатував». Соковитим порівнянням, взятим із сфери сільської праці, Головка розкрив величезне значення розповіді-роздуму Давида про пекучі потреби бідняків, про несправедливість і злочинні дії куркульні. Вперше на повний голос було сказано правду про Матюху і його компанію. Давид приносить в село новий принцип демократії – найбільочіші питання вирішувати колективно, на зборах. Йому чужі методи безперспективного «шушукання за кутками». Уже в цьому першому виступі відчуваються характерні риси мовлення агітатора – точні формулювання («Радянська влада – оце ж і вона, думаємо, на Матюху дивлячись. Але це – хто далі Щербанівки світу не бачив, а хто бачив – то не Радянська влада це»); запитально-відповідна форма викладу («Ті фунти вже тепер – не фунти: «загрілися ж» у коморі, ну що ж із ними робити? Пропаде хліб?.. А Гнида двох синів одстроїв, а третьому ж як? Хіба хати не треба?»); це, нарешті, соковиті образні висловлювання («Темне, глухе та каламутне село Обухівка, а в ній, як шуки, Гниди, Огірі та Матюхи...»), «Вовків боятися – в ліс не ходити»).

Давидові довелося працювати серед темної, затурканної, неграмотної маси. Треба було роз'яснювати не лише іноземні слова («стабілізація» тощо), а й радянські неологізми, глибоко розкривати їх політичний зміст.

Патетика в мові Давида з'являється лише в хвилини піднесення, коли він сам на сам мріє про чарівне прийдешнє, про романтичні «зоряні гони». З селянами ж, яких над усе хвилює землеустрій, Давид говорить конкретніше і майбутнє розкриває перед ними не в узагальнених поетичних образах, а в конкретних, зримих: колективне господарство, трактори, електрика, нові хати-читальні. Дохідливість, обґрунтованість, переконливість, здорова народна образність – такі типові прикмети мови сільського комуніста – Мотузки.

Поряд із публіцистичною насиченістю (стрункий синтаксис, політично-громадська лексика і т. д.) найсуттєвішою особливістю мови, а отже, і мислення Давида є образне сприймання дійсності. Це свідчення обдарованості, активного ставлення Давида до мовних багатств народу.

Є в романі незабутній епізод. Односельчани Давида не ймуть віри, щоб у газеті розмалювали голову сільради – п'яницю. Влада цього, мовляв, не допустить. А якщо й намалювали, то так, щоб не з голови, а з мужиків посміятись [«...Бач, якими дураками намальовано – шапки поскидали, потилиці чухають. Голова – то тільки причіпка. Де ж той голова? Самі чоботи тирчать». – 72].

У відповідь на ці сумніви селян Давид виголосив мудре, справді народне слово: «А чоловік, як у нього на тілі болячки чи короста, хіба він вилікується, як у кожусі й спати лягатиме? Ні! Треба скинути й сорочку, – хай болячки всі на виду. Якусь, може, треба йодом припекти, якусь, може, проколоти та видавити. Так і республіка наша. Не з піни морської вона народилася, а народилася в сирих окопах, в нетоплених ешелонах, недоїдаючи, не скидаючи по місяцях сорочки. Що ж нам тут соромитись, що ми коростяві та в болячках? Є й самогон у нас, є й біля влади бандити, а дехто з них і в партію проліз. Не ховатись, а скинути сорочку та пильно з квачиком та з йодом. Це зараз і робить і влада, і партія. А не сміються з селян...» [72].

Ця коротенька промова-відповідь є типовим зразком соціально-індивідуальних прикмет мовлення Давида. Величезне значення критики і самокритики тут розкрито на основі виразних, справді народних образів – близьких, зрозумілих кожному селянинові. В сміливому порівнянні молодії республіки – з людиною, народженою в сирих окопах, викриття недоліків – з процесом загоєння болячок і розкривається конкретність мислення і могуття образного узагальнення.

На завершення розмови про психологізм діалогу й монологу не можна не згадати ремарки – авторського пояснення поведінки, стану в момент розмови чи промови персонажа. Це, наприклад, той лаконічний мовчар до розмовної манери Давида Мотузки, в якому вгадується характер: говорив спокійно, але твердо.

Ремарки можуть передувати дії в драмі і пояснювати характери, як то маємо в «Ревізорі» М. Гоголя, де про Городничого сказано, що в нього «перехід від страху до радос-

ті, від низькості до пихи досить швидкий, як у людини з грубо розвиненими нахилами душі» [9].

Ремарки можуть завершувати драматичну дію, являючи собою досить докладний опис того, що без слів відбувається на кону, як то є в німій сцені «Ревізора», а також у «Вишневому саду» А. Чехова, «Лісовій пісні» Лесі Українки. Наприклад, в останньому з названих творів описується, як з музикою Лукаша міниться природа, як він сидить сам, прихилившись до берези, увесь заповишений снігом, «очі йому заплющені, на устах застиг щасливий усміх».

Ремарки можуть відтворювати видиму мову душі у паузах між діалогами та під час мовлення. Коли Мавка ще має надію з допомогою Лукаша порятуватися від Марища, Леся Українка зауважує: «... Конаюча надія розширила її великі темні очі, рухи в неї поривчасті й зникаючі, наче щось у ній обривається» [3, 248].

Ремарки можуть пояснювати, уточнювати те, що є в репліці («Мені – вона – ворог», – сказав Бердников про Зотову з «Життя Кліма Самгіна», і Максим Горький уточнив: «...Сказав він у три удари, тричі ляснувши долонею по своєму коліну»), а також видавати той стан, який ще не усвідомлюється героєм («Кохає, я знаю», – сердито закричав П'єр Болконському про Наташу, виявивши цим і свою захоханість у неї).

Дослідники творчості Л. Толстого вважають, що його ремарки – невід'ємна частина мовлення дійових осіб. Саме в них реалізується авторський голос, голос «спостерігача і судді» (Б. Ейхенбаум), який пояснює кожне мовлене героєм слово, його стан. Крім того, вказує на незбігання між тим, що персонаж говорить, і тим, що він думає насправді. Коли Анна під час освідчення Вронського у коханні каже, щоб він ніколи не говорив їй тих слів, – автор зауважує, що «зовсім інше говорив їй погляд». Коли вона після цього повертається додому і обличчя її нагадує «страшний блиск пожежі серед темної ночі», між нею і Кареніним виникає розмова, в якій панує «дух зла і обману».

« – Я хочу застерегти тебе в тому, – сказав він тихим голосом, – що через необачність і легковажність ти можеш дати у товаристві привід для розмов про тебе. Твоя занадто жвава розмова сьогодні з графом Вронським (він твердо і спокійно, повагом вимовив це ім'я) звернула на себе увагу.

Він говорив і дивився на її усміхнені, страшні тепер для нього своєю непроникливістю очі і, говорячи, почував всю марність і непотрібність своїх слів.

– Ти завжди так, – відповіла вона, начебто зовсім не розуміючи його і зі всього того, що він сказав, навмисно розуміючи тільки останнє. – То тобі неприємно, що я нудьгую, то тобі неприємно, що я весела. Я не нудьгувала. Це тебе ображає?» [8, 169].

Ремарки у цьому діалозі є всередині реплік і за ними. В обох випадках вони необхідні – без них було б важко уявити істинний стан співбесідників.

На відміну від Л. Толстого, В. Стефанік майже ніколи не розбивав реплік поясненнями чи зображенням видимої мови душі. Це він стисло робив або в експозиції, де скупко змальовував позу героя, або заповнював паузу в діалозі, щоб зобразити зміни в світовідчутті персонажів чи завершити, вияскравити те, що вгадується у словах і структурі реплік співбесідників. Для прикладу ще раз згадаємо промовисту деталь з «Кленових листків», яка розкриває істинний стан Івана, що уявляє жакливе майбутнє свого роду: «Очі його запалилися, і в них появилася страшна любов до дітей...» [140]. Чи треба ще щось пояснювати після цього? Звичайно, ні. І через те діалог іде на спад, і ремарки в ньому вже більше не потрібні, як не потрібні вони були і на початку розмови, бо сама структура фраз промовляла про стан героїв. Не спостерегли ми у новелах В. Стефаніка й розбіжності між тим, що думає і що говорить герой. Якщо Л. Толстой завдяки контрасту між реплікою й ремаркою зривав машкару з лицемірних дворян чи показував той стан, коли людина ще не може сказати правди або автоматично повторює якісь слова, тому що надто заглиблена в себе (так робить щаслива й схвильована освідченням Вронського Анна, коли чує похвалу на адресу свого чоловіка), – то таких ситуацій не знають обездолені мужики В. Стефаніка: у них що на серці – те й у слові. Свої розмови – діалогічні чи монологічні – вони супроводжують зрідка пекучими сльозами та биттям себе в груди чи головою об стіну. Тип характерів диктує свої закони – і вони визначають навіть своєрідність ремарок.

Діалоги без ремарок – не новина в літературі. Є вони у Софокла й В. Шекспіра, Л. Толстого й В. Стефаніка, А. Чехова й О. Довженка... У них промовляють самі репліки. Тоді потреба в поясненнях зайва. Із безремаркових розмов у епо-

сі виникло особливе «злите» мовлення героїв. Важко сказати, хто дав його перші взірці. В українській прозі воно зустрічається в М. Коцюбинського. Герой новели «В дорозі», втомившись од вічного руху, зустрічає колишнього товариша по боротьбі. Як передано цю зустріч? Через сприймання Кирила, який зосереджено прислухається до тужливої музики. Світло і музику розірвало щось чорне. Воно «... трясло бородою та великим брилем, трясло Кирилові руку.

Яким побитом?

Обняло злегенька за стан і повело.

Нагнулось і прохало.

Не можна? Пусте. Тут недалеко, на дачі. Побачить жінку і їхнє життя, згадають колишнє. Два роки... так, так, два роки, як вони бачились...» [2, 217]. Чиї тут репліки? Очевидно, того, «чорного». Але в перепитуваннях («Не можна?»), у повтореннях («...так, так, два роки») вгадуються і репліки Кирила, який ще перебуває в дивному стані захоплення музикою. Себе він наче не чує, до його свідомості як дражливі дисонанси прориваються тільки чужі репліки.

Якщо у М. Коцюбинського тут є ще міжпаузні ремарки, то у «Вершниках» Ю. Яновського, в романі «Смерть у Києві» П. Загребельного вони зовсім опущені, а до «злитого» діалогу дається лише експозиція, а там стеж лишень за потоком фраз. Ось Іваниця та Ойка («Смерть у Києві») ідуть лугом. «Чому ти боса? Чи не маєш чого взути? Боса, то й боса. Хіба тобі про все розкажеш? Можеш не розказувати, знаю без того, що нещасна, і хотів би тобі допомогти, все б віддав, аби ти тільки стала щаслива... Що ти можеш? Ніхто нічого не може» [3, 52].

Чи доцільне, чи доречне таке графічно не виділене відтворення реплік? У даному випадку – так. Бо передається навальність розмови, її поспішливість. А що вона виражає – ясно. Адже з характерами героїв читач трохи знайомий з попередніх розділів. Хіба у репліці: «Боса, то й боса» – не пізнаєш незалежної категоричної Ойки, дівчини з оберемком чортів в іконних очах?

Характеризуючі діалоги й монологи у драмі й епосі є могутнім засобом розкриття психології дійових осіб. Від ледь помітного душевного поруху аж до боротьби протилежних ідей і моральних принципів – все може вмістити в себе й передати ця жива безпосередня словесна дія.

1981

ВНУТРІШНЄ МОВЛЕННЯ

Таємничі процеси думання й переживання найповніше передаються у внутрішньому мовленні – нерозчленованому, єдиному потоці свідомості й відчуттів. Коли Т. Шевченко писав: «За думою дума роєм вилітає», а М. Коцюбинський в етюді «Невідомий» порівнював думки з бистрими й легкими птахами, які з муками ловляться в сільця-слова, – то вони обидва точно висловили те, до чого пізніше прийшла психологія: летюче мислення не виражається готовими поняттями, а здійснюється у слові¹²⁷. Цей унікально складний процес піддається лише самоспостереженню. Його пульсуючий ритм прихований від інших у глибинах свідомості й підсвідомості. Правдиво відтворити його – це означає дати можливість зазирнути в одну з найбільших таємниць людської психіки.

Великі реалісти XIX століття, передусім Л. Толстой, сміливо вторглися у «німі» голоси і крики душі. Завдяки гнучким уснорозмовним формам мовлення вони створили такі різноманітні монологи, які були сприйняті як правдиві відбитки правди, бо таємничі процеси невидимих переживань виявилися схожими у багатьох людей.

Ще на початку нашого століття В. Стасов склав таблиці монологів, виписаних з різних авторів. З цього приводу він 19 березня 1901 року писав у листі до Льва Толстого: «Мені здається, що в «розмовах» дійових осіб нічого немає важчого за «монологи». Тут автори фальшивлять і вигадують більше, ніж у всіх інших своїх писаннях, – і саме фальшивлять умовністю, літературністю і, сказати б, академічністю. Майже в жодного і ніде немає тут справжньої правди, випадковості, неправильності, уривчастості, недокінченості і всяких стрибків. Майже всі автори (серед них і Тургенев, і Достоевський, і Гоголь, і Пушкін, і Грибоедов) пишуть монологи абсолютно правильні, послідовні, витягнуті в ниточку і в струнку, вилощені і архілогічні та послідовні... А хіба ми так думаємо самі з собою? Зовсім не так.

Я знайшов до цього часу один єдиний виняток: це граф Лев Толстой. Він один дає в романах і драмах – справжні

¹²⁷ Выготский Л. Избранные психологические исследования. – С.330.

монологи, саме з усією неправильністю, випадковістю, недомовленістю і стрибками». І далі, між іншим, критик зауважував, що і в Толстого, хоча й зрідка, але «зустрічаються незадовільні монологи, трохи правильні і *вироблені*»¹²⁸. Як видно із листа, В. Стасов вимагав повної психологічної правди навіть від такого людинознавця, як Л. Толстой, і мимоволі при цьому певною мірою применшував зроблене попередниками автора «Анни Кареніної».

Було б неправильно тлумачити слова В. Стасова на користь прихильників модерністського «потoku свідомості», який у занепадницькому мистецтві служить доказом начебто хаотичності, алогічності буття та неконтрольованого розумом борсання підсвідомості. Натуралістична правдоподібність миготливих «потоків» у персонажів Джеймса Джойса і його послідовників – вигадана, сконструйована й умовна. До того ж вона навмисне ускладнена, недоступна навіть для звичайного осягнення і дуже втомлива. «Мабуть, я йолоп, – міркує міщанин Блум в «Уліссі» Джойса. – Йому дістаються сливи, а мені кісточки. Коли діло доходить до мене. Стара гора бачила все те. Змінюються імена: та й годі. Коханці: гам-гам. Утома мене проймає. Може, встати? О, зачекай. Забрало усю снагу мою, мале бісеня. Вона мене поцілувала. Моя молодість. Уже ніколи. Лиш раз вона буває. Її теж. Поїду туди завтра поїздом. Ні. Повертаюся інший... Як змалечку, коли приходиш удруге в гості. Нового не бажаю. Нічого нового під сонцем»¹²⁹. Обраний уривок не належить до найскладніших (є в «Уліссі» набагато хаотичніші фрагменти), але і його читати не легко: миготіння рваних фраз, уламків речень не збуджує увагу.

Автор «Війни і миру» та «Анни Кареніної» проклав для мистецтва інший шлях. Він не копіював хаосу, бо пам'ятав, що пише для людей, які повинні його розуміти. Водночас він і створював ілюзію достовірності процесів мислення та переживання, вибудовуючи своєрідні і доступні кожному фрагменти внутрішнього мовлення. Дослідники цієї проблеми у творчості Л. Толстого глибоко розкрили принципи

¹²⁸ Лев Толстой й В. В. Стасов. Переписна. 1878 – 1906 – Л., 1929. – С. 265. (Підкреслення наше. – В. Ф.).

¹²⁹ Джойс Дж. Улісс: Уривки з роману//Всесвіт. – 1966. – № 5. – С. 138.

будови асоціативного, логізованого й діалогізованого монологу, а також показали багатство засобів геніального митця у відтворенні реалістичного «потoku свідомості»: лейтмотивну фразу, повторення, переважання смислу над значенням слова, стрибкоподібне асоціативне розгортання думок і почуттів за суміжністю, схожістю, контрастом тощо¹³⁰.

Звернімося лише до кількох характерних прикладів, щоб показати, як Толстой відтворює течію думок героїв у різних душевних станах.

Кружляння, пульсацію мислення глибоко відтворено митцем у сцені, коли самотній Каренін готується висловити Анні своє застереження з приводу її довгої розмови з Вронським у великосвітському товаристві, яке не могло не помітити їхнього утаємничення. Олексій Олександрович ходить по кімнатах і напружено повторює; «Так, це конче треба вирішити і припинити, висловити свій погляд на це й своє рішення». Займенник «це», повторений двічі, тут багато важить. Адже Каренін ще не може визначити, що ж саме сталося і що він має сказати своїй дружині: бо почуття – то не його сфера. «Та кінець кінцем, – питав він себе перед поворотом до кабінету, – що ж трапилось? Нічого. Вона довго говорила з ним. Ну й що ж? Чи ж мало з ким може жінка в товаристві говорити? І потім, ревнувати – значить, принижувати і себе, і її...» [8, 166]. І так знову і знову він повторював те ж саме. «Думки його, як і тіло – зауважує романіст, – робили повне коло, не натрапляючи ні на що нове» [8, 166].

А ось теж лейтмотивне кружляння думки, але вже не в самій собі, а у зв'язку з певними явищами навколишнього світу. Маємо на увазі асоціативний монолог Анни Кареніної, яка вкрай вражена і ображена холодністю Вронського: «Я благаю його простити мені. Я скорилась йому. Визнала себе винною. Навіщо? Хіба я не можу жити без нього?» І, не відповідаючи на запитання, як вона житиме без нього, вона почала читати вивіски: «Контора і склад. Зубний лікар. Так,

¹³⁰ Див.: Виноградов В. О языке Толстого//Лит. наследство. – М., 1939. – №№ 35 – 36; Страхов И. Л. Н. Толстой как психолог//Ученые записки Саратовского пединститута. – Саратов, 1947. – Вып. 10; Храпченко М. Лев Толстой как художник. – М., 1978.

я скажу Доллі все. Вона не любить Вронського. Буде соромно, боляче, але я все скажу їй. Вона любить мене, і я послухаю її поради. Я не скорюся йому; я не дозволю йому виховувати мене. Філіппов, калачі. Кажуть, що вони возять тісто в Петербург. Вода московська така хороша. А митищенські колодязі і млинці». І вона згадала, як давно-давно, коли їй було ще сімнадцять років, вона їздила з тіткою до Тройці. «Кіньми ще. Невже то була я, з червоними руками? Як багато з того, що тоді мені здавалося таким прекрасним і недоступним, стало нікчемним, а те, що було тоді, тепер навіки недоступне. Чи повірила б я тоді, що можу дійти до такого приниження? Який він буде гордий і задоволений, одержавши мою записку. Але я доведу йому...» [9, 360]. Анні хотілося плакати, але вона побачила усміхнених дівчат і подумала, що вони ще не знають, яке кохання буває невеселе. Потім помітила дітей і безгучно крикнула: «Серьожка!» І я все втрачу і не поверну його». І враз знову ж згадала Вронського і власне приниження.

Основний психічний стан Анни – почуття ображеного кохання. З нього проростають самокартання й дорікання, відчай і рішучість, зневага і насміх. І вони інколи сягають такої напруги, що розвихрена психіка хоче забутись – і тоді жінка, перериваючи потік болючої думки, механічно читає вивіски, які швидко навіюють елегійні спогади, щоб одразу ж нагадати приниження тепер. Зустрічні люди теж «перебивають» течію думки, вона наче кидається вбік, але зрештою повертається до основного руслу – до образи.

Правильно зазначив В. Виноградов, що асоціативний монолог відбиває природний хаос схвильованої психіки, думки і слова в ньому рухаються стрімко і невпорядковано.

Та чи означає це, що внутрішнє мовлення завжди «неправильне», що мав рацію В. Стасов, коли дорікав Л. Толстому за «вироблені» монологи? Звичайно, ні. Адже структура внутрішнього монологу залежить від характеру дійової особи, змісту роздуму чи спогаду, а також від конкретної психічної ситуації. Щойно, наприклад, Каренін, спантеличений, мучився, що сталося з Анною, як на «це» реагувати? Минув час – і прийшло ясне для нього розуміння. Психіка вгамувалася. Замість кружлянь і повторень, безконечних запитань з'явилися логічні висновки: «Отже, – сказав собі

Олексій Олександрович, – питання про її почуття і так далі – суть її совісті, до якої мені не може бути діла. А мій обов'язок ясно визначається. Як голова сім'ї, я особа, зобов'язана керувати нею, й тому почасти особа відповідальна; я повинен показати небезпеку, яку я бачу, застерегти і навіть застосувати владу. Я повинен її висловити» [8, 167]. Цей короткий логізований монолог являє собою судження, виражене книжними конструкціями взаємозв'язку й причинності. Думка тут розгортається послідовно і повно.

Діалогізований монолог у Л. Толстого найчастіше виражає суперечку персонажа з самим собою, перебирання і зважування різних позицій, точок зору, варіантів. Наприклад, Каренін, після того, як Анна сказала йому про своє кохання до Вронського, – думає про дуель. Він, боягуз, доскіпливо аналізує можливі наслідки свого вчинку, хоча й розуміє, що ніколи не буде стрілятися із суперником. «Припустімо, мене навчать, – думав він далі, – поставлять, я натисну гашетку, – говорив він собі, заплющуючи очі, – і виявиться, що я вбив його, – сказав собі Олексій Олександрович...» Який смисл має вбивство людини для того, щоб визначити своє ставлення до злочинної дружини й сина?.. Але, що ще певніше і що безперечно буде, – я буду вбитий або поранений. Я, невинна людина, жертва – вбитий або поранений. Ще безглуздіше. Та мало цього: виклик на дуель з мого боку буде вчинок нечесний. Хіба я не знаю наперед, що мої друзі ніколи... не допустять того, щоб життя державного мужа, потрібного Росії, наражалось на небезпеку?» [8, 320 – 321].

Оці кілька внутрішніх монологів із «Анни Кареніної» показують, що Л. Толстому були підвладні найглибші таємниці людської душі. І його шлях у психологічному аналізі – це шлях правди, істинності у відтворенні діалектики думок і почуттів.

Психологічний метод Л. Толстого мав і має багатьох послідовників. Серед них поряд з А. Чеховим і Максимом Горьким почесне місце належить М. Коцюбинському.

Для складних психологічних явищ М. Коцюбинський знаходив найвідповіднішу художню форму, котра ясно і зримо розкривала зміст людських переживань. В його творчості внутрішнє мовлення, як у Л. Толстого і Максима

Горького, відтворено в двох формах – монологічній і невласне прямому мовленні, за видами воно поділяється на монологи-спогади, монологи-мрії і монологи-роздуми¹³¹, а інколи становить досить індивідуальну структуру, особливо в таких новелах, як «Цвіт яблуні», «В дорозі», «Persona grata», «Поединок» та повісті «Fata morgana».

Його герої шукають правильного шляху в житті, проводять ночі в болючих роздумах, зазнають гострих мук від боротьби «внутрішніх голосів». Якраз діалогізовані монологи змушують читача заглибитись у найпотемніші процеси людського буття, разом із героєм шукати істину і переживати.

Ось фрагмент з новели «В дорозі»: «Коли був сам, серед ночі у своїй хаті, хтось кинув слово:

– Зрадник.

Голосно і виразно.

– Зрадник? Хто?

Кирило озирнувся, але тіні спокійно лежали і спокійно блищали при світлі лампи малюнки на міщанських шпалерах... Почув утому і тихо сидів та прислухався, як у порожніх грудях лунало те слово...

Чорт! Він має право. Право на повне життя... Право двадцяти літ... Право одного життя, що не повториться більше... Хто заборонить? хто може? Хто може згасить його «я», стерти всі кольори, знищити запах... хоч би то було потрібне для тисячі других?..

Зрадник! Хай йому скажуть се у лице! Тоді побачать...

Йому сказали се у лице! Те друге, що жило у ньому, те справжнє і невгомоне «я». «Я», що так ясно горіло в ньому... палило в полум'я все особисте, нечисте, звіряче. Але перше змагалось, боролось, хотіло жити, кричало про своє право й тягло до себе.

Їх помирила втома» [2, 215-216].

Цей уривок можна поділити на три частини, кожна з яких належить трьом голосам: великому «Я», що промовляє єдине вбивче слово «зрадник»; маленькому, мізерному «я»,

¹³¹ Класифікація монологів за змістом ґрунтовно досліджена в кн.: *Страхов И. Л. Н. Толстой как психолог // Ученые записки Саратовского пед-института. – Вып. 10.*

що гарячково стверджує право на егоїзм (поспішливість, похапливість підкреслена тут трикратною формулою ствердження і запитання); і, нарешті, голосу автора, який утверджує високу моральність великого «Я», що зливається з волею і прагненням тисяч людей.

Інколи М. Коцюбинський графічно розбиває діалогізований монолог на репліки, уособлюючи протилежні «голоси», як ось у сні Лазаря з новели «Persona grata». Темного ката гризе сумління – за що він вбиває людей?

В уяві виникають образи повішених. Одної ночі приходять «той, що залишив на спомин великі очі».

«В і н. За що ти мене вбив?

Л а з а р. Хіба я знаю? Звеліли.

В і н. Неправда. Хіба можна було звеліти комусь забити, коли він сам не хоче. Признавайся: ти вбив за гроші?

Л а з а р. Я ще раніш зарівав п'ять душ.

В і н. Ти не крути. Нащо зарівав?

Л а з а р. Вони кричали... Мені стало страшно... боявся, прибіжать люди і зловлять...

В і н. От бачиш. Ти не хотів. Ти з переляку взяв гріх на душу й за це прийняв кару і покуту. Ти захищався. Ну, а тепер? За що ти губиш людей? Чи за горілку? За гроші? Що вони винні тобі?

Л а з а р. Не дивися на мене! Забери очі... чуєш ти! Чуєш!

В і н. Ні, буду дивитись на тебе. Приліплю очі на твої груди і буду крутити ними, аж поки не влізуть у серце. Бо ти ще кращий за тих, що тебе спокусили і що звеліли вбивати... Ти темний, ти невидючий...» [2, 202].

У наведеному уривку «він» – фікція. Всі думки належать Лазарю. Це підкреслено їх наївно-примітивною формою. Обмежений Лазар інакше і не може «почути» свою жертву, якій він дав свій убогий лексикон. В уявній розмові співбесідник Лазаря ставить прямі й дошкульні запитання і водночас дещо виправдовує Лазаря, бо так хочеться останньому: у нього під впливом мужності революціонерів прокидається совість, але вона поки що надто мізерна, щоб витримати погляд повішеного, щоб спонукати Лазаря до непослуху. Форма діалогізованого монологу «впорядкувала» хаотичний процес мислення Лазаря, виділивши в ньому голо-

вне. Завдяки цьому яснішим став для читача злам, що почався у психіці ката. Боротьба почуттів в убогій душі Лазаря постала зриміше, конкретніше: зміст визначив форму, тип мовлення.

Засобом уособлення «внутрішніх голосів» М. Коцюбинський скористався і в казці «Хо». Він виділив з душі людини голос страху і персоналізував його в образі діда Хо.

Хо – не тільки символ експлуататорського суспільства, в якому панує страх. Хо – це також і властивість психіки хлопчика, якого залякують рідні, і психіки ліберальної панночки Ярини Дольської та «українофіла» Літка, які над усе бояться відповідальності за свою «любов» до народу. Останні як дворушники змушені постійно боротись за своє дрібненьке «я». Ярина Дольська сама до себе промовляє красиву фразу: «Кораблі спалено...» Вона збирається в село – роздмухувати культуру. В цю мить поряд з нею стає Хо. Далі відбувається своєрідний діалог між ним і панночкою, репліки яких ідуть немов паралельно:

« – А чи відасш ти, нерозумна дівчино, що від тебе відкаснеться родина, скоро ти підеш на перекір їй?... І до кого ти звернешся, коли, зламана боротьбою, запрагнеш потіхи, спокою? Хто підтримає тебе, розбиту, зневірену?

– Правда... правда... Ніхто! Одна.... Відрізана, як скибка від хліба, самотня, як хрест на роздоріжжі. Пустка навкруги, холод...

– Ех, залишити б краще всі мрії, – спокушає Хо, – та взяти від життя все, що воно може дати для особистого щастя... А що там хтось стогне, хтось пропадає – заплющити очі, затулити вуха, як робить більшість – і моя хата скраю...

– Боже, яка мука стояти отак на роздоріжжі й не знати, кудюо йти... Що робити, що чинити... Боже. – Ярина з розпукою заламує руки...» [1, 159-160].

Умовність образу Хо в даній ситуації очевидна. Він не поруч з панночкою, а в її душі. Це – її страх, це він до неї промовляє. Вона думає, що Хо страшний, всесильний. Тому Ярина з ним і не сперечається, а повторює його думки. Це не діалог-сперечка, як у Кирила чи Лазаря, а діалог-примирення. Драматизований монолог до кінця розкрив прірву, в яку з волі немічного, порохнявого «діда» полетіла

молода жінка, нездатна через своє дрібноліберальне нутро до боротьби за права трудящих.

У наведеному діалогізованому монолозі є цікава особливість: репліки Хо немов звучать, а репліки Ярини – німі. Проте тут все умовне. До справжнього звучашо-німого діалогу новеліст звернеться в образку «Поєдинок». Пан Цюпа просить пробачення у Піддубного, коханця своєї дружини. Перед цим він вигнав його з хати, а тепер, наляканий дуелю, вибачається і знову запрошує до себе:

«Ви... ви... – хрипить пан Микола, – ви не гнівайтесь на мене – я був учора п'яний. Просто п'яний, і більш нічого... Ну, а коли п'яний, ви розумієте...»

А відповідь Піддубного німа: «Ага-а-а! Ну, звісно, він був п'яний, п'яний, як швець... і більше нічого... більш нічого. Як це він не помітив, що той був п'яний, як стовідерна куфа з горілки, як ціла корчма баб... ха-ха! як це він не помітив?» [1, 411].

Такі образливі слова Піддубний вимовляє лише подумки. Він втішається, він поспішає лягати, але вголос цього ніколи не скаже, бо він такий же дріб'язковий міщанин і лицемірний страхополох, як і пан Цюпа та його дружина. Поєдинку не буде, бо «лицарі» нездатні навіть на елементарний ляпас. Вони дуелюють лише в уяві, смакуючи за одним столом різні страви.

Що ж об'єднує таких різних за характером і вчинками людей – підпільника Кирила, ката Лазаря, лібералку Дольську і обивателя Піддубного? Невбитий егоїзм душі, який сковує найменші прагнення особи до будь-якої дії на благо всіх. Але в кожного з них є ще хоч іскра совісті – у одних не погасла, у інших тільки-но починає жевріти. Ось чому в їхніх душах іде боротьба – то немічна, то напружена. І, ясна річ, найдоцільнішою з естетичного погляду формою для відтворення цієї боротьби і були саме діалогізовані монолози, навіть з уособленням окремих внутрішніх голосів.

Психологічно насичуючи свою прозу, М. Коцюбинський майстерно використовує найскладнішу форму діалогізованого монологу: у внутрішній мові героя відбиваються, своєрідно змінюючись, репліки співбесідника. Такий своєрідний «переклад» звукового мовлення на внутрішнє здійснено в передостанньому фрагменті «Intermezzo». Це загаль-

новідома розмова митця з мужиком, яка за структурою є монологом, а не діалогом. Ми не знаємо реплік митця, можемо лише здогадуватись про їхній зміст. Повторюваний рефрен «говори, говори» – внутрішній, німий. Не чуємо у їхньому природному вигляді і реплік мужика. До нас вони доходять немов через подвійний екран. Спочатку митець схоплює почуту фразу загалом, і в такому вигляді вона доходить до нас: «Йому ще нічого: рік лупив воші в тюрмі, а тепер раз на тиждень становий б'є йому морду» [2, 233]. Оце «йому» говорить про те, що репліка мужика вже «перекладена». Але митець на цьому не зупиняється (на те він і митець!) і робить другий лаконічний переклад: «Раз на тиждень б'ють людину в лице». Так він «просіює» кожну репліку мужика. Він, як і герой «Цвіту яблуні», фіксує найголовніше, водночас схоплюючи фразу співбесідника з усіма її індивідуальними особливостями.

Друга половина даного фрагменту є внутрішнім діалогізованим монологом, що складається з трьох компонентів: трохи «просіяних» реплік мужика, реплік митця, які фіксують головне, і рефрену «говори, говори». Така складна структура монологу пластично розкриває діалектику почуттів митця, що виривається з полону самотності і йде служити революції. Ми бачимо не копію реального діалогу, а його внутрішню суть. Насправді звертання до «звичайного мужика» з такими словами: «Розпечи гнівом небесну баню. Покрий її хмарами твого горя», – було б фальшивим. А у внутрішньому мовленні митця такий заклик цілком доречний.

Цей побіжний огляд лише одного типу внутрішнього мовлення в новелістиці М. Коцюбинського засвідчує, які могутні й різноманітні взірці психологічного аналізу залишив нашим сучасникам автор «Цвіту яблуні» і «В розі».

М. Коцюбинський добре знав особливе в психіці і мовленні різноманітних соціальних типів. Через те читач ніколи не переплутає монологів бунтаря Остапа («Дорогою ціною») з роздумами релігійного фанатика Абібулі («Під мінаретами»), революціонера Невідомого («Невідомий») з мовленням забитої молдаванської дівчини Параскіци («Відьма»). У кожного з них своя стилістика думання й переживання.

Остап – месник і мрійник. Уява змальовує йому Задунайську Січ. У пам'яті зринають образи, нав'язані думами, переказами: коні, мов змії, козацтво, як мак, гострі шаблі, похід на Уманщину, «козаки пускають із копита коні, кидаються в Дунай, перепливають його, а далі мчаться – Остап попереду – через луки й поля до них у село... Чи бачиш, Соломіє?» [1, 340].

А ось роздуми фанатичного мусульманина Абібулі з оповідання «Під мінаретами»: «Ах, коли б Ізрафіл швидше взяв його душу, врятував від гріхів, від шкодливих багатств землі, від зазіхання на чужу працю. Нащо ти дуриш себе цим світом? Хіба ж можна не вмрети, хіба ж є спосіб втекти від савану й життя дочасного на чорній землі? Душе, з тобою завжди Ізрафіл!.. Страшний міст Альсірат – неминуча дорога нам усім, та хто пройшов через нього – матиме вічну утіху...» [2, 122]. Відмінності обох монологів – у світосприйманні та культурі персонажів, що знайшло відбиття у специфічній лексиці та образах. У першому монолозі – народно-пісенний, у другому – релігійний колорит.

Персонажеві, який за своїм характером, вихованням, культурою не може користуватися абстракціями, новеліст ніколи не вкладає в уста логізовані, послідовно розгорнуті монологи. Про Емене з новели «В путях шайтана» автор скаже: «Не звикла до думок голова її якось недобре працювала» [1, 287]. І йому, певна річ, після цього не потрібно відтворювати внутрішнє борсання дівчини. Він від себе передає зміст картин, які пригадує Емене. І це цілком виправдано: адже Емене може мислити лише елементарними словесними формулами: «чому» та «не так».

У ситуаціях небезпеки, страху, відчаю та інших, коли вирішується щось важливе в житті героя, з'являються в новелах Коцюбинського «неправильні» внутрішні монологи – з недомовленістю, стрибками, аструктурністю. Оця незавершеність мовлення іде від напруження думки або раптового напливу почуттів і образів. За приклад може правити мовлення героїні з новели «Пе коптьор». Вагітна Гашіца в розпачі – її покидає коханий Йон. Що з нею буде? Авторське повідомлення логічно переходить у невласне пряме мовлення, а потім у монолог, що зберігає особливості словника і синтаксису дівчини: «Вона нині мусить сказа... (думка незавершена, щось завадило. – В. Ф.). О! Щось іде... Це, певне,

він... Ні, то хтось інший пройшов стежкою у село... Вона скаже йому, що вже годі відкладати сватання... годі дурити її... здається, Йон іде... Ах, Боже, коли ж він прийде?... Вже пізно... А їй конче, конче треба, щоб прийшов і довідався, що незабаром... (внутрішньо думка повна, але висловлена лише натяком. – В. Ф.). Ай, сором, як вона скаже?... А треба, бо тоді він напевне відкинеться від Домніки та пришле старостів... Але чому він не йде?... Невже не прийде?... Що це – півні співають... Ні, не прийде... Але повинен... Прийди, прийди... Нема... Сором!., сором... довіку сором... Візьмуть люди на зуби, мов вітер солону... А батько!..» [1, 247-248].

Називні речення, паузи, фігури умовчання – поширені засоби у внутрішньому мовленні. За їх допомогою передається хаотичність мислення і напруження психіки. Такими є також монологи Чубинського («Сміх»), Фатьми («На камені»), Юстини («У грішний світ») та ін.

Для відтворення глибоких переживань, суперечливості і напруженості психічного стану М. Коцюбинський часто звертається до монологів, які немов розсікаються зовнішніми впливами¹³². Найчастіше це різноманітні голоси, звуки навколишнього життя. Спогад Фатьми про безталанну долю перебивається одноманітним і в'їдливим приспівом до зурни: «О-ля-ля... о-на-на», який посилює настрій нудьги, що є основним мотивом у монолозі. В «Intermezzo» це стукіт коліс і «дрібні непотрібні слова», які дразливо вриваються в душу героя, що прагне спокою і тиші. В новелі «Під мінаретами» це дикий приспів: «Гай-гай... ай-гай... ай-гай...», що збуджує релігійний екстаз Абібули.

У напівмарення Соломії, що вартує біля пораненого Остапа («Дорогою ціною»), проникає шерхіт очерету. Втомлена свідомість сприймає його як шепіт ворожого мороку: «Шу-шу-шу, – починав він іздалека, – шу-шу-шу, – одзивалось тут коло неї, – шу-шу-шу, – шепотіло все разом: – А пощо було клясти... шу-шу-шу... а тепер вмре... побачиш, вмре... шу-шу-шу...»

¹³² Про «пересічені» внутрішні монологи у Л. Толстого і А. Чехова див.: Страхов И. Л. Н. Толстой как психолог // Ученые записки Саратовского пединститута. – Вып. 10.

Соломії ставало моторошно: «Брешеш, брешеш, брешеш... він мій... він буде жити... його не дуже поранено... адже він стільки пробіг...»

Але морок уперто шумів своє: «Він вмре... шу-шу-шу... він вмре... шу-шу-шу...» [1, 358].

В усіх цих випадках психіка людини дуже втомлена або надто збуджена. Думка перебуває в переривчастому русі, що передано паузами, деяким мовним безладдям. Такі переживання, відтворені з почуттям художньої міри, – правдиві і безпосередні.

Повторення окремих слів і висловів у внутрішніх монологах є немов фокусом психічного процесу, його смисловим центром. В «Intermezzo» повторюються у різних варіаціях два вислови-антагоністи: «Я утомився» і «Я не можу бути самотнім». Це немов два береги в течії думок, які пристають то до одного, то до другого, аж поки не перемагає думка письменника-борця: «Я не можу бути самотнім», яка на початку монологу виділена навіть графічно як основна, найістотніша. І вона перемогла в передостанньому реченні монологу: «Йди поміж люди». Невідомий з однойменного етюдю в своєму спогаді тричі повторить тричленне відокремлене означення: «Сірий, чужий, невідомий». Цим повторенням виділено характерні риси бійця-месника, що відокремився від світу («чужий») і водночас став непомітний («сірий»), перетворився для всіх на «невідомого», який не заради слави, а як караюча рука народного гніву пішов на подвиг.

Як знавець людської душі М. Коцюбинський великий не тільки в новелістиці. Його «Fata morgana» – взірць точного соціального аналізу і живого селянського слова доби революції 1905 року. Осягнувши психологію своїх Маланок, Андріїв, Гафійок, митець передав нащадкам живий трепет їхніх думок. Не випадково в одному розділі він написав про чисті і красиві надії Маланки так зримо й красиво: «...думки її літали, як білі голуби на сонці» [2, 24]. Внутрішнє мовлення героїв повісті «Fata morgana» несе в собі всі ознаки живого мислення і неповторності характерів, їхня природна течія захоплює читача у свій вир, змушує думати й переживати в унісон з ударами серця Гафійки чи Гуші. Саме в цьому, мабуть, і полягає сила, правда і краса психологічного аналізу в творчості М. Коцюбинського.

У підзаголовку до повісті написано: «З сільських настроїв». І ці настрої села і селян, маси окремих соціальних прошарків напередодні і під час революції 1905 року відтворені М. Коцюбинським з глибоким проникненням у внутрішній світ людини.

Настрої персонажів талановито розкриті двома способами. По-перше, через діалоги і безіменні багатоголосі розмови в хаті Кандзюби чи на сходці в лісі, в яких показано визрівання колективної думки: «Зруйнуймо насиджені гнізда, як роблять інші, викуримо багачів, щоб не наважились більше вертатись, тоді миру вільніше буде, тоді в нас буде земля...» [2, 72].

По-друге, з допомогою невисловлених уголос думок, «німого» мовлення Маланки, Андрія, Хоми і Гафійки.

У кожного з них своє світорозуміння і характер мислення, своє особливе слово. Невибагливі, пересипані побутовими слівцями, наївні і хвалькувато-сердиті монологи Андрія Волика [«Ха-ха! оближи губки, Маласю... Дівка не хоче. Гляди, чи не Марко в голові в неї...» – 2, 33] відрізняються від гострих, безкомпромісних і гнівних монологів Хоми Гудзя [«Гори, гори... Бо воно грішне... Все грішне на проклятій землі... Все грішне, тільки вогонь святий... Ти збираєш своє добро з людського поту та сліз, з людської кривди, поганиш землю, а вогонь впав – і де те все?...» – 2, 64]. А в Гафійки – свій мовний колорит. Вона є новим типом молодої селянки, яка під впливом більшовицького слова прилучається до свідомих політичних боротьби. Енергійна, майже публіцистична фраза разом з інтонаціями народної пісні – такі характерні ознаки монологів Гафійки, інколи немов «пересічених» словами Маланки, що долітають до свідомості дівчини і з якими вона вперто сперечається (мати не хоче Гуці, а висватує багатого зятя):

«Коли б знала – куди, пішла б пішки до нього. Нехай би не думав, що одцуралась. Сказала б: «Я не забула, Марку, твоєї науки: ти кинув слово, а з нього вродилось десять... Тебе зачинили за ґрати, а твоє слово ходить по світу...»

...настануть жнива, будемо жати, заробимо хліба, а во сени...

«Хто любить вірно, той хтів би весь світ засіять милого словом... Знущаються з тебе, а я хіба мало прийняла муки?

Гляди, яка стала. Щодня тобою журюся, щодня думка круг тебе в'ється...»

...Таки посватає хтось... ще твоя доля за дверима у Бога...

«Чекаю на тебе і виглядаю. Як не за тобою, то ні з ким» [2, 38].

Найповніше у повісті «Fata morgana» розкрито психологію Маланки. Це жінка-трудівниця, мучениця і мрійниця. Душа її, як лист рідної матері – читай його і думай: це мільйони Маланок ждали колись землі і ще не розуміли, що без волі – земля нічого не варта. І як потрібен був їм більшовик Гуца, той одеський робітник, слово якого понесла селянам дочка Маланки – Гафійка. Вона вища за матір у баченні світу. «Земля і воля!» вишила вона на прапорі. Але й для таких, як Маланка, досвід революції 1905 року глибоко врився в мозок і серце.

М. Коцюбинський майстерно відтворює той психічний стан Маланки, коли в голові у неї «звичайні гості – думи». Про що вона думає? «Ох Боже, Боже, трошки того віку, а як важко його прожити». І раптом думка її круто повертає від загального до конкретного: «Андрій знов не нанявся. Отак щороку. Легкого хліба шукає. Всю, каже, силу дурно оддав землі, більше не хочу...» [2, 13]. У свідомості жінки зринають слова чоловіка. Ось чому таким доречним у монологі-роздумі є слово «каже». Маланка починає подумки сперечатись з Андрієм. Вона не може простити йому нелюбові до землі. Але звичний хід думки переривається: «Курить щось по дорозі. Що воно біжить так прудко? Ага, либонь панич Льольо з сусідньої економії у гості їдуть до двору. Авжеж...» [2, 13]. Так і подумала Маланка: «Панич їдуть». Колишня панська наймичка, на очах якої виріс панич Льольо, і не може сказати інакше: рабська психологія виховувалась віками. Ось чому Маланка навіть про себе зауважує «панич їдуть» і низько кланяється услід бричці, їй навіть панським борщем запахло, але погляд її падає на власні руки: вони чорні. Жорстока й коротка думка вбиває запах борщу: «Он де вони почорніли оті руки: на роботі у панів» [2, 13]. Тут доречно монолог-роздум замінюється монологом-спогадом Маланки: гірке сирітство, поневіряння у наймах і невідступні мрії про свою землю. Правда, в авторському переказі губляться особливості живого слова Маланки,

зате ця форма монологу дає можливість М. Коцюбинському відібрати найтипівіші моменти і стисло передати зміст її думок («Прийшли злидні до злиднів, а з них вироста біда»).

Далі Маланка думає про Гафійку, якій позаздрила ковалиха. Маланка сперечається із нещирою жінкою. У своїй дочці вона бачить єдину втіху і надію. Тут монолог-роздум логічно переростає в монолог-мрію: Маланка в уяві віддає Гафійку за багатого і працює на своїй землі. Міраж розвіює заздрісна ковалиха, але ненадовго – Маланка знову думає про землю: «Яка ти розкішна, земле... Весело засівать тебе хлібом, прикрашать зелом, завітчать квітами. Весело оброблять тебе. Тільки тим недобра, що не горнешся до бідного...» [2, 16].

Руслем течії думок Маланки є земля. Про що б вона не думала – завжди повертала до неї, бо земля – найголовніша пристрасть селянської жінки. Яку радість мала вона, безземельна? Дочку та ще втому після тяжкої роботи. З якою гіркою іронією і як правдиво відтворив це автор у «неправильному», синтаксично розірваному монолозі, який передає безладний хід думок і несподіваних зовнішніх вражень, де у напівмаренні сплітається реальне з уявним, переживання із репліками героїв: «Сонна, напівпритомна Маланка розкладає в печі вогонь і приставляє окріп...Ой, як душно, як сонце пражить. Ба ні, таж то вогонь пече, бо близько стала. Ось вона нажала сніп і крутить перевесло... так болить спина, трудно зігнутись. Ага: то вона тісто місить на галушки (і вдома все нагадує про безжальну некрасиву працю в панській економії – свою землю Маланка обробляла б весело. – В. Ф.) ...Ложки треба по... а-а-а!.. помити. Такі ноги тяжкі, мов у чоботях... а голова ж... голова, ледве на в'язах здержиш...

Ну, врешті... На призьбі краще. Ти спиш, Гафійко?.. Подушку взяла б... ну, спи й так, дитино, коли заснула. Ой, кісточки ж мої, кісточки мої болючі. Ой, мої рученьки, ніженьки мої. Іже еси на небеси... Хліб наш насущний... А-а-а! зорі дивляться з неба... Блакитна баня опускається все нижче й нижче... налягає на тіло, гнітить повіки... Так солодко, спокійно...

Хіба ж не радіці!» [2, 27-28].

Чудово передав М. Коцюбинський душевний стан Маланки після куркульського самосуду, її очі не могли вже

більше нічого вмістити, і вона була задоволена, що в хаті темно. Про що вона думає? Як завжди, про землю, яка, наче марево, поманила і зeszла. Але і ця, найголовніша думка, теж вислизає. Втомлена психіка, непрояснена свідомість Маланки чіпляється за незначне і зовсім непотрібне: вона забула, де поховала відрізані пальці Андрія! Цією психологічною деталлю повістяр точно передає вкрай збуджену і стомлену цим напруженням душу жінки, що не може вже думати про забитого чоловіка і втрачену землю.

Таким чином внутрішнє мовлення героїв «Fata morgana» у поєднанні з розкриттям їхніх вчинків, відтворенням діалогів глибоко й переконливо передало настрої селян у період революції 1905 року.

Глибина психологізму в творчості М. Коцюбинського заґрунтована на всебічному знанні людського серця, на проникливому розумінні дум і прагнень своїх сучасників. Він знав душу робітника, знав, чого хоче селянська біднота, бачив хитання лібералів і викривав соціальну природу їхнього себелюбства, тонко аналізував безмірно складний світ митців і духовне убозтво міщан. Він із мовної скарбниці народу брав єдино необхідні і правдиві слова, щоб з реалістичною повнотою і переконливістю передали всепермагаючу любов Маланки до землі, біль і розпач зневажених у коханні Гашиці і Фатьми, неясні сумніви й вагання ката Лазаря, наївно-дитячі мрії Хариті і нелегку перемогу над чорним горем у «Цвіті яблуні», презирство до смітників життя і шукання краси у «Сні», незламну мужність революціонерів («Невідомий»).

На прикладі внутрішнього мовлення Л. Толстого і М. Коцюбинського видно, що будь-яка форма, вид і тип «німого» монологу несуть у собі специфічні ознаки в лексичі й будові фрази, які визначаються ситуаціями, задумом автора та характерами персонажів. І водночас це «безгучне» буття думки та переживання має також і родові, загальні прикмети: еліптичність, незавершеність, фігури умовчання, переривчастість, своєрідні повторення, драми внутрішніх голосів, пересічення рою мислительних образів зовнішніми впливами. Завдяки цьому психічні процеси не позначаються умовними формулами, а набувають природної безпосередності.

СУЦВІТТЯ ЗАСОБІВ

У художньому світі всі часточки поєднані гармонійно. Вони взаємно заряджаються і «підсвічують» одна одну. І втворюють образи, у веселковому світлі яких відбивається людська психологія. У ній – і це простежується повсякчас – все злите: емоції з пізнанням, розумова напруга з вольовими актами, а все разом – з ідейно-моральними настановами й пошуками героя. Якщо ж художні засоби психологізації й виокремлюються, то тільки для яснішого розуміння їхньої суті, специфіки й ролі в естетичному світі твору. Така вже доля наукового пізнання. Воно, кажучи словами гетевського Фауста, розчленовує «живий предмет». А митець робить навпаки: він синтезує, оживляє. Саме таку домінанту мав на увазі білоруський поет А. Вертинський, коли в одній із дискусій говорив:

Я признаю с учеными родство.
Но признаю
И разницу от века:
Ученый
Расчленяет естество.
Поэты
Собирают человека!¹³³

Ясна річ, що «збиранню» передують і супроводить його аналіз. Так, вчені теж «збирають». Різниця – в наслідках.

У вченого – логічні висновки. В митця – ілюзія достовірності буття людини, цілісна картина життя.

Видима мова душі у творі невіддільна від діалогу і внутрішнього мовлення, які, в свою чергу, часто наче «заходять» одне в одне... А їх «супроводжують» ще авторські – точні й метафоричні – характеристики, описи вчинків, індивідуальна обстановка, пейзажі, інтер'єри, які так або інакше пов'язані з психологією героя.

...У назві новели М. Коцюбинського «В дорозі» криється глибокий зміст, вершинна думка, яка почне прояснюватися

¹³³ Гомер, НТР и гармония. Дискуссия// Лит. газ. – 1974. – 31 июля.

для того, хто в усій повноті осягне образну систему цього твору.

Читаємо початок новели: «Де б Кирило не був, що б не робив, скрізь оточала його атмосфера густа й своєрідна, що заслоняла багато предметів, наче їх зовсім не було на світі. Атмосфера гаряча, тривожна, вся – небезпека і боротьба, вічний упад і підойма, розквіт надії і розпука, почуття сили і знесилля і безконечно довга дорога, на якій стільки вже полягло... Дорога, якій, здавалось, кінця не видно» [2, 208]. Що це – внутрішнє мовлення? Ні. Це авторська характеристика, узагальнення, де вгадуються лише одна-дві дуже віддалені інтонації монологічного мовлення. І не більше. Слово тут «забрав» автор, щоб одразу, як і годиться в малому епосі, ввести читача у світ дійової особи. І зробив це він не інформаційно. Його характеристика перейнята психологічною атмосферою героя. Повтори з постпозитивними епітетами («атмосфера густа й своєрідна», «атмосфера гаряча, тривожна»), повтори зі сполучником «і», який з'єднує близькі («небезпека і боротьба») і антиподні («розквіт надії і розпука») поняття, а також наростання контрастних ознак тривожної і довгої дороги і несподіваний обрив, з якого починається відокремлене речення, котре акцентує найголовніше («Дорога!»), – все разом створює ритм стрімкого руху і дає уявлення про роботу й діяльність підпільного зв'язківця. Увінчує цю авторську характеристику точне визначення морального імперативу борця: «Те вічне «мусиш», що гнало зв'язувать там, де розірвали, розжеврті те, що пригасало», а також метафоричне узагальнення: «Ту атмосферу носив Кирило з собою, як квітка запах». Яка несподівана асоціація і яка глибока: дух руху й боротьби став природним еством героя.

Раніше він захоплювався приналежністю жінок, красою природи, чарами музики і слова. Але тепер все це було наче хвилі в далекому морі. Таким міркуванням автора розпочинається другий абзац новели. У ньому конкретизується й розвивається попередня думка про ставлення Кирила до світу: «природа – се були день або ніч», «жінка – товариш чи ворог», «пісня – лиш те, що кличе до боротьби». Сказано стис-

ло і жорстоко. І в цю авторську характеристику введено портретний штрих про «зсушену молодість».

Третій абзац деталізує паспортний портрет і водночас коротко відтворює дію. І все це – в одному реченні: «Високий, стрункий, білявий; блакитні очі, притомлені трохи; темна сорочка, широкий пояс – такий приїхав він в город» [2, 208].

Четвертий абзац ще коротший. У трьох маленьких реченнях – вчинок Кирила і безремаркова репліка: «Учинив «явку», сказав пароль. Добре! Тільки треба зачекати листа» [2, 208]. Чиє це «Добре»? Персонажа, автора? Ні. Очевидно, господаря явки.

І в наступних двох абзацах переважає ритм руху. Але з'явиться і щось нове: природа. Не як абстрактне поняття, а як конкретність. По дорозі на квартиру Кирило помітить на тлі золотого неба чорні силуети тополь. Поки що це подробиця, котра стосується не психічного стану, а асоціативного мислення героя: контраст золотого і чорного він порівняє з візантійським образом. Та вже наступний пейзаж виступить як аналог душевного стану Кирила. «Несподівано, раптом, у чорну тишу щось впало. Живе, веселе і безтурботне. Заскакало по листі, збудило повітря, штовхнуло землю і вогко дихнуло просто в лице» [2, 209]. У стані задуми, коли «павуктурбота» тче свої сіті (що треба робити в цьому місті?), людина сприймає дощ як щось живе та ще й веселе і безтурботне. Цю особливість сприймання передано відокремленими реченнями і дієсловами у формі середнього роду. Таким чином акцентовано незвичність. Після дощику, коли зійшов місяць, Кирило увібрав у себе мокрі дерева і «сріблястий регіт мокрих листочків». Сталося диво: безтурботність природи зродила в ньому приємність і безжурність.

Настрій безтурботності, що увійшов разом із «реготом» листочків до Кирила звечора, посилюється вранці, коли він побачив дівчину, схожу на блискавку, коли він, мить повагавшись, пішов не до фабрик, а на зелені луки. Невласне пряме мовлення передає в цьому епізоді злам у психічному стереотипі героя: йому приємно бути людиною без обов'язків, почувати себе «диким звіром» серед природи. Проте оксиморон

«В тім було щось нове і ганебно солодке» засвідчує, що совість у Кирила не вмерла, не згасла. Саме вона й фіксує дику навалу «фізіологічних» радощів на хлопця, які можуть затопити його ідейні переконання.

З цього моменту в душі героя починається боротьба. Вона набирає різних форм і по-різному відтворюється автором. На залізний моральний принцип Кирила «мусиш» широко й стрімко «наступає» принадність природи й жінки. Злива дощових і зорових образів відсуває «спеку роботи, вогонь небезпеки». Але та ж сама природа, зокрема неспокій хмар на небі, нагадує «народні повстання», з вогнями бомб і червоними прапорами. І ці видіння, і бліда луна сигналів про те, що «він щось мусить», зрештою зродили в ньому драму внутрішніх голосів, яку М. Коцюбинський передав діалогованим монологом. У двобої зіткнулись «я» людське, принципове, справжнє і «я» маленьке, нечисте, звіряче. Перша сутичка жодному з них не принесла перемоги.

Біда Кирила полягає в тому, що він дав волю своїй утомі і зупинився на відпочинок, забувши про невідкладні обов'язки підпільного зв'язківця. Але революційна совість не дозволила йому стати міщанином, зрадником – і він знову в дорозі.

Мотив дороги в новелі М. Коцюбинського перегукується з мотивом духу й боротьби в драмі М. Горького «Міщани», де один із героїв – Тетерев – проголошує: «Краще замерзнути на ходу, ніж гнити, сидячи на одному місці».

Як гниють ті, що зупинились і зійшли з дороги боротьби, М. Коцюбинський розкрив у другій частині новели, коли Кирила з трудом відірвав від шаленства кольорів, захоплення музикою та дівчиною товариш Іван і забрав до себе на дачу.

І тут Кирило побачив, у що могла перетворитись його зупинка, чим могло стати його збочення – ганебною зрадою і міщанським свинством. Колишні «революціонери» – Іван і Марія – загрузли в болоті ситості, їхні потреби звелися до капусти, курей і декадентських книжок, де «кохання гнило, як рана, а «я» розцвіталося пишним отруйним цвітом» і шаленіли «надприродні інстинкти» [2, 219]. І Кирило, в якому ще жило людське «мусиш», – схаменувся.

Як це показано?

«Іх стріла «товариш Марія». Яка вона стала гладка й сирова в своєму капоті, що нашвидку застібала на голій шиї, оця годована гуска! Вона була така рада, тільки скрізь – ай, які непорядки!» [2, 217].

Опис, внутрішнє мовлення, видима мова почуттів, репліка, відбита у свідомості Кирила, – всі ці засоби творять стереоскопічну фразу, яка містить у собі цілу картину і гаму почуттів. Марія – розгублена, трохи налякана й удавано рада. Кирило – здивований. Але здивування миттєве. Воно одразу ж зміниться зневагою (що засвідчує внутрішня репліка «оця годована гуска!»). І це почуття зневаги наростатиме з кожним днем, аж поки не переросте в обурення, виражене стислою реплікою: «Як можете... ви... Свинство!» Іван і Марія збайдужіли до всього і звістки про втрати заїдали борщем, а по обіді – хропли. За допомогою авторських метафоричних характеристик, які доповнюють описи, діалоги і внутрішнє мовлення, надзвичайно стисло й оригінально відтворюється загальний психічний стан персонажів. Це ляклива байдужість і підсвідоме егоїстичне прагнення позбутися морального дискомфорту, чогось неприємного. «І чим далі стояла думка або уява од того жаху й скорботи, якими повилась дійсність, тим міцніше чіплялись за неї всі троє, наче спішили проплисти, заплющивши очі, над глибиною, де спочивали уламки розбитого недавно корабля» [2, 220].

Після дріб'язкових сімейних сцен, свідком яких був Кирило, він переконався, що для тих, що зійшли з дороги, завжди буде те саме – «служба, телята, символізм і капуста». Висловивши їм свою відразу, Кирило, нарешті, змусив себе зібратися в дорогу. Бо дух революціонера в ньому ще не вмер. Він кличе до боротьби – що б там не було і що б підпільникові не загрозувало.

Епізод з життя революціонера відтворено у новелі М. Коцюбинського ґрунтовно й різнобічно. І слова зайвого немає. В усьому – і в переходах авторських характеристик у видиму мову душі, а її – у «безгучні» асоціативні й діалогізовані монологи, що змінюються пейзажами, які викликають у героя захват і сприяють відстороненню його від суспільних

потреб, і в коротких діалогах та описах вчинків, які змушують Кирила покинути міщанське болото, – в усьому є доцільність і повнота, без яких годі думати про переконливість зображення людини.

М. Коцюбинський досконало володів умінням однією двома фразами сказати про людину найголовніше, викликати в читача цілу зливу асоціацій і співпереживань. Це фраза, про яку мріяли, яку творили великі реалісти – Л. Толстой і А. Чехов, М. Горький і Е. Хемінґуей. Останній в «Снігах Кіліманджаро» (і згодом, у роздумах про своє мистецтво) говорив, що в один абзац необхідно вмістити все, що сконденсувалося в уяві про життя.

Щільна, стереоскопічна, перейнята живими струменями психологічна фраза притаманна всім жанрам. У талановитих творах всі засоби психологізації взаємно посилюють один одного, щоб у своєму чергуванні й злитності передати багатобарвність людського буття, його найпотаємніші глибини.

Подивімося, як це здійснюється в одному з епізодів роману «Тронка» О. Гончара.

Щоразу з дивним трепетом перечитується в ньому сцена, котра передає таїну народження першого кохання Віталіка і Тоні. Тут усе правда, і така вона, правда, магічна, що під час спостереження за двома дітьми степу (а їх бачиш і чуєш) здається: все це відбувається чи відбувалося з тобою, хоча в тебе, звичайно ж, було не так.

Двоє ідуть в степ. Розрізане навпіл гумове колесо – «колесо фортуни!» – несе Віталік, а воду для чайок – Тоня.

Тоня не просто «пішла», а «подалася попереду». Такий стрімкий рух, така хода у неї і мусять бути. Адже з попередніх епізодів знаємо, що вона як вогонь запальна, норювиста, незалежна. Тому й асоціація, що виникла у хлопця – начитаного, з могутньою уявою, але делікатного, надто самокритичного, – теж цілком закономірна: дівчина із руським, зібраним у жмуток волоссям була для нього чимось схожою на римського воїна. Залишившись з нею удвох, Віталік трохи перестрашився, і тому скат, як з легкою іронією повістує автор, здається збоку рятівним колом, котре, однак, не рятує від хвилювання – ще незрозумілого, неясного. І, щоб не ду-

мати про Тоню, не згадувати, яка вона буває безжурна навіть у критичних ситуаціях, хлопець то дивиться під ноги, то спостерігає за небом. А з ним і автор. І бачать вони хмарки-оболоки, що нагадують вітрила далеких фрегатів. Асоціації теж літературні. Але є у величному пейзажі відчуття незвичайності і можливої катастрофічності: ці видива, мов чари, непомітно зникнуть до полудня. Така погода південного степу. Такий тривожний і сумний настрій у Віталіка.

«Ну, клади ж, – першою схаменулася Тоня. – Скидай свого хомута.

Це вона про колесо, з яким він так і стовбичить перед нею, ніби забув, для чого його сюди волік» [5, 30].

Виявляється, що в стані задуми був не лише Віталік. Не випадково ж Тоня «схаменулась». Але вона не схильна до романтичної мрійливості та книжних образів. Ось чому те, що вчитель нарік «колесом фортуни», автор – «рятівним колом», вона назвала «хомутом». Грубуватою реплікою дівчина хотіла приховати власне збентеження.

Далі йде абзац – жива картина. Тут міцно переплетено авторську характеристику з невласне прямим мовленням та видимою мовою душі. За Віталіком ми спостерігаємо водночас очима автора, Тоні і його власними, за Тонею – очима хлопця і «чуємо» його «безгучні» нищівні самооцінки, що передають стан розгубленості й приниження. І є тут авторський мудрий поблажливий усміх, що межує із замилюванням і втаємниченим всерозумінням: «Віталій стоїть похнюплено, скутий власною ніяковістю. Йому стає жарко, якимось аж млосно під її поглядом, наче перед ним не Тоня, а якась незнайома дівчина, що розглядає його вивчально, майже критично. Мовби її очима він глянув цієї миті на себе і побачив постать свою незавидну і як вуха горять йому малиново, а це дурне колесо, він почуває, робить його ще меншим, ніби придавлює до землі, йому здається, що Тоня блискає з-під чорних брів на нього аж наче з погордою, її, зіркооку, мовби дивує, що це за хлоп'я перед нею залізло у хомут і стоїть ні в сих ні в тих. Там, де мусив би стояти красень, полігонний лейтенант який-небудь, нахнюплено стоїть він, майже пацан, з віхтиком соллом'яної чуприни на голові, з очима буденно-сірими, дрібне-

нькими, з обличчям худим та в плямах веснянкуватих, ніби в солонцях...» [5, 30-31].

І в цей момент, коли Тоня знову гримає на хлопця, він помічає, що й дівчина не така, як завжди: якась сторожка, строгіша. Але ось, п'ючи воду (а чи хотілося їй пити?), Тоня залилася і враз розсміялася, запропонувала і Віталікові, ненароком чи навмисне торкнувшись його руки. Від цього доктору хлопець «спаленів і враз пройнявся якоюсь досі не знаною ніжністю до всього». Крапка поставлена вчасно. Нота і так висока. Більш того – її можна й понизити. І Гончар це робить: «Пити йому, власне, не хотілося, але він теж став дудлити цю теплу вже воду». Просторічне «дудлити» тут уже не приховує збентеження, як то було у Тоні з грубуватим «хомутом», а передає веселу розкутість, вихід із ніяковості та заціпеніння.

Разом із дівчиною Віталік мовчки дивиться у колесо фортуни з водою. Там – небо, пролітає чайка. Завершує епізод авторський штрих: «Після цього вони ще якийсь час дивилися на це розстелене у них під ногами небо і вже самі не упізнавали себе в ньому, були вони вже ніби й не вони» [5, 32]. Це неймовірно широке узагальнення. Заперечення із займенником «вони і вже ніби й не вони» передає всеосяжність душ, у яких зродилося щось таке велике, що його зараз ніяк не можна ні назвати, ні конкретизувати. Від цього воно б змаліло. І лише згодом О. Гончар дасть уявлення про стан двох людей, визначивши його як «таємне квітування» почуття близькості¹³⁴.

У творах О. Гончара кохання всеосяжне і неповторне: грізно-тривожне, під мечем війни, як у Черниша і Ясногорської з «Прапороносців», ідеальне, що спалахнуло як метеор, але буде світити до останку розвідникові з «Модри Каменя», гірко-болісне, але не відчаєне, як у Марійки з повісті «Щоб світився вогник», безнадійне, але без чорного смутку та озло-

¹³⁴ Заперечне «не» із займенником служить О. Гончару для відтворення зламу усталених стереотипів. У «Прапороносцях» Маковейчик бачить убиту Ясногорську: «Розпатлана, спокійна, в порваних вінках, в зім'ятих погонах. Не вона!» [1, 453]. Інна із «Берега любові» вперше зустріла Віктора після тюрми: «Її схотілось заплакати, такий зараз він був якийсь... не він» [6, 269].

блення, як у Дорошенка до Лукії з «Тронки», романтичне й вигадане, як у Ярослави до Колосовського з «Циклону», за-
 сліплене, з трагічним прозінням, як у Інни Ягнич з «Берега
 любові»...

І, можливо, найприродніше, мрійливо-першолоубне,
 осяйно-мирне, з драматичним випробуванням на людяність,
 як у Віталика і Тоні.

Шлях до зображення й вираження «циклонів почуттів»
 (О. Гончар), щедрого квітування чи присмеркового згасання
 людської душі – складний, але суспільно необхідний.

У праці «Думка і мова» О. Потебні є цікаве спостере-
 ження: не тільки «чужа душа – темний ліс», а часто й своя
 така ж. Бо в нас самих є багато сприйнять і почуттів, нам зо-
 всім невідомих. Щоб відкрити їх, потрібні особливі умови
 взаєморозуміння між людьми і необхідне мистецтво слова,
 котре прояснює неясне. «Наші душевні стани, – говорить
 учений, – з'ясовуються нами лише тією мірою, як ми їх вияв-
 ляємо, даємо їм немовби самостійне існування, знаходячи їх,
 наприклад, в інших чи виражаючи в слові. Назавжди темни-
 ми залишаються ті особливості нашого душевного життя,
 яких ми не виразимо жодними засобами і яких не побачимо
 ні в кому, крім себе»¹³⁵.

Спостереження О. Потебні глибоке і точне. Хіба без кра-
 сного слова ми б повністю усвідомили й відчули, що таке
 «гірка насолода», «страшна любов», «лиха радість», «врочис-
 тий біль»? Хіба б не збідніли без поетичного світу
 О. Пушкіна і Т. Шевченка, Л. Толстого і М. Горького,
 Р. Роллана і М. Шолохова, М. Коцюбинського і О. Гончара?

Мистецтво не тільки підглядає, підслуховує, вловлюючи
 й передаючи барви, гомони й відгомони життя. Воно згущує
 у плоті слова його грані, щоб, кажучи словами Лесі Українки,
 не тільки відкривати, а й творити духовні скарби.

«Збираючи» образ людини, мистецтво діє суцвіттям за-
 собів, відбиваючи таким чином живе розмаїття й безмежжя
 світу.

1981

¹³⁵ Потебня А. Эстетика и поэтика. – М. 1976. – С. 113.

ІЗ СТУДІЙ ПРО НОВЕЛУ



ОНОВЛЕННЯ ЖАНРУ І СУПЕРЕЧКИ
ПРО ПОЕТИКУ

Ще Гете зауважував, що одні художні задуми вимагають віршів, інші – прози. Викресана із життєвого явища, одна думка знаходить розвиток і завершення в пісні, друга – в новелі. Там, де тема вимагає відносної поступовості, деталізації і розгалужень в аналізі, – найкращою є прозова форма. Саме тому, за словами Гете, твір про перемогу лагідності над дикою силою, задуманий у віршах, у нього не вийшов: конкретний матеріал і задум увесь час повертали автора до прози. І тоді він створив невеликий епічний твір, давши йому дещо символічну назву «Новела». «Щоб пояснити вам, – розповідав Гете, – порівнянням хід розвитку цієї новели... візьму зелену рослину, яка над корінням виганяє сильну стеблину з міцним зеленим листям і зрештою увінчується квіткою; квітка є щось несподіване, вона дивує, але вона мусила з'явитися і все зелене листя лише для цього й росло, без квітки не варто було б його ростити»¹³⁶.

З того часу порівняння новели з квіткою, яка несподівано вражає, ввійшло в літературний обіг. Новелу порівнювали також із стрілою, яка неухильно летить до мети, з айсбергом, вся міць якого схована під водою, з краплею води, в якій відбивається світ. «Новела, – писав К. Паустовський, – це коротке оповідання... її можна порівняти з написом на камені чи перстені. Такі написи робились у середні віки – на дуже маленькій площині треба було помістити значний зміст. Небагатьма словами треба було сказати дуже багато»¹³⁷.

Вирощувати квітку мистецтва, його «золоту троянду», нелегко. Але й теоретично осмислювати, науково осягати її закономірності й особливості – теж важко. Садівник щоразу вирощує троянду, не схожу на попередню, але при цьому нова квітка все-таки залишається трояндою. Іншими словами: будь-який жанр, в тому числі й новелістичний, необхідно мислити не як мертву, застиглу суму формальних ознак, а як сповнену історичної доцільності й змістовності рухли-

¹³⁶ *Еккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. – М.-Л.: Academia, 1934. – С.333.

¹³⁷ Литературная учеба. – 1940. – № 3. – С.68.

ву, змінну категорію, в якій, проте, зберігається загальне, стійке, те, що повторюється в композиційно-стилістичній структурі твору. Жанр – це особлива міра об'єктно-суб'єктних відношень, зв'язків між речами світу та між ними і автором. Міра кількісна – відносно стійка, загальна, більш-менш наочна. І міра якісна – змінна, індивідуальна, ледь вловна.

Відомо, що художня форма не відноситься до змісту так, як склянка до вина. Вона складає, утворює з ним, змістом, єдине тіло. «Нове, звичайно, так або інакше змінює стару форму, – мовиться в академічній «Теорії літератури». – Але і сама ця традиційна форма непомітно для нового обволікає його своєю змістовною силою, так що в процесі творчості не тільки створюється нове, але оживає і весь тисячолітній зміст»¹³⁸. Скажімо, стислість колись, в момент народження жанрів, сама по собі була безпосередньо змістовною якістю, бо ще не існувало якихось еталонів, норм, і лише пізніше – через повторюваність в однорідних творах, через несхожість з широтою епопей – лаконізм перетворився у властивість жанрової форми, став ознакою ліричної поезії і новелістики. Стислість – це те, що зберігається в новелі як жанрова ознака на всіх етапах її розвитку. Вона криється в самому способі бачення світу й зіткненні граней буття.

Є у Василя Стефаніка геніальна річ – «Лан». Текст цієї новели займає площу з півсторінки, а зрушує уяву читача, змушує її ширяти в просторах віків, в історії людини. Автор дивиться на землю наче з пташиного польоту – і читач також зверху бачить лан, який немов неводом виловив селянські нивки. Це поміщицький або куркульський лан. В його безмежжі загубились мати з дитиною. Мале «впало ротом до корча. Б'є ніжками, дуже пручаєся і поволеньки синіє»¹³⁹. А поруч спить мама. «Як рана ноги, бо покалічені, посічені, поорані. Прив'язана чорним волосsem до чорної землі, як камінь» [1, 95]. І навіть сонце не може збудити. Лише ворон

¹³⁸ Теория литературы. Кн.2. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. – С.21.

¹³⁹ *Стефанік Василь.* Повне зібрання творів: В 3 т. – Т.1. – К.: Вид-во АН УРСР, 1949. – С.95. Далі вказуватимуться лише том і сторінка цього видання.

– символ смерті – виводить її зі сну. Жінка картає себе, що біля роботи заснула. Обминає корч, під яким лежить дитина: нехай спить, бо заважає заробляти на хліб.

Тут усе підпорядковано – кожна художня часточка – одному настрою, одній думці: тяжка праця на чужому лану притупила, вбила найсильнішу в світі емоцію – інстинкт матері, її насторожену тривогу за життя дитини. Люди знають, що грім не може розбудити натомлену жінку, але досить її немовляті ворухнутись – як вона вже на ногах. А тут поруч плаче і душиться мале, а мати не чує. Отой лан, на якому «прив'язані до землі, як камінь», працюють заради шматка хліба, виловив і материнську душу.

У новелі В. Стефаніка говорить кожне слово, кожне речення. Нічого зайвого. І немає чого додати. Така стислість притаманна всім талановитим новелам протягом шести століть, починаючи з «Декамерона» Боккаччо. Він літературно оформив цей жанр як «особливу систему сприйняття і розкриття протиріч» (В. Шкловський).

Отже, художній жанр – не мертва класифікаційна схема. Це – затверділий у структурі зміст, своєрідна, за словами М. Бахтіна, пам'ять мистецтва у будівництві творів, інструмент літературної практики, яка відточує його, удосконалює, змінює. «Жанр завжди і той і не той, завжди і старий і новий одночасно. Жанр відроджується й оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі даного жанру»¹⁴⁰. Читачеві, може, й байдуже, як називається твір – новелою, романом чи драматичною поемою. Проте письменнику не однаково – пише він оповідання чи роман, бо жанри є дійовим інструментом художнього пізнання. Справжній митець знає всі свої знаряддя і не майструє кайлом там, де потрібне долото.

У книзі «Повести о прозе» (1966 р.) В. Шкловський показав ступінчатий рух жанрів, їх зіткнення і зміни в результаті нового переосмислення життя, потреби виразити нові відносини і суперечності.

Діалектичне розуміння жанру як категорії рухливої, що зберігає щоразу у трансформованому вигляді загальні стійкі

¹⁴⁰ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. – С. 142.

структурні ознаки, прийшло в літературознавство не відразу, через багато дискусій і уточнень.

Так було і з жанром новели. Навколо її специфіки, поетики точилось і точиться багато суперечок. Можливо, що в самій історії розвитку новели найвизрашніше демонструється змінність жанрових ознак, способів аналізу протиріч дійсності: затверділе плавиться на вогні нових явищ і мінливого світорозуміння, нове тут швидко кристалізується, твердіє.

Нема нічого випадкового в тому факті, що після Великої Жовтневої соціалістичної революції теоретики літератури звертаються саме до «морфології» новели¹⁴¹. У первісній клітині прози вони прагнули схопити давнє і новонароджене. Той, хто підходив до жанру як «суми прийомів», бачив у новелі лише стійке, вічне, застигле: комбінацію мотивів і формальних засобів їх розвитку. Хто ж цікавився тільки новизною матеріалу, впадав у примітивне соціологізування або оголошував розклад і знищення «старої» форми.

У суперечках про специфіку жанру особливе часто вдалося за універсальне, а загальне – за специфічне. Теорія схематизує явища. Тому один момент із розвитку новели чи особливості творчості одного оповідача можуть здатися канонічними, постійними: тимчасове інколи – через неповне охоплення фактів – сприймається за вічне.

Найпоширеніше поняття про новелу як жанр, що ґрунтується на одній події, анекдотичній, незвичайній, бере свій початок у міркуваннях Гете і Ф. Шлегеля, П. Гейзе і М. Петровського. Проаналізувавши висловлювання багатьох митців і теоретиків, німецький дослідник Арнольд Гірш дійшов висновку, що новела обмежується однією особливою, «нечуваною» ситуацією¹⁴². Новела – дитя анекдота. Це вірно щодо творчості Боккаччо (XIV століття) і не зовсім – щодо всіх невеликих творів Гоголя і Бальзака, Тургенєва і Марка Вовчка, Чехова та Стефаніка.

¹⁴¹ Див.: Петровский М. А. Морфология новеллы// *Arts poetica*. 1. – Изд. ГАХН, 1927; Шкловский В. Теория прозы. Изд. Федерация, 1929; Эйхенбаум Б. О'Генри и теория новеллы// *Звезда*, 1925. – № 6; Майфет Г. Природа новели. Зб. I. – ДВУ, 1928; зб. II. – ДВУ, 1929; *Полторацький О.* Практика лівого оповідання// *Нова генерація*. – 1928. – № 1.

¹⁴² Hirsch A. Der Gattungsberggriff «Novelle». *Germanische Studien-Berlin*, 1928. – S. 47.

Новела виростає також з усних народних оповідань, легенд і бувальщин.

У праці «Морфология новеллы» (1927 р.) М. Петровський підкреслював: «Чиста форма замкнутого оповідання – це повість про одну подію. Уявимо собі тепер цю подію такою, щоб вона включала в себе цілісний смисл життя, його тотальність. ...Цей тип короткого повіствування умовно позначимо як «новела»¹⁴³. Історія літератури справді знає чимало одноподійних творів. Але в тому ж таки «Декамероні» Боккаччо є новели чи оповідки, які складаються з декількох подій, наприклад, історія Алатіель (7-а оповідка другого дня). Визначення М. Петровського не охоплювало невеликих за обсягом творів, в яких мовилося про декілька етапів у житті людини, про декілька подій з її історії: «Постріл» О. Пушкіна, «Душечка» А. Чехова, «Кленові листки» В. Стефаніка, «На острові» М. Коцюбинського, «Роман Ма» Ю. Яновського, «Горбате життя» О. Слісаренка...

Ніхто з прихильників найпоширенішого визначення докладно не з'ясував, що таке «подія» в життєвому й естетичному значеннях. Тому, мабуть, не випадково наголос робився на епітетах – небачена, анекдотична, нова. Але ж вимога новизни стосується всіх жанрів і не зводиться лише до демонстрації нового матеріалу. В «Декамероні» Боккаччо, на думку дослідників, більшість сюжетів є традиційними, ходячими, але трактування їх – нове, його новели способом розкриття суперечностей відкидали, висміювали моральні приписи феодального суспільства, церкви і схоплювали народження того, що було несподіваним для усталеного ладу – народження моралі й практики буржуа. Звідси несподіваність розв'язок та іронія. Проте це лише один момент розвитку новелістики, а не постійний її принцип. У праці «Проблема новели» (1934 р.) польський дослідник Людвік Фриде переконливо показав, що в розвою жанру слід бачити дві формації: 1) ренесансну – новелу дидактичну, фабулярну, з анекдотичним пуантом; і 2) «психологічну» – новелу ХІХ – початку ХХ століть, яка охоплює один момент «демакування характеру» і в якій «істотною гарантією єдності» є

¹⁴³ Зб. «Ars poetica». – Изд. ГАХН, 1927. – С.72.

не подія, а «власне єдність переживання»¹⁴⁴. Є підстави думати, що ці два типи новел попри змішані форми існують і в сучасній літературі.

Багато писалося про несподівані кінцівки як визначальну рису поетики новели. В Росії і в Україні ця точка зору вперше широко пропагувалася в працях: «О'Генри и теория новеллы» (1925 р.) Б.Ейхенбаума, «Природа новели» (1928 р.) Г. Майфета, «Як будується оповідання» (1928 р.) М. Йогансена. Останній писав: «Епізоди групуються в такий спосіб, щоб подати натяки на дві можливих розв'язки; на одну натякується ясніше, на другу туманніше. Ясніше, яскравіше показана лінія звичаєм буває фальшива, а туманніша лінія натяків приводить до справжньої розв'язки, і в цей момент її туманність прояснюється для читача: натяки стають зрозумілими. Отакої системи держався у своїх оповіданнях Генрі, якого ми дуже рекомендуємо як учителя будови фабули»¹⁴⁵.

Для аргументації подібних тверджень відбиралися лише твори, збудовані на пригоді. Своєрідним еталоном була новелістика О'Генрі. Але «несподіваність», якщо мати на увазі реакцію читача, не є жанровою ознакою, а належить до загальної психології сприйняття художнього твору, який будується як осягнення протиріччя і подолання його в русі. Непізнане вражає двічі: в момент першої дії і в хвилину його опанування. Така вже природа взаємин людини із середовищем.

Прихильники психологічної теорії «враження» залишили цікаві спостереження над поетикою новели. Порівнюючи роман і новелу, спираючись на міркування Е. По про композицію художнього твору, Б. Ейхенбаум, наприклад, вбачав специфічно новелістичне в наявності центрального ефекту, якому підкорено кожне слово, в цілокупності думки, що впливає відразу, не подрібнюючись¹⁴⁶. Такої єдності й цільності враження, ясна річ, не можуть мати твори великої епічної форми. Це вже специфічна риса стислої прози...

¹⁴⁴ Fryde Ludwik. Problem noweli//Pamiętnic literacki. – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1961. – Z.1. – S.95-100.

¹⁴⁵ Йогансен М. Як будується оповідання. – Х.: Книгоспілка, 1928. – С.44.

¹⁴⁶ Ейхенбаум Б. О'Генри и теория новеллы// Звезда. – 1925. – № 6 (12).

З порівняння новели та роману виходив і німецький теоретик ХІХ століття Шпільгаген, вважаючи, що основною ознакою стислих форм прози є готові характери, які швидко приводять будь-яку ситуацію до розв'язки, а в романі характери завжди перебувають у стадії розвитку, тому на них впливає середовище, події, чого, мовляв, немає в оповіданнях і повістях. Спостереження Шпільгагена справедливе лише для певного кола творів. У новітній літературі є багато романів і драм із сформованими характерами («Три сестри» А. Чехова, «Бур'ян» А. Головка, «Правда і кривда» М. Стельмаха). Є і невеликі твори з історією характеру («Лялечка» М. Коцюбинського, «Іонич» А. Чехова, «Пороги» О. Гончара, «Катерина і її новий дім» Л. Первомайського, «Доля людини» М. Шолохова). Неясно також, як це може новела, стара чи нова, абсолютно ізолювати людину від середовища, не помічати її змінності на короткому відтинку часу. Ще в «Декамероні» герой протестував проти мертвотних обставин або змінювався під їх впливом. Це саме можна сказати і про персонажів із новел Бальзака, Меріме, Мопасана, Тургенева, Марка Вовчка, Купріна, Васильченка...

Поняття характеру теж біжуче. Тому мав рацію В. Шкловський, який зауважив, що герої новелістичних історій з книги «Тисяча і одна ніч» мають талісмани і не мають характерів. Однак варто додати: у теперішньому розумінні слова. Життєвий характер не можна зупинити й на хвилину. В мистецтві, правда, його можна замінити застиглою маскою. Шпільгагена критикували ще на початку нашого століття, проте часто хапалися за його визначення. Саме його думки широко використовували учасники дискусії «Розмова про новелу», яку організував журнал «Знамя»¹⁴⁷ в листопаді 1934 року. Тоді висувалися положення про те, що в новелі діють не типові характери, а окремі особи, уже відомі читачеві з інших творів, і з цими особами, мовляв, щось трапляється. Новелі таким чином відмовляли в художньому дослідженні, відкритті. Неточна думка була доведена до абсурду.

На наш погляд, лише Л. Тимофеев у праці «Очерки теории и истории русского стиха» (1958 р.), виходячи з порів-

¹⁴⁷ Разговор о новелле. Обработанная стенограмма совещания, организованного редакцией ж. «Знамя», 28 ноября 1934 г. // Знамя. – 1935. – № 1.

няння двох способів зображення характерів у прозі, схопив відмінне, справді жанрове: «Роман, порівняно з оповіданням, являє собою зображення характеру в ряді ситуацій, в процесі, тоді як оповідання дає характер у певному моменті його розвитку. В залежності від того, яким хоче письменник зобразити характер, він і звертається до того чи іншого жанру як засобу розкриття характеру»¹⁴⁸.

Поруч з суперечками про визначення специфіки новелістичного жанру давно виникло питання про спільне і відмінне між оповіданням і новелою. У теоретиків літератури в цьому пункті панує неймовірна плутанина. В 20-х роках В. Шкловський, А. Баричевський, Г. Майфет вважали, що новела – особний жанр, а Б. Томашевський, навпаки, не вбачав між оповіданням і новелою ніякої різниці. З того часу згоди не дійдено.

М. Рильський, який ніколи не був «великим прихильником термінологічних суперечок і мудрувань», у відзиві на одну працю автора цієї книги писав: «В останньому виданні «Большой советской энциклопедии» маємо категоричне твердження: «Новелла – то же, что рассказ». У Брокгауза і Ефрона (1897 р.) під словом «новелла» лаконічне посилання: «См. повесть», а під словом «повесть»: «от близких к ней (повести. – М. Р.) поэтических форм – западноевропейской новеллы и нашего рассказа – повесть мало чем отличается». Тут, до речі, цікавий поділ: «западноевропейская новелла» і «наш (тобто російський. – М. Р.) рассказ». Не ясно все-таки: один це жанр з різними назвами чи два окремі жанри, з яких перший виріс на західноєвропейському ґрунті, а другий – на російському?

В «Словаре иностранных слов» за редакцією В. І. Льохіна і Ф. П. Петрова (1949 р.) сказано рішуче: «Новелла... в литературе – то же, что рассказ». В «Литературной энциклопедии» (1934 р.) читаємо: «Новелла (итальянское – novella...) – термин, обозначающий в истории и теории литературы одну из форм повествовательного художественного творчества. Наряду с наименованием Н., ставшим международным, существуют *равнозначные* (підкреслення моє. – М. Р.) наименования того же жанра: франц. conte, нем.

¹⁴⁸ Тимофеев Л. Очерки теории и истории русского стиха. – М.: Гослитиздат, 1958. – С.14.

Schwank, Märe, Geschichte, англ. short story, русск. рассказ, сказка». ...Проф. Л. І. Тимофеев у своїй «Теорії літератури» (1948 р.) відмовляється, говорячи про «малую зпическую форму», провести якусь межу між «рассказом» і «новеллой».

Як бачимо, більшість авторів ототожнює чи сливе ототожнює поняття «рассказ» і «новелла», тобто «оповідання» і «новела», дехто, одначе, наголошує на більшій, порівняно з оповіданням, сконденсованості й лаконізмі в новелі...

Справа дефініції жанру взагалі складна річ. Декого не задовольняють звичайні терміни, і Коцюбинський, приміром, називає своє «На камені» аквареллю, а Лесков удається навіть до таких складних і суб'єктивних визначень, як «пейзаж и жанр», «рапсодия». Але, загалом кажучи, російські та українські прозаїки вживали звичайно просте і скромне слово – *рассказ, оповідання*.

Я не закликаю, розуміється, нікого називати оповіданнями новели, скажімо, Боккаччо. Як новели, ввійшли вони в літературу і залишились у ній. Але у мене б – тут вже, може, йдеться про суб'єктивні відчуття – не піднялась би рука написати про «Вывод» Горького, «Що записано в книгу життя» Коцюбинського, «Новину» Стефаника, що це – новели.

У вживанні самими авторами для визначення їх творів терміна новела часом відчувається якась претензійність і манерність. Чехов десь іронічно пише про самозакоханого письменника, що він називав свої оповідання новелами. Сам Чехов дуже часто, майже завжди під заголовками своїх великих прозових речей не ставить ніякого визначення жанру. Короленко з властивою йому скромністю називає свої оповідання – «очерками» (нарисами), але це такі оповідання, проте не новели в тому розумінні, як те ми говоримо про гостросюжетні, іноді анекдотичного характеру розповіді Боккаччо або про розраховані на «несподівані кінцівки» твори О'Генрі.

Загалом кажучи, я думаю, що для величезної більшості коротких прозаїчних творів наших сучасників та близьких попередників цілком вистачило б терміна оповідання...»¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Відзив написано у травні 1958 р., автограф його зберігається в автора даної праці.

Тонкий і глибокий знавець літератури, М. Рильський відчував різницю між прозою західною і вітчизняною, відзначав диференціацію жанрів на терені «малої» прози, вказував на складність і свавілля в дефініціях, проте сам – і про це він сказав одверто – теж суб'єктивно чинив, коли «Новину» Стефаника називав тільки оповіданням і загалом термін «новела» вважав не таким уже й потрібним для вітчизняної літератури. Але ж новела давно вже стала, поруч з національними, міжнародним терміном. Історія вживання цього терміна чи якогось іншого, близького йому, в кожній національній літературі потребує досліджень. До речі, в Англії романи називаються новелами, а на означення стислих видів прози вживається термін «коротке оповідання». Лише останнім часом англійське «novel» – набирає значення «новела», крім традиційного «роман». На Україні в літературній практиці спочатку побутувала «повість», потім у Марка Вовчка – «оповідання», ще пізніше з'явилася «новела» як різновид стислих форм прози. Але безперечно одне, що прийшов цей термін до нас із західноєвропейських літератур. Так, в ідейно-тематичному плані, в загальних принципах сюжетобудування російський «рассказ», українське «оповідання» чи «новела» істотно відрізняються від західноєвропейської новели, французьких і американських оповідок. Але ж російські та українські літератори широко користувались й користуються також терміном «новела», який зустрічається ще в листах і нотатках Пушкіна і Гоголя (поруч з терміном «повість» на означення всіх творів, менших за роман), хоча треба зауважити, що термін «новела» більш вживаний саме в українській літературі, особливо в ХХ столітті. В сучасній російській літературі він вживається менше, ніж у 20 – 30-х роках. Навіть у великій дискусії про стиль прозу на сторінках «Литературной России» (1964 р.) його геть потіснив «рассказ», лише дехто з учасників дискусії вживав зрідка термін «новела».

Таким чином, відмовляти терміну «новела» в громадянстві, особливо в Україні, немає рації. Він живе. Інша справа: один це жанр з різними назвами чи два окремі жанри. Ті, що брались за розв'язання цього питання, відповідали по-різному: одні вбачали кардинальну відмінність між новелою і оповіданням, інші – тотожність.

Прихильники першого положення в 20-х роках, коли теоретично осмислювалися жанри стислої прози, виходили з визначення Гете: «Новела – це і є: нова небачена подія. Таке справжнє значення цього слова...»¹⁵⁰. Після Гете образ квітки, яка вражає несподіваністю, і «незвичайна ситуація» стали немовби вираженням поезики новели, а «звичайна ситуація» – поезики оповідання. Таке хистке розмежування побутує і в наші дні. Але ще понад 30 років тому В. Гоффеншефер у статті «Судьби новеллы»¹⁵¹ довів, що визначення Гете стосується передусім первісного змісту терміна «новела», а не суті стислого прозового жанру, який протягом значного часу змінювався. Сам Гете закликав новелістів не ганятися за «незвичайними подіями», а майстерним опрацюванням звичайного сюжету розкривати значне і глибоке.

Але, незважаючи на ці істотні уточнення, різке розмежування, протиставлення новели оповіданню продовжується в критичних і теоретичних виступах, особливо в Україні. В. Лесин та І. Денисюк на Ужгородській науковій конференції, присвяченій розвитку української радянської новели (1966 р.), поставили це питання на науковий ґрунт для широкого обговорення¹⁵². Перший вважає новелу більш стислою формою малої прози, ніж оповідання, яке, в свою чергу, є своєрідною «скороченою повістю». Другий ставить питання категоричніше: новела як будова більш модерна, з асиметричною композицією, яка підкреслює одну подію, конфлікт, картину, відтинок життя, обнятий одним переживанням, – буде поширюватися, а оповідання, з симетричною заокругленою композицією, повним сюжетом, описовістю, – має скоро померти як більш архаїчний жанр. Причину цього автор бачить у загальній тенденції літератури до фрагментарності. І в статті «Новела чи оповідання?» («Жовтень», 1966 р., № 4), і в доповіді «Про специфіку новели» І. Денисюк оголошує «ліниве оповідання» дітям минулого віку, зрештою, чимось гіршим за новелу, яка одна має задо-

¹⁵⁰ Эккерман И. П. Разговоры с Гете... – С.344.

¹⁵¹ Литературный критик. – 1935. – № 6, 11.

¹⁵² Развитие украинской радянської новели. Тези доповідей до міжвузівської наукової конференції, травень, 1966 р., Ужгородський державний університет. – Ужгород, 1966.

вольнити сучасного читача, що звук мислити більш абстрактно та ущільнено. Не ясно тільки, зауважив з цього приводу П. Колесник¹⁵³, як же тепер бути з епічними полотнами Панча, Гончара, Стельмаха? Не читати їх? Що робити з такими речами, додамо ми, як «Доля людини» М. Шолохова, «При світлі дня» Е.Казакевича? Не називати їх оповіданнями, а новелами? Але ж нікому ще не вдалося заборонити термін чи певний жанр. Це те, що від теорії не залежить. Вона не завжди може охопити всі літературні явища, які живуть, незважаючи на анафему.

Якщо кинути погляд на історію короткої прози на Україні, то неважко помітити, що тут новела виросла на ґрунті оповідання. Саме в ньому на рубежі XIX – XX століть відбулися якісні зміни. В цей період новелістика, як і проза загалом, набула нових рис: «Зверхніх подій, – писав І. Франко в праці «З останніх десятиліть XIX в.», – в її зміст входить дуже мало, описів ще менше: факти, що творять її головну тему, се звичайно внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи»¹⁵⁴. Короткі твори стали стислими: одна образна одиниця, скажімо, двохрядковий опис лану, який поглинув людські нивки і вбив у жінці інстинкт материнства, з новели В. Стефаніка викликає в уяві читача образ доби з її катастрофами і непримиренними суперечностями. Оповідання набуло виразної сконденсованості, яка досягала економічним зчепленням «малих» образів у густу художню систему, яка творила тіло ідеї, та побудовою сюжету на основі одного конфлікту, якоїсь миті життя – змістовної, такої, що зосереджувала в собі прикмети доби. Такі стислі епічні форми в літературно-критичній практиці почали називати новелами. Проте ні І. Франко, ні М. Коцюбинський, ні інші прозаїки початку століття не дотримувалися строгого розмежування у вживанні термінів «новела» та «оповідання». На доказ цього можна послатися на статтю І. Франка «З останніх десятиліть XIX в.», на листи М. Коцюбинського, в яких він одні і ті ж твори – «На камені», «Лялечка», «Він іде», «Поєдинок» – називає то новелами, то оповіданнями, а в останніх редакціях дає цим творам оригінальне жанрове уточнен-

¹⁵³ Радянське літературознавство. – 1966. – № 8. – С.20.

¹⁵⁴ Франко І. З останніх десятиліть XIX в.// Літературно-науковий вісник. – Кн. IX. – 1901. – С.130.

ня»: акварель, етюд, образок. Це свідчення ломки канонічних уявлень про нормативне оповідання і пошуки нових принципів зображення, збагачення за рахунок суміжних видів мистецтва. Але той же «модерно» зроблений «Сміх» чи глибоко психологічну студію «Persona grata» М. Коцюбинський не посоромився назвати «оповіданнями».

Сучасні письменники видають одні й ті ж самі твори у збірках то новел, то оповідань. О. Гончар, наприклад. Це ще одне свідчення, що між оповіданням і новелою немає кардинальної китайської стіни. І даремно її будувати, бо, на наш погляд, старе оповідання і пізніша новела в українській літературі – не принципово різні жанри, а своєрідні жанрові варіанти стислого розповідного епосу.

Якщо узагальнити різноманітні твердження, то можна помітити, що всі спроби встановити різницю між новелою та оповіданням, зрештою, зводились до питань майстерності і стилю. У польській всезагальній енциклопедії написано: «Від класичних новелістичних форм оповідання відрізняється більшою свободою композиції, відсутністю обмежувальних, конструктивних основ, меншою дисципліною в розвитку дії...»¹⁵⁵. Такі ж невизначені критерії розрізнення висуваються і нашими дослідниками. Оповідання – твір статичний, новела – динамічний¹⁵⁶. «Незвичайна ситуація» – новела, «звичайна ситуація» – оповідання; написано «добре» – новела, «погано» – оповідання. Або, навпаки, написано «переконливо» – оповідання, а «неохайно» – новела, бо, як твердив В. Лукашевич у статті «Поговорим о рассказе» («Литературная газета», 1955 р., № 97), новела не належить до реалістичної літератури. Наукова неспроможність таких тверджень очевидна: «поганих» жанрів не існує, а стильові особливості О'Генрі чи Нечуя-Левицького не можуть бути правилом для всіх.

Але все ж таки, чим відрізняється новела від оповідання? Має рацію І. Денисюк, коли каже, що різниця між ними – в композиційних особливостях. Новела ХХ століття – це стисліша, порівняно з оповіданням, прозова форма. Талановитий оповідач і новеліст О. Толстой у статті «Что та-

кое маленький рассказ?» двома словами визначив спільне і відмінне між цими близькими формами відображення життя: він назвав новелу «маленьким оповіданням». Геніальний новеліст А.Чехов, як відомо, не любив слова «новела» (він висміяв його в «Загадковій натурі»). Але в той же час, здається, він був схильний до думки, що терміном «новела» треба називати більш стислу, ніж оповідання, форму прози. В одному з його листів читаємо: «Газетна белетристика не повинна повторювати того, що давали і дають журнали (мовиться про великі оповідання. – В. Ф.) ...для неї практика виробила особливу форму, ту саму, яку Мережковський, коли буває в мармеладному настрої, називає новелою»¹⁵⁷. Крім іронії з приводу прихильності Мережковського до іншомовного слова, є тут думка про новелу як більш компактну, порівняно з оповіданням, форму епічного повіствування.

Оповідання містить в собі ширше коло життєвих зв'язків, воно з більшою кількістю переходів у розвитку дії чи відтворенні рефлексій аналізує те або інше явище, має вищий ступінь деталізації у розкритті характерів. Загалом оповідання тяжіє до ширших форм прози, які досліджують долю людську. І якщо новела – маленьке оповідання, то оповідання – маленька повість. Це легко простежується на паралелях, коли сумарно порівняти принципи типізації в оповіданні «Лихий попутав» П. Мирного і його новелі «Лови», в оповіданні «Дорогою ціною» М. Коцюбинського і новелі «У грішний світ». Різниця впаде в очі навіть при побіжному порівнянні новели «До світла» й оповідання «На дні» І. Франка, новели «Лан» і оповідання «Палій» В. Стефаніка, новели «Чапай» і оповідання «Серед руїн» Ю. Яновського, новели «Випадкова сміливість» і оповідання «Горбате життя» О. Слісаренка, новели «Весна за Моравою» та оповідання «Жайворонок» О. Гончара... Візьмімо останній з названих творів. Кожен з семи розділів його являє епізод з історії Зої. В першому розкрито прагнення і почуття молодої дівчини, в другому – тяжкі випробування, які випали на Зоїну дитячу долю під час війни, в третьому – її ставлення до колективу МТС і т. д. Тут усе працює на роз-

¹⁵⁵ Wielka Encyklopedia Powszechna, t.8. Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966. – S.266.

¹⁵⁶ Наумов А. Жанр и действительность// Звезда Востока. – 1964. – № 6.

¹⁵⁷ Чехов А. П. О литературе и искусстве. – М.: ГИХЛ, 1955. – С.174.

криття характеру, на той момент, коли дивним цвітом благородства, людяності й чарівності квітне душа Зої – вона здолала в собі дикі ревності в мить передачі радісної для всіх вісті. Цією відносною однопроблемністю, лаконічним «епіцентром» оповідання «Жайворонок» не відрізняється кардинально від новели «Весна за Моравою», де все підпорядковано думці, як треба «кламати хребта» за демократію. В оповіданні наявна лише більша кількість проміжних ланок, переходів між сюжетними вузлами; характер Зої, порівняно з Гуменним, розкрито докладніше. Лише таке зіставлення дає можливість більш-менш об'єктивно зафіксувати відмінності. Проте і тут є винятки. Приміром, названий «новелою» твір «Некультурна» О. Кобилянської і «фрагментом» її ж «Меланхолійний вальс» своєю архітектонікою швидше нагадують класичні, з повним сюжетом, оповідання, а не вибухові фрагментарні новели, яким так послідовно симпатизує І. Денисюк, борючись із «багатометражним лінивим оповіданням».

Але в багатьох випадках відмінності легко схоплюються, особливо коли виходити з характеру образного мислення, як це зробив Г. Аврахов, сказавши, що одна думка вливається в оповідання, а інша – в новелу: «Перша потребує широкого аргументу, багатоманітної активності образних збудників думки, більшої, докладнішої подієво-сюжетної обстави. Друга ж – вільно ширяє на крилах подрібненого фрагмента, постає з миттєвої реакції на подію, з ваговитою деталлю (без деталізації), що різьбить характери в спаласі миттєвої ситуативності... Кажучи предметно, заряд новелістичної думки спрацьовує без бікфордського шнура, детонує відразу, як ліричний образний спалах»¹⁵⁸.

Це розмежування більш точне, але й воно не охоплює всіх явищ «малої» прози, змішаних її видів і форм. Будь-яка канонізація «кардинальних відмінностей» між новелою та оповіданням – марна річ. Від цього застерігав – і цілком слушно! – Ю. Мартич у цікавій книзі «Путь новели» (1940 р.), підкреслюючи вічне оновлення, рухливість жанрових ознак.

В усіх дискусіях про поетику новели найбільш очевидним і стійким залишалося те, що новела є стислою фор-

мою епічного повіствування. Одні теоретики вбачали причину стислості лише в способі типізації, в способі охоплення життєвого матеріалу. Так, І. Виноградов у праці «О теории новеллы»¹⁵⁹ писав, що в стислій прозі суперечності дійсності відтворюються не в поступовому, детальному розгортанні, а різко окреслено, сконцентровано на полюсах певного протиріччя, з будь-яким обширом життя. Інші, наприклад, А. Соскін¹⁶⁰, виступаючи проти формалістичного волюнтаризму, показували залежність форми новели чи оповідання від обсягу покладеного в їх основу життєвого матеріалу. Але в полемічному запалі вони загалом відкидали особливості типізації і пояснювали стислу форму безпосереднім наслідком роздрібненості та відокремленості соціального життя за умов капіталізму. Таким чином правильна теоретична посилка – про залежність жанру від обсягу, кола життєвих зв'язків – доводилась до крайнощів. Справді, чому ж тоді за умов капіталізму писалися романи? Чому за умов соціалізму не зникли новели? В будь-якому явищі не можна ігнорувати ту чи іншу істотні сторони.

Стислість новелістичних творів зумовлена не тільки невеликим обсягом життєвого матеріалу, а й специфічними прийомами типізації. Писати роман чи новелу – залежить не лише від волі митця. «Війну і мир» чи то «Прапорносців» не можна уявити в формі новели. Написати на схожі проблеми невеликі твори – значить створити іншу композицію, що буде відрізнятися широтою охоплення життєвих зв'язків і способом розгортання теми. Якби новела могла виражати те, що й роман, то останній, через великі розміри, був би зайвим.

Той, хто відкидає залежність стислості новели від обмеженого обсягу матеріалу, боїться дискредитації жанру як другорядного. Але обмеженість обсягу життєвого матеріалу – це не обмеженість теми і характерів. Через невелике коло життєвих зв'язків, завдяки прийомам сконденсованого письма новелісти розкривають великий і значний зміст. Це підкреслювали В. Белінський та І. Франко. Їхні глибокі спостереження чомусь ігнорувалися багатьма теоретиками. Може, тому, що не підходили до їх теоретичних побудов,

¹⁵⁸ Радянське літературознавство. – 1966. – № 8. – С. 7-8.

¹⁵⁹ Виноградов И. О теории новеллы// Борьба за стиль. – Л.: ГИХЛ, 1937.

¹⁶⁰ Соскин А. Возможности жанра// Звезда. – 1953. – № 3.

які виростили на вузькій грядці новелістичних явищ. А в чітких формулах двох геніїв якраз кристалізувалися загальні принципи, а не спалахували лише тимчасові крупинки власного досвіду. В статті «О русской повести и повестях г. Гоголя» В. Белінський дав класичне визначення стислої прози – оповідання і новели, в тій мірі, в якій вони входили в поняття «повість», оскільки на той час всі прозові твори, менші за роман, називалися повістями: «Є події, є випадки, яких, так би мовити, не вистачило на драму, не стало на роман, але які глибокі, які в одній миті зосереджують стільки життя, скільки б не вижили його за віки: повість ловить їх і замикає в свої тісні рамки»¹⁶¹. Цю рису стислої прози підкреслював і Франко, коли говорив про себе, применшуючи свої можливості: «Я собі скромний мініатурист і ледве чи зможу коли вибитися з тої тісної рамки»¹⁶². В статті «З останніх десятиліть ХІХ в.», у багатьох листах він наголошував на тому, що українські новелісти клали в основу творів «тисячні дрібні факти», що сам він «концентрувався в нутрі», пишучи свої оповідання, що новеліст зворушує «влиявом сконцентрованного чуття», обдаруванням «малювати кількома влучними рисами явища, людей, характери, ситуації». «Я мініатурист і мікроскопіст, – писав Франко в листі до А. Чайківського, – я привик знаходити цілий світ у краплі води»¹⁶³. Саме тому він вважав за неможливе в жанрі новели відтворювати «цілий крайобраз... з усіма безконечними подробицями».

Отже, у природі оповідання, новели В. Белінський і І. Франко бачили органічну єдність «зосереджуючої миті» і «тісної рамки», тобто обмеженого кола життєвих зв'язків, що концентрують у собі щось значне, і прийомів стислого відображення життя, коли образи зчеплюються стрімко, моментально, виростаючи в єдиний спалах мислі. Саме таким образоскладанням стисла проза нагадує поезію. І мав рацію С. Сергеев-Ценський, коли в «Слові до молодих» писав, що «оповідання коротке і не стільки епічне, скільки ліричне», що зміст його «стиснутий, як дуже туга пружина, а

¹⁶¹ Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Собрание сочинений: В 3 т. – Т.1. – М.: ГИХЛ, 1948. – С.112.

¹⁶² Франко І. Твори: В 20 т. – Т.ХХ. – К., 1956. – С.453.

¹⁶³ Там само. – С.564.

в тугій пружині криється величезна сила»¹⁶⁴. Польська письменниця Еліза Ожешко теж вдавалася до аналогій, коли говорила про характер дії новели: «Якщо *повість* можна порівняти з *сонцем*, променистий плащ якого падає на землю й освітлює її разом з усім, що на ній є, то *новела* може бути порівняна з *блискавицею*, яка миттєво, але чудово освітлює один куток світу або один предмет»¹⁶⁵. З порівняння повісті і новели виходив також і польський дослідник Є.Кухарський («Поетика новели»). Вказуючи на те, що новела зосереджує увагу на одному головному факті в структурально обмеженому часі, він ввів поняття одновершинності – найважливішого насиченого максимумом хвилювання моменту, завдяки якому читач відразу і без нудьги схоплює синтезовану цілість твору. Новела – то «форма динамічна одновершинна і асиметрична, бо переносить динамічну вершину якнайдалі за «середину», а повість – то «динамізм багатoverшинний і приблизно симетричний»¹⁶⁶. При цьому Є.Кухарський підкреслював, що ці загальні структурні засади реалізуються в літературі по-різному.

Порівнюючи оповідання з небосхилом, А.Чехов виступав проти великої кількості персонажів, яких не розмістити на вузькому колі, і вимагав шліфування кожної художньої подробиці й співвіднесення її з головним героєм: «Мимоволі, роблячи оповідання, турбуєшся передусім про його рамки: із маси героїв і напівгероїв береш тільки одну особу – дружину або чоловіка, – кладеш цю особу на фон і малюєш лише її, її і підкреслюєш, а останніх розкидаєш по фону, як дрібну монету, і виходить щось на зразок небосхилу: один великий місяць і округ нього маса дуже маленьких зірок. Місяць же не вдається, тому що його можна зрозуміти тільки тоді, якщо зрозумілі й інші зірки, а зірки не відшліфовані»¹⁶⁷. Джек Лондон вказував на особливість охоплення часу в оповіданні: «Запам'ятайте таке: треба обмежити опо-

¹⁶⁴ Сергеев-Ценский С. О художественном мастерстве. – Крымиздат, 1956. – С.204-205.

¹⁶⁵ Цит. за статтею Л. Фриде «Проблема новели» // Pamiętnik literacki. – Warszawa, 1961. – № 1. – С.91.

¹⁶⁶ Kucharski Eugeniusz. Poetika noweli / Księga referatów. Z.II. – Lwów, 1936. – S.319-320.

¹⁶⁷ Чехов А. П. О литературе и искусстве. – М.: ГИХЛ, 1955. – С.94.

відання гранично тісними хронологічними рамками – днем, якщо можна, годиною, а коли, як це іноді буває в кращих оповіданнях, доводиться охоплювати великий період часу – місяці, то просто натякніть, мимохідь, між іншим, повідомте про минулий час і ведіть оповідь тільки про вирішальні моменти... Оповідання – це завершений епізод із життя, єдність настрою, ситуації, дії»¹⁶⁸.

М. Горький по-своєму тлумачив новелу: це «коротка повість і вимагає строго послідовного викладу ходу подій»¹⁶⁹. Твердження непереконливе, суб'єктивне. І щодо близькості новели й повісті, і щодо неможливості в ній подійно-часових перестановок. Досить згадати «Золотого жука» Е. По, «Новину» В. Стефаника, «На калиновім мості» С. Васильченка, щоб переконатися в протилежному: передісторія йде після зав'язки, а зав'язка, в свою чергу, – після кульмінації, експозиція розбивається на дві частини і т. ін. Тут не може бути єдиних приписів для всіх: все залежить від задуму. Мав рацію М. Горький в іншому, більш важливому, коли, розкриваючи ідейно-художнє значення новели як самостійного жанру, радив молодим проходити школу майстерності в первісній клітині прози, тісні рамки якої дуже легко виявляють фальш. Починати роботу, говорив він, великими романами – погана манера, завдяки якій з'являється багато словесного мотлоху. Вчитись писати потрібно на маленьких оповіданнях, як це робили майже всі класики: «Оповідання привчає до економії слів, до логічного розташування матеріалу, до ясності сюжету і наочності теми»¹⁷⁰.

Практику майстерності, писав К. Федін, найкраще починати з оповідання: «Тут все наочно: розмірність частин, природна спорідненість характерів і сюжету, призначення кожного епізоду для служіння загальному задумові, кожної деталі – цілому. І тут дійсно строге виховання почуття сло-

ва: в оповіданні не розбалакаєшся, слова в ньому треба відбирати і відбирати»¹⁷¹.

Все це – досвід. Все – пошуки стійкої ознаки, принципу, закону. Ними не можна нехтувати. Можна йти далі, але не відкидати геть попереднього, а брати те, що рухатиме думку.

Жанр новели, як і всі інші, змінний, рухливий. Кожна доба, кожен талант вносять в нього своє. Але завжди залишається у співвідношеннях структурних елементів щось загальне, тривке, що ріднить прадавні усні оповідання й новели Стороженка, оповідки Боккаччо і усмішки Вишні, невеликі твори Горького і Довженка, Чехова і Стефаника, Коцюбинського і Гончара, Марка Вовчка і Гуцала, якими далекими чи близькими вони не були б один від одного. Ясна річ, що це спільне, стійке може бути лише «понадзагальним», приблизним. На мій погляд, *новела – короткий епічний твір, в якому здійснюється композиційно стисле відкриття цілого світу в «зосереджуючій миті» життя, тобто в невеликому колі зв'язків, які в певному вузлі утворюють один, на відміну від роману чи повісті, епіцентр настрою і думки, важливої і значної для осягнення протиріччя дійсності*. Це те загальне, що залишається і в новелі Боккаччо про сокола та бідного, але благородного лицаря, і в «Поверненні» Мопассана, і в «Модри Камені» Гончара. Таке визначення в основних моментах охоплює також і оповідання, в якому коло зв'язків теж відносно обмежене і є один емоційно-смысловий «епіцентр». В оповіданні лише ширший крайобраз, більше сюжетних частин, вищий, ніж у новелі, ступінь деталізації обставин та персонажів.

«Зосереджуюча мить» має різну протяжність у часі. Звідси – два види подійних, фабульних новел: одномоментні й полімоментні. До першого належать твори типу «Лан» В. Стефаника, «Товстий і тонкий» А. Чехова, «Чапай» Ю. Яновського, «Чайки летять на схід» І. Чендея.

Дія в них збігається з кульмінацією, протиріччя осягається і розв'язується раптово, від моментального зіткнення антиподів, протягом двох-трьох хвилин. Це, мабуть, ідеальна форма вияву новелістичної миті. Проте в літературі

¹⁶⁸ Неизвестное письмо Джека Лондона//Литературная газета. – 1966. – 11 января.

¹⁶⁹ Горький М. О литературе/ Литературно-критические статьи. – М.: Советский писатель, 1953. – С.377.

¹⁷⁰ Там само. – С.672.

¹⁷¹ Федин К. Мастерство писателя// О писательском труде. – М.: Советский писатель, 1953. – С.312.

більш поширеною формою подійної побудови є новела, яка складається з декількох «часових блоків»: «У грішний світ», «Коні не винні» М. Коцюбинського, «Червона хустина» А. Головка, «Смерть Асуара» М. Ірчана, «Соняшники» О. Гончара, «Кільце порятунку» І. Ле та ін. Відносна поліментність «зосереджуючої миті» є прикметною ознакою передусім оповідань – досить пригадати «Афонського пройдисвіта» Нечуя-Левицького, «Дорогою ціною» Коцюбинського, «Прибій Канака» Джека Лондона, «Братів» І. Микитенка. Новела виростала з оповідання, тому й утримує спільні риси типізації, виділяючись вищим ступенем концентрованості.

Пропоноване визначення новели якоюсь мірою охоплює не лише «твори акції», а й «твори рефлексії» – сюжетні побудови без інтриги, без зіткнення характерів і різного роду «таборів» у системі образів. Маємо на увазі «Мое слово» В. Стефаніка, «Хамелеона» А. Чехова, «На острові» М. Коцюбинського, «Сон» О. Довженка, «Спомин про синю весну» Є. Гуцала... Це або етюди, які є проміжним між поезією і прозою типом словотворчості і вже тому гідним спеціального дослідження, або безфабульні новели (їх неправильно називають безсюжетними, розуміючи сюжет як інтригу, а не як побудову мислі). Останні вихоплюють фрагменти з буденного потоку життя, але, кажучи словами Б. Брехта, «динамічну напругу створюють різнойменно зарядженими подробицями», а не пригодами, таємницями і сутичками персонажів. І безподійні новели, і етюди чи шкідци все одно ґрунтуються на якійсь «зосереджуючій миті» (скажімо, предметом роздуму в «Хаті» О. Довженка є доля народної оселі) і мають один епіцентр настрою чи думки, що цементує твір.

Суперечки про «що?» (що таке новела?) тісно пов'язані з проблемою «куди?» (куди вона простує?). Так було за часів Франка і пізніше. Проголошуючи напередодні першої російської революції, що новела «найбільш універсальний і *свобідний* рід літератури» (підкреслення мое. – В. Ф.), Каменяр водночас гостро виступав проти декадентських спроб деформувати вироблені художньою практикою жанри. В рецензії на деструктивний твір «Із циклу вігілій» С. Пишибішевського він писав: «...Се не новела і не поезія в прозі, не філософія і не наука, хоч має із усього потрохи. Є тут шматочки

оповідання, сценки, немов моментальні фотографічні знімки, котрі могли б робити враження, якби автор на хвиличку дав спочити уяві читача і зосередитись на них, але котрі, міняючися з шаленим поспіхом, мигаючи і блимаючи, тільки мучать нашу уяву і не дають їй нічогосінько тривжого»¹⁷². Занападництву і штукарству І. Франко протиставив артистичну, напрочуд гармонійну, прозору й ясну, високогуманістичну новелістику М. Коцюбинського, напружений драматизм і трагічність конфліктів В. Стефаніка, реалістичні оповідання Л. Мартовича, Т. Бордуляка, О. Маковея... Різні за характером світосприймання, вони мали одну мету: до кінця розкрити соціальні суперечності, на повен зріст показати мужика і наростання народного гніву проти гнобителів. Це був шлях правди. Він не потребував формальних викрутасів.

У період становлення новелістичного жанру в радянській прозі його історія і теорія осмислювалися в основному з двох позицій: формалістичної і реалістичної. В працях формалістів відроджувалась кантівська формула про те, що мистецтво є не специфічною формою пізнання світу, а розвагою розуму, що воно не узагальнює, а «роздрібнює» дійсність.

Частина формалістів та їх прихильників оголошувала новелу неспроможною відтворити типовий характер. «Тільки ж новели для цього, – писав М. Йогансен у книзі «Як будується оповідання», – навряд чи годяться – замало вони дають на це часу й простору. Тоді вже пишеться роман, беріть під мушку якусь відому особу, опишіть її образно і докладно, змалюйте її з смішного боку, напирайте на її хиби фізичні, на її звички – що ж, у вас буде тип»¹⁷³. Автор книги про новелу твердив: «Тип – це фотографія, документ. Позитивних же документів на світі дуже мало (мало «справжніх» людей)». Прихильники формальної школи вимагали сюжетності, але сюжет вони тлумачили не як історію характеру, не як спосіб розкриття типового, а як примхливу гру формальних елементів. У творі, на їх думку, не характер основне, а «що буде далі?». Оголошуючи новелу лише «аналітичною вправою», українські «ліфівці» визнавали тільки при-

¹⁷² Франко І. С. Пишибішевський. Із циклу вігілій// Літературно-науковий вісник. Кн. 1. – 1900. – С. 68.

¹⁷³ Йогансен М. Як будується оповідання. – Х.: Книгоспілка, 1928. – С. 44.

годницькі сюжети. Разом з формалістами вони «одгетькували», відкидали традиції І. Тургенева, П. Мирного, перекучували творчість М. Коцюбинського і В. Стефаника, називаючи їх імпресіоністами, прихильниками «біологічного культу», намагалися – часом несвідомо – зорієнтувати молодшу новелістику на шлях пригодництва (навіщо, мовляв, їй нові типи), пропонували за зразок пінкертонівщину і спотворену формалістичним аналізом творчість О'Генрі. Тому не випадково, попри всі добрі заміри боротися з ліричною розхристаністю за сюжетність, теоретики формальної школи, які чимало зробили для розуміння специфіки новелістичної композиції Боккаччо, Чехова, Мопассана, О'Генрі, все-таки наголошували на несподіваній кінцівці і «клімаксі» – якійсь ефектній, сальто-мортальній катастрофі як основній жанровій ознаці новели.

Формалісти помилялися, коли вважали новелу чи оповідання нездатними відтворити типові характери. Критика системи їхніх поглядів якось обійшла цей пункт. І, можливо, через те деякі борці проти формалізму у ставленні до малих епічних форм довго залишаються на позиціях... формалістичних. Хто дивиться на оповідання – критик чи «письменник-гросбухівець» – як на «нижчий сорт» літератури, той і є – хоче він того чи ні – формалістом. Формалістичні рецидиви живучі. Вони далися взнаки, наприклад, у 30-х роках, коли учасники дискусії «Розмова про новелу» в ж. «Знамя» вважали, що новела можлива лише після роману, бо в ній діють не нові характери, а відомі вже особи; коли Л. Смульсон у статті «Культура оповідання» («Літературна газета», 1939, № 42) відводив новелі лише «підготовчу роботу» в справі створення образу людини соціалістичної доби.

Не прямо, а фігурою умовчання якесь нейтральне ставлення до історії й теорії новели відбилося в сучасній академічній «Історії української радянської літератури» (1964 р.), в численних монографіях, в яких автори поспіхом переказують новелістичну творчість письменника і детально аналізують його повісті й романи, які начебто – і тільки вони! – є свідченням художнього змушнення. Бідні Стефанік і Чехов! Чому ж вони не написали романів? Не встигли «змушнити»?

Навіть захисники новелістичного жанру інколи принижують його. Про один такий курйоз писав у статті «О рас-

сказе» Ю. Нагібін. Б. Полевой назвав оповідання «оперативним донесенням бойової розвідки» («Важный жанр литературы»). Виходить, мимо волі автора, що справа новеліста – лише намацати тему, повідомити, а бій за опанування новим матеріалом поведуть повістярі і романісти. Ні, заперече новеліст оповідачеві, посилаючись на твори Толстого, Горького, Чехова, «справжнє оповідання – це і розвідка, і бій одночасно, інакше кажучи, не підступ, не намацування теми, а оволодіння темою всіма засобами словесного мистецтва»¹⁷⁴. Практично це довів Ю. Нагібін своїми новелами «Комаров» і «Зимовий дуб», оповіданням «Повернення Трубишкіна», за мотивом якого поставлено відомий фільм «Голова», і сам Б. Полевой, зокрема збіркою «Ми – радянські люди».

Нігілістам щодо новелістики завжди протистояла художня практика. Ще в 20-х роках українська стисла проза, долаючи труднощі пошуків, пішла шляхом соціалістичного реалізму. Вона розкривала типові характери у типових обставинах, через конкретно-образне осягнення нових конфліктів узагальнювала закономірності революційної доби, її драми і злети до вершин людського духу.

Українські письменники, критики – А. Головка, С. Васильченко, І. Дніпровський, І. Микитенко, В. Коряк, О. Білецький та інші – активно виступали проти хибних ідей формалістів, футуристів. Новела була ареною непримиреної боротьби двох ідеологій. «Червоні етюди» І. Микитенка навально атакували «Сині етюди» М. Хвильового. Сам Микитенко про це розповідав так: «Прочитавши «Сині етюди», я довго ходив з гнітючим почуттям. Воно здавалося мені почуттям образи. Я почував, що Хвильовий сміється з нас, і сміється якимсь негарним смішком, недобрим, колючим смішком. Я вирішив писати й собі «етюди». Тільки назвав їх – у протигагу «Синім етюдам» – «Етюди червоні»¹⁷⁵.

На рівні класового підходу, політичної боротьби жанрові питання «що?» і «як?» виходять за рамки чистої теорії і письменницької техніки. В час, коли лунали заклики до якоїсь нової форми, до «українського генрізму» чи «психологічної Європи», тверезий розум С. Васильченка, живого кла-

¹⁷⁴ *Нагібін Ю.* О рассказе // Литературная газета. – 1957. – № 21.

¹⁷⁵ Десять років Одеського театру Революції. – Вид. Одеського театру Революції, 1936. – С. 71.

сика, підказував йому інше – не з примітивно зрозумілої форми (склянка для вина!) треба починати, бо ніякі сюжетні й словесні викрутаси не врятують дрібненької думки. «Нова форма, нові художні засоби, – писав він, – річ, виявляється, не така проста. По суті, ще не опановані форми Чехова, Короленка, Стефаніка. Тепер тільки дочитуються. Перша для цього умова – треба дати сильний зміст. Хто не дасть змісту, хто не художник – не дасть форми»¹⁷⁶. А зміст, коли брати дійсність в цілому, крився в народженні людини-колективіста і соціалістичних взаємин у суспільстві. До цього найбільше підходив метод зіткнення і зіставлення характерів, а не стара умовна новелістична інтрига, від якої уже відмовилися Стефанік і Чехов. Вони, як правило, уникали виняткових ситуацій і «прийомів таємниць» у розвитку сюжету, словесної орнаменталії. Вони брали шматки життя – в моменти певної концентрації – і без риторики зіставляли його подробиці й деталі, таким чином до дна розкриваючи суперечності. Молоді радянські новелісти вчилися у класиків, але йшли далі. У них були зовсім інші типові характери і ситуації, соціалістичний ідеал людини. Не відразу це охоплювалося й усвідомлювалося. Тому, аналізуючи творчість українських прозаїків, найбільше їхню новелістику, О. Білецький у статті «Проза взагалі й наша проза 1925 року» («Червоний шлях», 1926, № 2) закликав новелістів не повзати по поверхні життя, не зводити очі лише на нікчемність нікчемних людей, а глибоко психологічно, творчо використовуючи досягнення класиків, створювати образи «доби великих людей і великих діл».

У боротьбі за «куди?» і «як?» перемогла позиція реалістична, широка, ідейно принципова. Українська новелістика збагатилася світовою літературою новою проблематикою, новим способом дослідження життєвих колізій і характерів. Це було справжнє оновлення жанру.

¹⁷⁶ 36. Степан Васильченко. Статті і матеріали. – К.: Вид-во АН УРСР, 1950. – С.298.

ТЕОРІЯ НОВЕЛИ В УКРАЇНІ

Як родове поняття стислих форм епосу новелістика охоплює образок, шкід, новелу, оповідання, етюд і т. п. Вони постійно змінюються, хоч і зберігають сталі структурні ознаки.

Жанр – це своєрідна програма розгортання художньої думки. Гнучкий і вимогливий, він диктує закони і не терпить канонів. Кожен талановитий автор його індивідуалізує, кожна нація надає йому неповторних прикмет і барв. Але при цьому новела залишається новелою, а роман – романом.

У змісті поняття «новела Яновського» є жанрово сталі і змінні. Інакше кажучи, ця новела має спільні риси з однотипними творами світової літератури і водночас вона відрізняється не лише від далекого (наприклад, «новели Мопасана»), а й від найближчого стильового типу, скажімо, від «новели Косинки». Таким чином, поняття «новела Коцюбинського», «кусмійка-новела Вишні», «кінооповідання Довженка» є жанрово-стильові.

Зв'язки між жанром і стилем вельми складні. Вони не можуть бути зведені до категоричної формули: «Жанр – завжди явище стилю»¹⁷⁷. Бувають, звичайно, випадки, коли трагічно-патетичне сприйняття світу «виключає» з творчості автора жанр гуморески. Та один і той же стиль виявляється в різних жанрах і родових формах літератури, наприклад, реалістично-романтичний стиль у новелах і мелодрамах М. Ірчана, кіноповістях і нарисах О. Довженка. В той же час жанр не байдужий до стилю. Новела у сфері мовлення й композиції вимагає стислості, а роман – обширу. Однак не слід забувати, що новелістичний лаконізм має неоднаковий характер: точний у Хемінгуея і метафоричний або навіть символічний у Довженка.

Складна діалектика жанру вимагає заглиблення в його історію та теорію. Тим більше, що кожна доба накладає на нього свій відбиток.

Українська новелістика – значне явище в художньому поступі нації. Це тріумф школи М. Коцюбинського і

¹⁷⁷ Фрейліх С. Диалектика жанра// Вопросы киноискусства. – Вып.10. – М.: Наука, 1967. – С.128.

В. Стефаника, яка ствердила себе на високих ідейно-художніх позиціях у всесвітній літературі.

Історія нашої новелістики ще не написана, хоч і в рецензіях, і в оглядових статтях, і в монографіях про творчість окремих прозаїків є чимало спостережень і фактів. Та вони до цього часу не систематизовані й критично не перевірені. Через те відсутня панорама, ба навіть схема розвитку жанру. «Мала проза, – слушно зауважила М. Кенігсберг, – не входить у жодну з історій. Інколи аж зарябіє в очах від назв, які той чи інший літературознавець наведе на півсторінки, але ж назви ще ні про що не говорять»¹⁷⁸. Новела, оповідання, етюд аналізуються, як правило, в таких оглядах поверхово-тематично, з принагідними узагальненнями щодо «лаконізму», «сюжетності» й «романтизму», за якими криється якщо не звичайна порожнеча, то досить суперечливі уявлення дослідників, оскільки в частині нашої термінології немає ще сталості й логічної однозначності.

Виняток становить ґрунтовна передмова «Українське оповідання» П. Колесника до антології української новелістики¹⁷⁹. Тут у загальних рисах намічено історію руху жанру, окреслено типи героїв і творчі індивідуальності деяких митців, зроблено спробу класифікації різноманітних явищ стислої прози.

Дослідження в галузі теорії новели починаються на Україні із праць І. Франка.

Розвиваючи революційно-демократичні традиції, І. Франко не визнавав вічних, незмінних законів естетики, мертвих жанрових канонів і схоластичних дефініцій. «У нас єдиний кодекс естетичний – життя. Що воно зв'яже – те й буде зв'язане, а що розв'яже – те й буде розв'язане»¹⁸⁰. Теоретик мислив жанри рухливими, найбільш відповідними для вираження нового змісту, але гостро виступав проти декадентської «деструкції», яку він пов'язував із симптомами «хворобливого рознервовання, безідейності і відчуття безці-

льності життя серед буржуазної молодіжі різних країв»¹⁸¹. Спроби жанрових деформацій заради словесного шуткарства викликали в І. Франка заперечення: «...се не новела і не поезія в прозі, не філософія і не наука, хоч має із усього потрохи, – писав він про книгу «Із циклу вігільї» С. Пшибишевського. – Є тут шматочки оповідання, сценки, немов моментальні фотографічні знімки, котрі б могли робити враження, якби автор на хвиличку дав спочити уяві читача і зосередитись на них, але котрі, міняючись з шаленим поспіхом, мигаючи і блимаючи, тільки мучать нашу уяву і не дають їй нічогісінько тривкого»¹⁸².

Особливості поетики новели загалом, української – зокрема, І. Франко відзначав у багатьох статтях і рецензіях, але передовсім у великій праці «З останніх десятиліть XIX в.» (1901). Він висунув ідею сконцентрованості матеріалу і компактності композиції як головних ознак новелістичного жанру, в якому сюжет будується навколо одного моменту життя – не мізерного, а такого, що зосереджував би в собі ознаки і прикмети доби: «цілий світ у краплі води»¹⁸³. В новелі українській теоретик вбачав ідеальне виявлення закону підпорядкування частин твору художньому цілому. Як недолік деяких оповідань Л. Мартовича І. Франко вважав «зайві епізоди», «накопичення вичислювань» і, навпаки, високо підносив В. Стефаника саме за те, що той «ніде не скаже зайвого слова». Вміння «малювати кількома влучними рисами явища, людей, характери, ситуації», своєчасне висування деталей вважалося І. Франком неодмінною ознакою новелістичного мислення¹⁸⁴.

Український дослідник перший помітив рух новелістики від розлогої описовості до стислої оповідності, від епічності до об'єктивної ліричності, від простіших до складні-

¹⁷⁸ Кенігсберг М. Великі турботи «малої прози»// Літературна Україна. – 1966. – № 72. – 13 вересня.

¹⁷⁹ Колесник П. Українське оповідання// Антологія українського оповідання: В 4 т. – Т.1. – К.: Держлітвидав, 1960.

¹⁸⁰ Франко І. Твори в двадцяти томах. – Т.XVI. – К.: ДВХЛ, 1955. – С.13.

¹⁸¹ Франко І. Твори в двадцяти томах. – Т.XVI. – К.: ДВХЛ, 1955. – С.249.

¹⁸² Франко І. С. Пшибишевський «Із циклу вігільї»// Літературно-науковий вісник. – 1900. – Кн.1. – С.68.

¹⁸³ Див.: Франко І. З останніх десятиліть XIX в.// ЛНВ. – 1901. – Кн.VIII. – С.55; Кн. IX. – С.128; Возняк М. С. З життя і творчості Івана Франка. – К.: Вид-во АН УРСР, 1955. – С.28-29.

¹⁸⁴ Франко І. З останніх десятиліть XIX в.// ЛНВ. – 1901. – Кн.IX. – С.130; Із чужих літератур// ЛНВ. – 1898. – Кн.IV. – С.52.

ших принципів психологічного аналізу, від фабульно «заокруглених» творів до настроєвих новел, від інтриги до сюжету-дослідження.

Аналізуючи творчість українських новелістів, І. Франко окреслив їхні індивідуальні стилі, вказав на різноманітність світосприймання. Його спостереження, думки про артистичну ясність, гармонійну прозорість стилю М. Коцюбинського, про трагічний тон і драматичну будову новел В. Стефаніка, дошкульний гумор і сатиричність творів Л. Мартовича, «крізь сльози всімхнуті» оповідання С. Коваліва та інших письменників є тепер відправними для дослідників літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ віку.

Теоретичні положення І. Франка, його спостереження за рухом новели вперше знайшли відгук у радянському літературознавстві, передовсім у критиці 20-х років. Але, принагідно цитуючи класика, тодішні критики (В. Коряк, Ф. Якубовський, Я. Савченко та інші), на наш погляд, не брали до уваги його наукових дефініцій, положень про жанрові й стилетворчі чинники, досить довільно, коли йшлося про так звану «імпресіоністичну новелу», тлумачили його думки.

Серед оглядових статей, в яких розглядалися питання новелістичних жанрів в українській радянській літературі, виділяється праця О. Білецького «Проза взагалі і наша проза 1925 р.» – справді «франківська», але не за цитатами, а за духом, науковим спрямуванням. У ній тонко визначені ідейно-художні особливості перших новелістичних збірок П. Панча, О. Слісаренка, Ю. Яновського, а також переконливо окреслено дві стильові тенденції в прозі – «ліричну» та «епічну».

Цікаві спостереження є в книгах О. Дорошкевича¹⁸⁵ та В. Коряка¹⁸⁶. Останньому, наскільки нам відомо, належить найповніше на той час в українському радянському літературознавстві визначення новели: «Новела є оповідання про драму... «Новела» – слово італійське і перекладається українським словом «новина». Отже, це є літературний гатунок розповідного походження: все, що розповідається в дорозі,

¹⁸⁵ *Дорошкевич Ол.* Українська література. – Вид. 5-ге. – К.: Книгоспілка, 1931.

¹⁸⁶ *Коряк В.* Українська література. Конспект. Вид. 2-ге, виправлене. – Х.: ДВУ, 1929.

десь у корчмі, на базарі, всілякі новини, чутки про події, анекдоти, пригоди збиралися й записувалися. Справжня новела є оповідання про події, кістяк, що його потім оповідач може зодягти, приодобити витворами власної фантазії»¹⁸⁷. Проте в обох працях питання теорії жанрів не ставилися, а конкретним оцінкам творчості перших радянських новелістів заважали або вульгарний соціологізм, або об'єктивістський емпіризм.

Перші теоретичні праці про жанр новели з'явилися на Україні в кінці 20-х років: «Як будується оповідання» М. Йогансена¹⁸⁸ і «Природа новели» Г. Майфета¹⁸⁹. До «теоретичних студій спонукав, з одного боку, бурхливий розвиток новелістики, а з другого – невисокий естетичний рівень молодих письменників. «Щодо знайомства з літературними формами, з технікою писання та іншими елементарними премудростями, – писав О. Косяк (О. Левада), – то тут трапляються просто анекдотичні випадки. Я сам, наприклад, довго гадав, що «новела» походить від слова «нове», «новий» і що всі твори поділяються на «новелі» (нові) і... «старелі» (старі)»¹⁹⁰.

Розрахована на початківців, книга М. Йогансена містила в собі окремі корисні зауваження й поради щодо будови фабульного сюжету, структурної та психологічної мотивації. Порівнюючи авантюрну новелу Дж. Баррі «Червоний вартовий на рифі» і так зване «протокольне оповідання» І. Тургенева, автор виступав проти фабульної анемії в українській новелістиці 20-х років: «Перед українською прозою стоїть негайна задача – оволодіти фабульною архітектурою в прозі, навчитися організовувати матеріал»¹⁹¹.

Але загальний тон порад, міркування М. Йогансена про мистецтво мали характер переважно іронічний, теоретичні засади були парадоксальні й суб'єктивістські. Атестуючи автора книги «Як будується оповідання» формалістом у його теоретизуваннях, Ю. Смолич все-таки вважає, що М. Йогансен лише «для дурнів» порівнював роль мистецтва з лимонадом, що цим він хотів подратувати догматиків.

¹⁸⁷ Там само. – С. 191-192.

¹⁸⁸ *Йогансен М.* Як будується оповідання. – Книгоспілка, 1928.

¹⁸⁹ *Майфет Г.* Природа новели 3б. 1. – ДВУ, 1928; Природа новели. 3б. 2. – ДВУ, 1929.

¹⁹⁰ Цит. за: *Майфет Г.* Природа новели 3б. 2. – С. 3.

¹⁹¹ *Йогансен М.* Як будується оповідання. – Книгоспілка, 1928. – С. 142.

«Вусппівські вульгаризатори, – пише мемуарист, – не зрозуміли, що це тільки *дискусійний прийом*, тільки зухвала витівка, літературна містифікація, виклик – *фронда*. Вони прийняли гасло Йогансена всерйоз, за дзвінку монету»¹⁹² (підкреслення автора. – В. Ф.). Можливо, саме таким і був задум у М. Йогансена. Але об'єктивно його книга шкодила і теорії, і художній практиці.

Автор з іронічною категоричністю заявляв, що горілка більше впливає на маси, ніж література, що «в наших умовах мистецтво міститься десь поміж мороженим і сельтерською водою», що воно нічого не здатне пізнати і не організовує, а дезорганізовує маси¹⁹³. У практичних порадах він послідовно виступає за щасливі розв'язки¹⁹⁴. Світ, мовляв, і так влаштовано ганебно, аби ще літературою засмучувати читача: його треба розважати. Філософія в новелі нікому не потрібна. Краще іронія – вона нічого не стверджує. Такі хвацькі негачії, хай і з полемічним підтекстом щодо вульгаризаторів, могли збити з правильного шляху молодих прозаїків, які тільки-но починали кваліфікувати твори як «новелі» і «старелі». За парадоксальними формулами М. Йогансена приховувалася звичайнісінька формалістична байдужість до художнього змісту. Все-таки, всупереч Ю. Смолічу, виходить, що теоретик 20-х років пародіював не догматиків, а пропагував формалістичні погляди. Над книгою «Як будується оповідання» наче витав дух автора трактату «О теорії прози» – тодішнього формаліста В. Шкловського, якого прихильно цитує український дослідник. Саме в працях формалістів відроджувалося кантівське положення про те, що мистецтво є не специфічна форма пізнання і зміни світу, а лише розвага, що воно не узагальнює, а «роздрібноє» дійсність і способом «очуднення» поновлює людське сприймання речей світу. Формалісти вимагали сюжетності, але сюжет вони тлумачили не як історію характеру, не як форму розкриття типового, а як примхливу гру формальних елементів. «Епізоди групуються в такий спосіб, – писав М. Йогансен, – щоб подати натяки на дві можливих розв'язки, на одну на-

¹⁹² Смоліч Ю. Розповідь про неспокій. – Ч.1. – К.: Радянський письменник, 1968. – С.122.

¹⁹³ Йогансен М. Як будується оповідання. – Книгоспілка, 1928. – С.9-12.

¹⁹⁴ Ідею щасливих розв'язок, міркування про комерційну розважальну новелу М. Йогансен запозичив у Ж. Брідгарт і М. Джозефа. (Див.: Майфет Г. Природа новели. Зб.І, 1928).

тякається ясніше, на другу туманніше. Ясніша, яскравіше показана лінія звичаєм буває фальшива, а туманніша лінія натяків приводить до справжньої розв'язки, і в цей момент її туманність прояснюється для читача... Отакої системи держався у своїх оповіданнях Генрі, якого ми дуже рекомендуємо як учителя будови фабули»¹⁹⁵. Оголошуючи новелу лише «аналітичною вправою», українські «ліфівці» теж визнавали лише пригодницькі фабули, виступали проти психологічних і філософських студій¹⁹⁶. Разом із формалістами вони «одгетькували», відкидали традиції І. Тургенева та І. Нечуя-Левицького. М. Йогансен втрачав не лише гумор, а й елементарний такт, коли твердив, що «Нечуї – наша біда» (мовляв, «на безлюдді і Хома письменник»), коли називав Гончарова «духовним кастратом». Такі теоретики – часом несвідомо – намагалися зорієнтувати молоду новелістику на шлях штучного конструювання пригод, пропагували «пінкертонівщину» і вихваляли всілякі словесні штукарства. Тому не випадково, попри всі добрі заміри боротися за «сюжетність», представники формальної школи, які чимало зробили для розуміння композиції в новелах Боккаччо, Мопассана, О'Генрі, Е. По, все-таки не досягнули діалектики жанру і його шляху розвитку. Порівняно із книгою «Як будується оповідання» М. Йогансена двотомна праця Г. Майфета «Природа новели» була більш вдалою.

Перша збірка складалася з рефератів про популярні в 20-х роках американські посібники для новелістів (Ж. Брідгарт, М. Джозеф, Дж. Фредерік) і конкретного аналізу новел. До другої ввійшли інформативні матеріали з історії та теорії давньогрецької, італійської, англійської та американської новелістики, а також зразки аналізу окремих творів і збірок Я. Качури, А. Клочья, В. Минка, Г. Шкурупія, О. Кундзіча, І. Микитенка, Г. Коцюби та Ю. Яновського.

На відміну від М. Йогансена, автор «Природи новели» критикував М. Джозефа за ідею комерційної розважальної новели, а Ж. Брідгарта – за проповідь брехливої моралі та найвний нормативізм у теорії. Але він поділяв головну тезу тодішніх теоретиків про фабульну новелу, яка будується на

¹⁹⁵ Йогансен М. Як будується оповідання. – Книгоспілка, 1928. – С.38-39.

¹⁹⁶ Див.: Полторацький О. Практика лівого оповідання// Нова генерація. – 1928. – № 1; Як виробляти романи. // Там само. – № 5.

приголомшливій катастрофі («клімаксі»). Все в новелі, – писав М. Джозеф, – підлягає клімаксу, все повинно стелити шлях до нього. Без клімакса новели немає, є тільки белетристичний фрагмент»¹⁹⁷. Характер до уваги не брався, концепція художньої мислі – теж. Аналізуючи новели, Г. Майфет насамперед шукав у них «клімаксу». Через те часто брав для розгляду речі пусті, дрібнозмістовні. Хоча в нього й були досить обіцяючі й прогресивні тези про те, що «від авантюрного типу новела помітно тяжить до психологічного» [1, 48], що «мета новели – це пізнання людини» [1, 61], а пригода в англійського новеліста Дж. Конрада є формою розкриття психології персонажа [II, 98], – та все ж вони не розгорнулися в концепцію, не знайшли достатнього обґрунтування в практиці української радянської новелістики.

Так само вийшло і з непослідовною критикою формалізму. Кілька разів Г. Майфет наближається до формули, що зміст визначає структуру твору, що «справжній художній твір є завжди щось більше за просту суму доданків – прийомів» [II, 244]. Але в конкретному аналізі частіше дотримується протилежного погляду, визначеного у вступних увагах до обох збірок: «Аналіз поданого фактичного матеріалу, не вдаючись до соціологічної його вартості, обмежується виключно формальною характеристикою рис тематики і структури новели» [I, 4]; твір – це «функціональний комплекс елементів зовнішньої і внутрішньої форми» [II, 4]. Неодноразово автор звертається до питання про стиль, але трактує його в межах стилістики, яка «притосовується» до жанру, матеріалу й смаків читача [I, 16]. У цьому плані деякі його спостереження (наприклад, про невідповідність поетичної та жаргонної стихій в оповіді Більшакова з оповідання «Туз і перстень» Ю. Яновського) не втратили свого значення й по сьогодні. Але проблема стилю в літературознавчому аспекті дослідником не була вирішена. Недоліком було також і те, що, як і М. Йогансен, теоретик обійшов багатющий досвід української класичної новелістики, наукові висліди І. Франка.

Та об'єктивність зобов'язує сказати, що в книгах Г. Майфета наявні не тільки недоліки та суперечності. Теоретик сумлінно розробив ряд питань композиції новели, зо-

¹⁹⁷ Цит. за: *Майфет Г.* Природа новели. Зб.І. – С.41. Далі в тексті вказуватиметься римськими цифрами том, арабськими – сторінка цього видання.

крема показав специфіку оповіді безособової та від першої і третьої осіб. Значним внеском у теорію було докладне дослідження подійного та образного мотивування в новелі. На думку Г. Майфета, не лише кожен вчинок, а найдрібніший жест персонажа має бути детермінованим і необхідним у системі цілого і кожен образ, стилістична фігура (порівняння, інверсії тощо) теж мають знайти своє виправдання в цілому. Ніщо не може залишатися невмотивованим! Дослідник вчасно помітив вади сучасної йому новелістики в цьому питанні. І послідовна критика фальші, неправдивості, «сюжетної кокетерії» (вислів Г. Майфета), демонстрування мистецьких знахідок у талановитих творах (маємо на увазі кваліфікований аналіз новели «Торт» І. Микитенка) – все це мало принципове значення для подальшого розвитку новелістики і досліджень у галузі поезики.

Протягом 30–40-х років українське радянське літературознавство накопичує – переважно в окремих статтях і рецензіях – принагідні спостереження про новелістику. Виняток являє єдина синтетична праця оповідача і літературознавця Ю. Мартича «Путь новели» (1941). У ній значною мірою подолані недоліки досліджень М. Йогансена та Г. Майфета.

Передовсім висновки автора ґрунтуються на досвіді української новелістики – від Г. Квітки-Основ'яненка до Ю. Смолича. Виходячи із соціальних коренів творчості, дослідник досить широко й докладно аналізує проблематику й жанрові особливості новел В. Стефаніка і М. Коцюбинського, а також уперше в теоретичних міркуваннях спирається на положення В. Белінського, І. Франка та М. Горького, звертається до визначень новели Гете та Г. Штурмом.

В основу концепції Ю. Мартича була покладена прогресивна ідея про оновлення поезики новели: «...Теорія новели невідривна від історії її, яка в різні часи висувала різні правила, що їх слід вивчати, але не узаконювати на віки вічні, як незламну схему для вжитку і використання»¹⁹⁸. Вістря полеміки було спрямоване проти формалізму, проти непорушних канонів: «Усякі намагання виявити незламні правила (сюжетна гострота, несподівана кінцівка, перенесення центру ваги під кінець, обов'язкова єдність місця і часу дії) не ви-

¹⁹⁸ *Мартич Ю.* Путь новели. – К.: ДВЛ, 1941. – С.4-5.

тримали критики»¹⁹⁹. Але, виступаючи проти канонів, автор все-таки не зміг позбутися впливу фабулярних теорій жанру і настійно повторював думку Гете, що новела – «нова незвичайна подія»²⁰⁰. При цьому він вважав, що «таких незвичайних подій було мало в минулому часі», а в «кумовах нашої дійсності радянському новелістові доводиться з нечуваного багатства фактів вибирати найяскравіші, найхарактерніші»²⁰¹. Через те, дуже побіжно аналізуючи радянську новелістику, Ю. Мартич виділив у ній передовсім пригодницькі твори (Ю. Смолича, Івана Ле, Н. Рибачка), хоча й помітив у новелістиці тенденцію до «психологічності». У книзі є чимало слушних думок (скажімо, про значення Франкової новелістичної практики для розвитку жанру, про об'єктивність стилю, авторське «невтручання» в творчості А. Чехова і В. Стефаніка), але багато також у ній і наївних тверджень, на зразок: «...джерела української новели мають спільну основу. Це – протиставлення людини і природи»²⁰². З незрозумілих причин автор зробив новелістом і Шевченка, проза якого начебто вплинула на подальший розвиток новели, але нічим не аргументував цього положення. Внаслідок різних причин, у тому числі незалежних від дослідника, загальна панорама руху жанру без творчості М. Ірчана, Г. Косинки, О. Слісаренка, О. Вишні була неповною, блідою.

50-ті роки залишили в українському літературознавстві кілька ґрунтовних статей, автори яких виступали проти «теорії безконфліктності», торкалися окремих питань поетики жанру (культмінація, деталь), а також стильових особливостей оповідання²⁰³. Серед них слід виділити дослідження О. Кундзіча «Про сучасне українське оповідання» – тонке і глибоке в розумінні специфіки жанру, абсолютної художньої точності в царині мовлення і композиційної зібраності, що походить від народного красномовства.

¹⁹⁹ Там само. – С. 189.

²⁰⁰ Там само. – С. 5-7.

²⁰¹ Там само. – С. 197.

²⁰² Там само. – С. 15.

²⁰³ Див.: *Полторацький Ал.* Поговорим о рассказе...// Советская Украина. – 1953. – № 8; *Широков С.* Про поетику оповідання// Вогні Придніпров'я. – Дніпропетровськ, 1954. – № 4; *Кундзіч О.* Про сучасне українське оповідання// Літературна газета. – 1955. – №№ 26-28; *Мороз А.* Труд, творчість, поезія (нотатки про оповідання О. Гончара)// Дніпро. – 1955. – №№ 10-11 та ін.

Показово, що в цей час до проблем поетики новели звертаються самі письменники. Крім статті О. Кундзіча, з'явилися гарні літературознавчі етюди О. Гончара «Боевой жанр»²⁰⁴, М. Чабанівського «Деякі питання сучасної новели»²⁰⁵, а в Росії поруч з критичними нотатками оповідачів Б. Полевого, В. Лукашевича, Ю. Нагибіна – ґрунтовне теоретичне дослідження новеліста С. Антонова «Письма о рассказе»²⁰⁶, яке друкувалося в «Литературной газете», а в 1964 році вийшло окремим виданням. Це також свідчення назрілої потреби в розробці актуальних питань теорії жанру, його стильових комунікацій.

Якоюсь мірою ця потреба на Україні задовольняється появою проблемних статей, які інтенсивно продукуються в 60-ті роки у зв'язку з піднесенням новели. Вийшли друком брошура Ф. Білецького «Оповідання. Новела. Нарис»²⁰⁷ і книги М. Малиновської «Синтез важкої води. Новела одного року»²⁰⁸ та Т. Заморій «Современный русский рассказ»²⁰⁹. Проблемам розвитку новели була повністю присвячена республіканська наукова конференція в Ужгороді²¹⁰, частково в Одесі²¹¹. Якщо взяти всі дослідницькі праці, то можна помітити і виділити дві головні проблеми. Передовсім це проблема майстерності у найширшому розумінні слова. Твори новелістів зіставляються з життям, «перевіряються» мірою правди характерів, доцільністю композицій тощо²¹². Другий напрям досліджень, так або інакше пов'язаний з першим, – це пошуки нових шляхів, но-

²⁰⁴ *Гончар О.* Боевой жанр// Литературная газета. – 1951. – № 23. – 24. II.

²⁰⁵ *Чабанівський М.* Деякі питання сучасної новели// Вітчизна. – 1953. – № 4.

²⁰⁶ *Антонов.* Письма о рассказе. – М.: Советский писатель, 1964.

²⁰⁷ *Білецький Ф.* Оповідання. Новела. Нарис. – К.: Дніпро, 1966.

²⁰⁸ *Малиновська М.* Синтез важкої води. Новела одного року. – К.: Радянський письменник, 1967.

²⁰⁹ *Заморій Т.* Современный русский рассказ. – К.: Наукова думка, 1968.

²¹⁰ Див.: Розвиток української радянської новели. Тези доповідей до міжвузівської наукової конференції. Ужгород, 1966; Проблеми сучасної новели// Радянське літературознавство. – 1966. – № 8.

²¹¹ Див.: Розвиток і оновлення видів і жанрів та мовно-стилістичних засобів зображення в літературі. Матеріали міжвузівської республіканської наукової конференції. – Одеса, 1968.

²¹² Див.: *Бурляй Ю.* Становлення// Літературна Україна. – 1962. – № 87. – 30 жовтня; *Николаев В.* Про оповідання «взагалі» й «зокрема»// Прапор. – 1965. – № 11; *Брюгген В.* Характер в оповіданні// Людина творить добро. – К.: Радянський письменник, 1966; *Малиновська М.* Синтез важкої води. Новела одного року. – К.: Радянський письменник, 1967; добірка матеріалів «Большие проблемы малого жанра. Украинский рассказ сегодня»// Литературная газета. – 1968. – № 16, та інші.

вих підходів до трактування поетики новели. Головне тут – палка дискусія про різницю між оповіданням та новелою, прагнення дати стислу й точну дефініцію жанру та спроби класифікації новелістичних творів²¹³. Особливо ретельні, полемічні за спрямуванням у цьому аспекті є теоретичні студії І. Денисюка, що послідовно розвиває прогресивну ідею трансформації жанрів, яку висунув на Україні Іван Франко.

Та дослідники мало зважають на 50-річний досвід української радянської новелістики, на глибоке й всебічне обґрунтування теорії жанру, композиції, живої діалектики диференціації та інтеграції, на конкретний аналіз складників стилю, його місце в поетиці. Щоб уникнути емпіризму, треба факти ставити в систему і виробляти метод дослідження. Необхідно з матеріалу добувати кубічні корені, а не безконечно плюсувати до нього однакові чи різнотипні одиниці. Вирішенню цього завдання заважає відсутність значних досліджень з окремих питань поетики, з історії класичної і радянської новелістики, а також непослідовність та еkleктизм способів наукового аналізу. Термінологічна плутанина, яка панує в галузі теорії жанрів і стилів, є показником невиробленості наукових категорій і методу дослідження. «Чи довго ми ще будемо сперечатися, – писав С.Крижанівський після конференції в Ужгородському університеті, – сюжет чи фабула, оповідання чи новела, композиція чи архітектоніка, стиль чи манера і т. д.? Визначеність термінології є ознакою поступу самої науки». І далі: дискусія про новелу викликала побажання, «щоб у нас розроблялися такі проблеми, як «стиль і жанр», «метод і жанр»²¹⁴.

Продовжуючи після виходу книги «Новела і новелісти» (1968 р.) працювати над вивченням малого епосу, автор дослідження «Із студій про новелу» (1971) якраз і прагнув проаналізувати й узагальнити деякі актуальні питання жанру й стилю, розвиваючи окремі положення попередньої праці, а деякі висуюючи вперше.

²¹³ Див.: *Матвійчук М.* Оповідання чи новела?// Літературна Україна. – 1961. – № 62. – 8 серпня; *Денисюк І.* Новела чи оповідання// Жовтень. – 1966. – № 4; Проблема трансформації та розмежування жанрів малої прози// Розвиток і оновлення видів і жанрів... – Одеса, 1968; *Білецький Ф.* Оповідання. Новела. Нарис. – К.: Дніпро, 1966; добірка матеріалів «Проблеми сучасної новели»// Радянське літературознавство. – 1966. – № 8; *Кенігсберг М.* Перспективи жанру// Жовтень. – 1968. – № 4 та інші.

²¹⁴ Проблеми сучасної новели// Радянське літературознавство. – 1966. – №8. – С.21-22.

НОВЕЛІСТИЧНА КОМПОЗИЦІЯ (МІКРО- І МАКРОСТРУКТУРА)

Природа будь-якого художнього жанру найбільш зримо виступає в композиції, в якій здійснюється розгортання теми і яка надає світу, відбитому в слові, естетичної завершеності. «Поділ окремих мистецтв на жанри, – писав П. Медведєв, – значною мірою зумовлюється саме типами завершення цілого твору. Кожен жанр – особливий тип будувати і завершувати ціле, притому... істотно, тематично завершувати, а не умовно-композиційно кінчати»²¹⁵. Недоговореність, особливо у новелі, ще різкіше підкреслює ідейно-тематичну вичерпаність предмета зображення: про нього сказано все, що треба було для задуму. Оксана з «Червоної хустини» А. Головка мовчки йде в степ після загибелі партизана. Ми не станемо свідками її зустрічі зі зрадником. Але з розвитку сюжету, із співвідношення всіх елементів твору – від малого образу «червона хустина», який у контексті переростає у символ прапора, до складного образу дівчинки і трагічної миті з революційного потоку, – з цієї динамічної структури з необхідністю випливає, що в життя прийшов новий борець за правду трудящих.

Підзаголовки «роман», «драма», «новела» відразу вказують на те, в яку систему художнього мислення читач увійде. Це наче двері у зовні замкнутий, але рухливий всередині світ, де слово, речення, фраза, утворюючи взаємодоповнення тіло твору, водночас залежать від цілого, від внутрішнього образу, який утворюється (і в процесі авторського компонування, і в процесі читання) діалектичним переходом змісту в форму і навпаки. Кожна образна одиниця, оформлена реченням або фразою, з усталеними тропами й фігурами чи без них, є форма, складова частина більшого образу – людини і обставин. В оповіданні «Байгород» Ю. Яновського є таке речення: «Мовчки мчить сонце в хмарах, і дивно, що від нього немає звуку». Воно належить оповідачеві і промовляє про його гостру спостережливість, вміння зримо передати потужність вітру, який жене хмари, а також стан глибокої самозосередженості. Але взяте в кон-

²¹⁵ *Медведєв П.* Формальный метод в литературоведении. – Л., 1928. – С. 176.

тексті абзаца: «Ліза має в нас свій музичний супровід. Це – кілька нот, мотивів, що весь час настирливо звучать в її життєвій арії. Її мотив тривожний. Бринить, бринить. Стріла з дзаангом, шелестом простує в тіло. Вихор зривається на верхах дерев, шуррр! – засвистить усе листя. Отара десь далеко тікає з гір у долину. Здалеку, здалеку. Мовчки мчить сонце в хмарах, і дивно, що від нього немає звуку»²¹⁶, – воно характеризує також і жінку, і її тривожний стан. Беззвучно летюче сонце в хмарах не може бути аналогом спокою. Воно наче віщує тривогу, якусь катастрофу і, таким чином, кидає тривожний промінь світла на ситуацію та на іншого героя – Кіхану, в прямій мові якого теж є дивний образ беззвучності, що разом з іншими посилює відчуття тривоги: «Тепер я бачу життя. Я не можу тобі висловити, яке воно велике. Поля стоять без колосу, трави плачуть без голосу, обрії потопають у вишневих загравах, дзвін *страшний і мовчазний б'є невпинно*, не переставаючи, уперто, зворушливо» (підкреслення наше. – В. Ф.). Дві схожих образних одиниць є частинками форми образу тривожної ситуації (подійної та психологічної), а також образів трьох романтиків – оповідача, Лізи й Кіхани, які сприймали драматичні зіткнення громадянської війни, юнацькі захоплення перебільшено і тривожно. Це, мабуть, і є те ціле (воно спрощене й збіднене нашими логічними прямолінійними формулами), яке загалом зумовлює характер образності і спрямовує її до одного фокуса – цієї, а не іншої серцевини твору.

Не вдаючись докладно в історію трактування сюжету і композиції, їх складних взаємин²¹⁷, ми схильні за одиницю виміру сюжету вважати окремий рух чи жест (зовнішній і внутрішній) людини, природи. У такому розумінні сюжет як історія характерів і суперечностей охоплює увесь твір. Через те й не може бути так званих позасюжетних елементів. Вони можуть бути лише позафабульними, як, наприклад, внутрішні монологи, описи природи, що не входять до лан-

²¹⁶ Яновський Ю. Твори: В 5 т. – К., 1958. – Т. 1. – С. 181. Далі в тексті вказано том і сторінку цього видання

²¹⁷ Див.: Довбин Е. Жизненный материал и художественный сюжет. – Л., 1958; Теория литературы: Роды и жанры (кн. 2). – М., 1964; Цвіркунов В. Сюжет: Деякі питання теорії. – К., 1963; Денисова Т. Роман і проблеми його композиції. – К., 1968, та інші.

цюга подій. Однак таке широке трактування сюжету аж ніяк не означає, як то думає В. Кожинов, що треба відмовитися від розпливчатого терміна «композиція»²¹⁸. Хоч його застосовано було до літератури лише в кінці XIX століття²¹⁹, він набув ознак цілком самостійної категорії художності. Якщо одиницею виміру сюжету є окремий рух, то композиції – динамічне співвідношення між образними елементами різних рівнів – від найпростіших фраз до багатожарових образів людини й світу.

Композиція охоплює весь творчий процес з того моменту, коли в голові митця виникає план твору. Вона перевіряє і доцільність саме цього, а не іншого порівняння, і ритмомелодіку речення, і загальну ситуацію, яка ставить характери у необхідні для ідейного задуму взаємини, через зіставлення і зіткнення різноманітних образів прояснює щось важливе у житті. За її принципами будується цілісний і майже невичерпний у своїх відношеннях та асоціаціях художній світ. Якщо ці принципи порушуються або лише імітуються – перед нами не мистецьке диво, а тільки нудні ряди речень, які можна безмежно продовжувати чи нещадно скорочувати.

Теорія композиції – це вчення про образні відношення. Прямі і зворотні. Кожне явище має багато зв'язків зі світом. Спочатку в межах своєї системи, а потім – вищої... Ступінь таланту митця – у вмінні виділити найнеобхідніші для даного задуму зв'язки, підпорядкувати всі частини цілому, яке Л. Толстой називав «фокусом» – внутрішнім образом твору. Ним, оцим «фокусом», можуть бути характери людей, народів, природи²²⁰.

Поняття «фокуса» стосовно композиції, використане в одній із наших статей, викликало то заперечення²²¹, то схвалення²²². Та вигадане воно не нами. Зішлемось ще раз на

²¹⁸ Див.: Теория литературы: Роды и жанры. – С. 433.

²¹⁹ Див.: Рыбникова М. По вопросам композиции. – М., 1924. – С. 110-111.

²²⁰ Див.: Гольденвейзер А. Вблизи Толстого. – М., 1959. – С. 68.

²²¹ Широков С. На Голгофі літературознавчих абстракцій // Літ. Україна. – 1965. – 31 серп.

²²² Моторнюк І. Чого не заперечували греки... // Літ. Україна. – 1965. – 21 грудня.

авторитет Л. Толстого: «Головне, ясна річ, у розташуванні частин відносно фокуса, і коли правильно розташовано, – все непотрібне, зайве само собою відпадає...»²²³. Фокус як ідейно-художній центр особливо потрібен теорії новелістичної композиції. З його допомогою наочніше демонструється думка про принцип збирання, стягнення всіх, до найдрібніших, мотивів-променів в один пучок, який викликає одно-епіцентричний спалах думки та настрою. Недарма ж у розділі «Побудова оповідання» С. Антонов, пригадуючи, як склалися «Піддубенські частівки» навколо головної ідеї, дав таке пояснення: «все... стало наче настроюватися на фокус»²²⁴. Порівнюючи оповідання Мельникова-Печерського «Давні роки» і повість Пушкіна «Дубровський», В. Солоухін теж звертається до поняття «фокуса»: «Вся справа в тому, що в літературі, по-моєму, існує два способи організації матеріалу. Точніше, навіть не так. Можливо – різний ступінь фокуса. Весь матеріал, а він в ширину не має меж, бо зрештою, він – саме життя, – це наче звичайне сонце. Але щоб різко виявити його основну якість, щоб наочно показати, що сонце – це вогонь, ми повинні зібрати його розсіяні промені в пучок за допомогою елементарної подвійної опуклої лінзи... Я маю сонячні промені належним чином організувати, я повинен їх зібрати в одну точку, – тоді лише виникне полум'я»²²⁵. Користуючись цією аналогією, В. Солоухін поділяє твори на ті, де багато *розказано*, і ті, де багато *сказано*. В «Давніх роках» Мельникова-Печерського він не бачить фокуса. «Оповідання гріє, але не викликає опіку, рубця, мітки на нашій читацькій душі». А в «Дубровському» матеріал сфокусований, організований шляхом єдиного гострого конфлікту. Зримо поняття фокуса композиції виступає в картині В. Сурикова «Бояриня Морозова»: «Він (митець) добився фокуса. В центрі бояриня Морозова з її фанатичним протестом. Тепер кожний персонаж картини показаний у відношенні до протесту боярині. Всі сполучені з нею міцним внутрішнім зв'язком. Та – співчуває, та – страждає, цей – сміється, ця – плаче. Через ставлення до боярині та до її

²²³ Русские писатели о литературном труде: В 2 т. – М., 1939. – Т. 2. – С. 152.

²²⁴ Антонов С. Письма о рассказе. – М., 1964. – С. 177.

²²⁵ Солоухин В. «Рассказать» и «сказать» // Лит. газ. – 1966. – 11 июля.

ідеї ми знаємо і ставлення до сучасної тим москвичам офіційної церкви, а зрештою і до влади»²²⁶.

Фокус криється в багатопверховій споруді твору, а не в однолінійній логічній схемі. Тому він, коли твір справді художній, дуже складний для повного пояснення логічними категоріями, бо ідея новели чи роману виникає у нашому сприйнятті через художню взаємодію усіх образів – від малих до великих.

У книзі «Мова мистецтва» (1961) В. Назаренко цікаво поставив питання про специфіку мислення образами. У художньому творі немає образних і необразних слів. У ньому всі елементи образні, оскільки мовлення є провідник «чуттєвих конкретів», суб'єктивних образів об'єктивного світу. «Тут є, – пише дослідник, – образи-«атоми», образи-«молекули», які мають образне значення, але ще абстрактне, позбавлене дихання конкретного» саме цього життя. «Ну, значить, я пішов», «Ну, що ти скажеш» і т. д. Із них виникають образи-«клітини» – уже живі. Так, наприклад: «Ну, що ти скажеш? – спитав тато, намагаючись заховати від Тіми свої сумні очі». Із таких ось образів-«клітин», із такого показу рисочок характеру складається протягом книги (йдеться про роман В. Кожевникова «Зорі назустріч». – В. Ф.) образ характеру Сапожкова. Є в художній структурі й образи подій, і образи доби, й образи класів, і образ сьогоденішнього дня, що дивиться в той час»²²⁷. Виходячи із теорії «зіткнення кадрів» С. Ейзенштейна, дослідник показує, як із сполучення образів виникає новий образ і несе те, чого не було в кожному окремому складнику. Малі образи зростаються в живу і цілісну картину життя на основі потрібної перспективи: ідейної, психологічної і оптичної, яку точніше було б визначити як часово-просторову.

Коли для кожної речі є творча концепція – все гаразд. Про це свідчать твори класиків і сучасних новелістів. Через те, що новела має в собі обмежене коло зв'язків, за частиною пізнає ціле і несе переважно одну проблему, один мотив з варіаціями, – вся її площа збирає всі промені в пучок, щоб був вогонь.

²²⁶ Солоухин В. «Рассказать» и «сказать» // Лит. газ. – 1966. – 11 июля.

²²⁷ Назаренко В. Язык искусства. – Л., 1961. – С. 21.

Структура художнього твору мислиться як взаємодія різних рівнів. Кожне якісно визначене явище має внутрішню структуру, оскільки в ньому наявна єдність протилежностей, що означає їх зв'язки і певний тип взаємообумовленості²²⁸.

На початку 20-х років О. Реформатський і М. Петровський прагнули дати систематичний опис новелістичної структури та функціональної ролі її окремих частин. Їхні теоретичні студії мають ряд незаперечних положень і цікавих спостережень. Так, у праці «Досвід аналізу новелістичної композиції»²²⁹ О. Реформатський поділяє художній твір на частини описові й оповідні і подає класифікацію кожної: 1) фон (природа і побут), характеристики персонажів (загальні й епізодичні); 2) сцени, епізоди, переходи, діалоги, монологи, а також частини, розділи, абзаци і місце та час. Традиційний вигляд мала і схема розвитку дії в новелі: Vorgeschichte—Geschichte—Nachgeschichte (з різними перестановками в процесі сюжетоскладання), а також функції експозиції (прямої і непрямої), інтродукції (зачин, епілог, обрамлення) і власне дії (зав'язка – розробка з напруженням і кульмінацією – реприза – розв'язка – пуант). Особливо докладно показані тричленні й п'ятичленні схеми побудови новели (зачин – зав'язка – напруження – розв'язка – кінцівка) у статті М. Петровського «Морфологія новели»²³⁰. Але обидва автори виділяли в практичному аналізі лише «чисту форму» і шукали формули композиції, яку можна було б передати математичними знаками. Наприклад, формула «Пострілу» Пушкіна, за М. Петровським, мала такий абстрактний вигляд:

$$\frac{D}{d_1 d} + \frac{N}{n_1} + \frac{D}{d_2 d_1} + \frac{N}{n_1 - n_2 - n_1} \parallel \frac{D}{d_3 d_4} + \frac{N}{n_3 n_4 n_3} + (dn)$$

(тут D означає статичні, а N динамічні елементи). При розгляді тем і мотивів О. Реформатський далі аналогії з грою в шахи не пішов: тема – фігура, а мотив – хід. Типи сюжетних

²²⁸ Див.: Труды по знаковым системам, 1. Ученые записки Тартуского университета. – Тарту. – 1964. – Вып. 160. – С. 5.

²²⁹ Реформатский А. Опыт анализа новеллистической композиции. – М., 1922.

²³⁰ Петровский М. Морфология новеллы // Ars poetica. – М., 1927.

тем у нього виявилися нудними й бідними: а + в (він + вона), а₁ + в + а₂ (він + вона + він), в + а₁ + а₂ + а₃ (вона + він + він + він) і т. п. Формалістичні засади змушували обох теоретиків розглядати художній твір не як живий організм, в якому кожен елемент у взаємодії з іншими виконує змістовну функцію в розкритті ідейного задуму, а як арифметичну суму формальних прийомів.

Але вже тоді, в 20-і роки, аналізуючи новелу «Легке дихання» І. Буніна і показуючи, як вона наче «стрибає» то вперед, то назад, зіставляє найбільш віддалені точки оповіді і несподівано переходить від однієї до іншої, – відомий психолог Л. Виготський дійшов висновку, що «слова оповідання або вірша несуть його простий смисл, його воду, а композиція, створюючи над цими словами, зверху їх, новий смисл, розміщає все це у зовсім іншому плані і перетворює у вино»²³¹. Теоретик послідовно розвивав ідею «подолання матеріалу художньою формою» і багато передбачив із того, що тепер прагнуть розробляти сучасні структуралісти в галузі вивчення поезики, але без крайнощів «математичного ухилу».

Застосування методів кібернетики в літературознавстві – проблема дискусійна²³². З нашого погляду, вона може бути вирішена лише частково, оскільки, за словами батька кібернетики Н. Вінера, людський мозок оперує і точними, і нечітко окресленими поняттями, які не піддаються формалізації. Мозок сприймає вірші, романи, картини, зміст яких обчислювальна машина повинна була б відкинути як щось аморфне²³³. Іншими словами, у художньому творі є такі явища, які не підвладні математичній статистиці. Передаючи конкретну цілісність світу, художній твір невичерпний у своєму багатстві. Якщо він талановитий, кожне покоління відкриває в ньому раніше не схоплене, не визначене. Спектр взаємодії малих і великих образів не піддається обчисленню.

²³¹ Виготский Л. Психология искусства. – М., 1965. – С. 203.

²³² Див.: Каган М. Итак, «структурализм» или «антиструктурализм»? // Вопр. лит. – 1969, – № 2.

²³³ Винер Н. Творец и робот. – М., 1968. – С. 82.

За концепцією Ю. Лотмана²³⁴ і М. Гея²³⁵, художній твір – це складна, практично невичерпна модель навколишнього світу та особи автора. А модель – не копія. Вона – експеримент, пошук, відкриття істини.

Естетична довершеність і неповторність твору найповніше вимірюється природністю організації усіх елементів у рухливу, але закінчену в ідеалі систему; доцільністю й багатством прямих і зворотних відношень в образному змісті, який об'єднується в цілеспрямовану єдність гуманістичною концепцією.

Досягнення кібернетики загострили інтерес до принципів організації художнього цілого. Аналізуючи композицію новели та оповідання, ми не описуємо традиційних засобів і можливих випадків їх застосування – то явище своєрідне у кожному конкретному творі. Ми лише виділяємо закони, за якими новела komponується в нерозривну синтезовану цілість. Це – вибір «променя зору», принцип зіставлення – протиставлення – зіткнення образів і підпорядкування частин цілому (фокусу).

Складання художніх частинок, які відбивають подробиці буття в авторському світосприйманні, у систему, що являє собою створений у внутрішній завершеності окремий світ, починається, за словами О. Толстого²³⁶, зі встановлення центра зору, що в прямому розумінні означає *промінь зору*: від кого, на що і з якою метою. Внаслідок цього митець змушує читача дивитися на світ своїми очима або очима того чи іншого персонажа. Тому правильне розуміння твору починається теж з визначення променя зору: від чийого імені будується оповідь чи опис, на що вони спрямовані загалом і в кожному моменті розвитку, в чому полягає сенс цього бачення.

Важливість вибору точки зору для побудови новели підкреслювали у своїх студіях М. Петровський («Морфологія новели»), Г. Майфет («Природа новели») і С. Антонов («Листи про оповідання»). Але поняття променя

²³⁴ Лотман Ю. Лекції по структуральній поетике, в //Труди по знаковым системам, 1. Ученые записки Тартуского университета. – Тарту. – 1964. – Вып. 160.

²³⁵ Гей Н. Искусство слова. – М., 1967.

²³⁶ Алексей Толстой о литературе. – М., 1956. – С. 208 – 211.

зору більш точно й наочне, ніж його синоніми «аспект зображення», «точка зору». Вдаючись до аналогії, можна сказати, що це чарівний ліхтар, який то видимо, коли розповідь будується від «я», в формі монологу одного чи декількох героїв, то невлотно, коли авторська оповідь перемишується з відтворенням події наче очима якогось персонажа, – освітлює, ніби переходячи з рук в руки, найпотаємніші закономірності буття, дає можливість зблизка досягнути поведінку людини, мотиви її вчинків. Принцип променя зору охоплює композиції всіх жанрів. У новелі чи оповіданні за його допомогою міцно концентрується, збирається в один фокус образний матеріал теми, досягається єдність і цілокупність враження.

Читаючи «Червону хустину» А. Головка, людина на все дивиться очима юної Оксани, стає співучасником її переживань у тій трагічній колізії, коли козаки розстріляли партизана, виданого батьком дівчинки. В оту страшну мить вона розпрощалася з наївним дитинством. «Схилилася до дяді холодного й червоною хустиною обличчя прикрила». Це жест зрілості і мужності.

Принцип променя зору стосується не тільки цілого, а й частин. Коли автор хоче, щоб його пейзаж побачили, він визначає, хто на нього дивиться і звідки, а щоб запам'ятали – через малюнок природи розкриває душевний стан людини або розвиває тему, тобто робить пейзаж необхідною частиною цілого: «Оксана трусилася вся й боялася глянути. Та врешті насмілилась-таки й лячно зиркнула із-за полукипка. Степ захмарився. А може, здалося їй так? Тіні од хмар нечутно, розпачливо блукали по стернях. О, побігли, побігли... А навперейми їм козаки, мов три ворони, низько-низько над землею полетіли. Обіч – гречка, і збита-збита копитами»²³⁷. Щойно лунали постріли, і Оксана голову ховала під сніп, як перепеленятко. А тепер глянула з-за полукипка на степ. Зором спочатку охопила загальні обриси місця трагічної дії: нечутні, за контрастом до пострілів, тіні від хмар і три козаки, як ворони, що летять їм навперейми. І, нарешті, найголовніше: «Обіч – гречка, і збита-збита копитами». Погляд звувився, зупинився і зафіксував найстрашніше. Речення тут

²³⁷ Головка А. Червона хустина//Антологія українського оповідання: В 4 т. – К., 1960. – Т. 3. – С. 57.

прості, епічно оголені. Кожне з них вмотивоване природою дитячого бачення («О, побігли, побігли...») і є лише необхідною ланкою у відтворенні переживань Оксани, яка зараз побреде (не піде, не побіжить, бо приголомшена горем) до гречки, де лежить тільки що забитий її партизан. Вона прикріє його обличчя червоною хустиною і піде в степ. І знову ми побачимо його через великі очі Оксани: «Набігли тіні – крилами чорними торкалися до неї і далі летіли». В природі нічого ще не змінилося. Вона така ж тривожна, як і Оксана. «Дзвеніла просторінь. А далина синя, сонцем гаптована, таємно дивилася в очі і ждала». Це так здається Оксані, в душі якої наївність почала обертатися на мудрість і непримирненість. Відповідати далечині треба було ділом – і перший крок до цього дівчинка зробила.

Якщо в новелі промінь зору автора ледь помітно переходить у промінь зору персонажа, то формою реалізації цього суміщення є невласне пряме мовлення. Наведемо один приклад з «Лонки» О. Гончара, в якій розкривається готовність малої угорки до подвигу: «Її чорні оченята горять, променяються. Вона готова б ціле озеро добути з землі для Лукича! Свіже, джерельне, чисте... Хай би змив оті рубці, що лягли йому через усі груди. Але те не змивається, то від швабських осколків. Хто зна... Може, летіли люті осколки десь просто в Ілончине серце, та перепинив їх Лукич своїми грудьми...»²³⁸. Цим уривком майстерно передано характер світовідчужання дівчинки. Яке правдиве оце висловлювання: «Але те не змивається, то – від швабських осколків». Врешт відповідає психології дитячого мовлення. За винятком одного випадку, коли Ілонка аж надто думає по-дорослому («гадюкою повзає... саме один з паліїв війни!...»), новеліст доречно включає до невласне прямого мовлення «Ілончині» вирази: «В лісі стоять табором багато-багато Лукичів та Лошакових».

Проте найповніше промінь зору персонажа здійснюється в монологічній формі. Розповідь від «я» (яке може бути головним героєм чи другорядним, очевидцем чи слухачем – все залежить від задуму) є популярною формою світової новелістики, яка живилася і живиться усними оповіданнями.

²³⁸ Гончар О. Новели. – К., 1954. – С. 24.

Щоб глибоко, без фальші відтворити природність героїзму, який не усвідомлюється як виняткове явище, Ю. Яновський у новелах про війну часто надавав слово своїм персонажам. Вони у нього розповідають або згадують. Люди ці безпосередні, трохи наївні, але мужні. Тільки мужність їх непоказна. Вона не виняткова, а природна. Наведемо для прикладу уривки з розповіді Фені, героїні новели «Дівчинка у вінку»: «Це – воєнний лазарет, товаришу лікар? Я весь час буду лежати на справжньому ліжку, як червоноармієць? Ні, мені зовсім не боляче. Я трошечки заплющу очі, можна?..»

Я дуже люблю малювати. Мені мама обіцяла фарби подарувати, акварель називається. Це – коли щіточкою треба малювати. Мама кажуть: «Кінчай, Феню, школу – будеш гарним бригадиром». Моя мама самі бригадир у колгоспі. А я кажу: «Потрібні мені ваші бригадири, – мені малювати хочеться...»

Я вмюю вінки плести. Мене ніхто не вчив, я сама вивчилася, мама кажуть, що це від бабусі перейшло. А як воно переходило, ніхто й не помітив. Я на всіх дівчат вінки плету...» [1, 266-267].

Звертання до слухача, міркування, передача діалогу, розповідь про вчинки – все тут відтворює особливості психології дитини, та ще пораненої: непослідовні переходи від однієї думки до іншої, задоволення від того, що вона, Феня, як доросла, лежатиме на червоноармійському ліжку, прості речення, часте вживання займенників... У новелах монологічної форми сюжет твориться в процесі мовлення оповідача, який відбирає факти для доказу правдивості свого погляду на якусь важливу проблему.

На відміну від монологічних стислих форм, ширші оповідання, скомпоновані без оповіді когось «я», допускають у певних межах переключення променів зору, бо вони наближаються до повісті, в якій зміною променів зору досягається поліфонічність, епічна широта. В оповіданнях «Дорогою ціною» М. Коцюбинського, «Брати» І. Микитенка ми дивимось на світ очима то авторів, то Остапа, то Соломії, то Никанора, то Прохора – і щоразу охоплюємо одні і ті ж явища з трьох позицій, а через кожну з них ближче добираємось до психології персонажів, до бунтівничої непримирності козацького нащадка, сміливої ніжності жінки, не-

довірливого нутра мужика, самовідданості й оптимізму «пролетарія», осягаючи водночас симпатії та антипатії авторів, їх світобачення. Те, що І. Микитенко відтворив завод очима селянина, а не робітника, має великий смисл, впливає із задуму показати крах дрібновласницької психології. Спочатку Никанор вражений, здивований «пекельними» умовами праці та самовідданістю робітників, що виробляють для нього плуги. А через деякий час він зрозуміє і силу, незвичайність «залізних» людей, які заслуговують лише на пошану. Водночас і завод постає у незвичайному ракурсі: як приборканий людьми вогненний змій.

Кінооповідання «Зачарована Десна» О. Довженка, хоча і являє собою монологічну розповідь, має подвійний, чи здвоєний, промінь зору: одночасне відтворення сприймань малого Сашка в минулому і спогади-роздуми Олександра Петровича в теперішньому. Відділити одне від другого майже неможливо, бо розповідає Олександр Петрович. Але в його оповіді схрещуються два промені.

«Яку ж бо міру має моя свіжа грішна душа? Очевидно, за перший гріх все-таки невеличку, отак не більше за оцей вогонь по кісточки, що в лівому кутку. Ай-ай-ай...»²³⁹. Щоб точно передати переживання малого Сашка, автор, оповідаючи про минуле, звертається до теперішнього часу. І тут же переходить до минулого: «Я подивився востаннє вгору на святих, де сидів їхній комітет, і мені так стало жаль, що я вже не їхній, а тут-о, на віки вічні в пеклі...» Та минуле все-таки пригадується через багато років, і тому іронічно-доросле «їхній комітет» переплелось з наївно-дитячим «тут-о». В «Зачарованій Десні» відсутній сюжет у традиційному вигляді: ось зав'язка, ось кульмінація. Ні, тут вільна за композицією розповідь-спогад Довженка про дитинство Сашка, тобто самого автора, і його зрілі вистраждані міркування про природу свого таланту біля первісних джерел, про покликання, ідейність і призначення митця. Між епізодами (їх умовно можна назвати так: «Гріх і спокута», «Дві смерті», «Повінь», «Сінокіс» і «Школа») немає причинно-послідовного зв'язку. Розповідаючи про повінь на початку віку, Довженко звертається до близького минулого – заги-

²³⁹ Довженко О. Твори: В 5 т. – К., 1964. – Т. 1. – С. 48. Далі в тексті вказано том і сторінку цього видання.

белі села під час фашистської окупації – і тут же міркує про те, що «митці покликані народом для того, щоб показувати світові насамперед, що життя прекрасне». І зразу ж після цього автор запрошує читачів сідати у човни і повертатися з ним на Десну минулого – до перших дитячих прикросів і радощів. У здвоєнні променів зору і знайшов автор важливий принцип сполучення наївно-широї безпосередності з великою мудрістю.

Як правило, промінь зору в новелі один (змінюються лише об'єкти, які потрапляють у його світло). «Адже, щоб зобразити конокрадів у 700 рядках, – писав А. Чехов, – я увесь час маю говорити і думати в їхньому тоні і відчувати в їхньому дусі, інакше, якщо я додам суб'єктивності, образи розпливуться, і оповідання не буде таким компактним, як належить бути всім коротеньким оповіданням»²⁴⁰. Але є винятки. Ми знаємо повісті, де автор не змінює променя зору, дивиться на світ очима лише одного персонажа («Щоб світився вогник» О. Гончара, «Дана» Д. Герасимчука). І знаємо новели, в яких аспекти зображення змінюються.

У «Листах про оповідання» С. Антонов зауважив, що обрана точка зору може переключатися і в короткому оповіданні, коли це диктується задумом, темою²⁴¹. Наприклад, новела О. Гончара «Завжди солдати» має два аспекти зображення: перша й третя частини будуються з точки зору Горового, колишнього фронтового командира, а тепер студента; друга частина переносить уяву читача в «бентежний серпень сорок першого року». Один випадок на фронті відтворюється тут із точки зору Глоби, колишнього рядового, а тепер доцента, що втратив на війні зір. Глоба ненавмисне відстав від роти – і все одно був суворо покараний Горовим. Після війни вони зустрілися. Горовий картає себе за колишню різкість і збирається покинути інститут, бо гадає, що безнадійно відстав у навчанні. Таке переключення точок зору потрібне авторові для того, щоб в останньому діалозі героїв розвинути і розв'язати мотив відповідальності кожної людини не тільки за себе, а й за свого товариша. Як колись Горовий допоміг Глобі побороти у собі хвилиenne безсилля,

²⁴⁰ Чехов А. О литературе и искусстве. – Минск, 1964. – С. 254.

²⁴¹ Антонов С. Письма о рассказе. – С. 139-148.

розгубленість і образу, так тепер Глоба підтримує студента, який втратив віру в свої сили.

Отже, промінь зору – не засіб, а закон, принцип композиції. Частота його переключень найменша в новелі, більша в оповіданні і найбільша у повісті та романі.

Для зіставлення частоти переключень променів зору порівняємо новелу «Інна і Мудрик» та повість «Хай святиться ім'я твоє, любов!» Є. Гуцала. У першому творі на життя ми дивимося очима жінки, яка поступово відмовляється від споживацького ставлення до краси, до незвичайного. А в повісті, де показано людей, які стоять на порозі важливих моральних рішень, духовного піднесення або падіння, світ речовий і духовний постає у баченні редактора Мірошина, літпрацівника Калюха і його дружини Валі. У повісті Є. Гуцала широко використовує принцип «крупного плану» та «уповільненої зйомки», бо світ відтворюється з точки зору героя, який через течію подробиць включає читача в атмосферу своїх переживань і думок. Калюх у Є. Гуцала сприймає навколишнє в русі. Людину він схоплює в той момент, коли вона до нього наближається або віддаляється. Він фіксує спочатку ходу, потім загальні контури по статі, зрештою розглядає обличчя впритул. Причому Є. Гуцало використовує принцип бачення «ніби вперше». Такою постає перед Калюхом та іншими чоловіками Оля, яка виходить заміж. Ось вона наближається до них – і вони в її колись важкуватій ході помічають легкість, не побуденному гарні руки, які щасливо й доладно лежать вздовж тіла, лагідне обличчя, сяючі очі і губи, що випромінюють пахке тепло.

Інколи автор змушує рухатися оповідача. І тоді ми знову бачимо людей і предмети в русі, разом з ним дивимося, які вони здалеку і зблизька.

Всі ці прийоми і засоби зображення правдиво й об'ємно відтворюють плин життя, водночас розкриваючи характер Калюха, його світосприймання і світорозуміння. Перед нами – талановитий журналіст, добрий та іронічний, який хоче в житті і роботі «бути чесним до кінця», ненавидить пристосуванців і демагогів.

Його внутрішній світ до дна розкривається майстерними монологіями – міркуваннями для себе. Особливо це добре зроблено в тих розділах, де Калюх роздумує про сусідст-

во редакції, суду, райвно і райспоживспілки з базаром, про редакційні кліше, за якими можна було простежити генеральну лінію, яку проводила газета від епохи торфоперегінних горняток аж до «королеви полів». Калюх увесь на порозі прийняття значних рішень. Він уже вступив у боротьбу з явним мерзотником Барвінським і розпочинає викриття обережного демагога Юхима. Соціальна значимість моральних проблем, над якими міркує Калюх, різко оголюється у його внутрішньому монолозі про сина: «Які ідеали надихатимуть його, що він зневажатиме, – і чи взагалі підніметься до усвідомлення, що жити – це, зокрема, і заперечувати, і не тільки заперечувати, а й активно знищувати, викорчовувати й випалювати?» Батькові хочеться, щоб його дитина була схожа на комуніста Мірошина, який знає, для чого живе на світі.

Образ Мірошина у повісті Є. Гуцала створений трохи інакше, ніж образ Калюха. Спочатку введено його у твір методом ретроспекції – від сьогоденного дня до 1935 року. Художня біографія написана широко і густо. Сам автор зацікавив нас незвичайною долею людини, її моральними принципами, а також нещасливими для неї, але людському зрозумілими родинними обставинами. Після передісторії Мірошин саморозкривається. Протягом двох днів ми слухаємо його розмови з дочкою і його німі монологи про призначення людини, яка мусить зменшувати відчуженість у суспільстві. Його любов до дружини, що залишила його, до дочки і землі, і всього, заради чого він живе, – висока і свята.

У повісті, як правило, досліджується не мить з життєвого потоку, а простежується людська доля. Не кількість сторінок, а передусім густота зв'язків особи з дійсністю, часте переключення променів зору, що викликає пересічення пучків асоціацій і дає багатогранну глибинну пластичність, – саме це визначає її епічну широту.

Ясно, що з променя зору починається складання художніх часточок (словосполучень і фраз, що відбивають подробиці мовлення, вчинків, портрета, пейзажу і т.д.) в єдину систему. І генеральним принципом організації тут є метод *зіставлення* – *протиставлення* – *зіткнення* (від фраз – до розділів, від малих образів – до великих). Антитеза існує для виділення протилежного в схожому, ототожнення –

для суміщення того, що здавалося неоднаковим, в одній точці²⁴².

Ідея цього принципу давно намацувалася теоретиками і навіть видавалася за специфічну прикмету новелістичної композиції. Ще Л.Тік у студії про новелістику Боккаччо висунув положення про Wendepunkt – поворотний пункт у розвитку долі героя. Пояснюючи особливість композиції новели, О.Толстой відзначав: «Архітектонічно новела мусить бути збудована з комою й «але»²⁴³. Як бачимо, тут мовиться про протиставлення лише двох частин, двох моментів у розвитку дії. Одним словом, про конфлікт. Визначений нами закон ширший: він відбиває конфліктність на різних рівнях: зіставлення – протиставлення – зіткнення. Універсальність цього принципу очевидна, як і те, що в оповіданні кількість контрастів більша, ніж у новелі, а повість у цьому відношенні перевищує оповідання.

Простежимо дію закону компоновання в кінооповіданні «Земля» О.Довженка. Є тут зіставлення образів людей – Василя Трубенка і його діда. Є протиставлення – реагування на смерть діда і загибель Василя. Є зіткнення комсомольця з куркулем. У статті «Поезія Довженка»²⁴⁴ І.Андронников переконливо доводить, що контрастні чергування епізодів «Землі» побудовано за методом антитези, бо в ідейному задумі цього твору життя протиставляється смерті. Цей принцип здійснюється і в чергуванні картин, і в контрастності мовних характеристик: урочиста тиша біля померлого діда в родині Трубенків – крик і плач у дворі куркуля Білоконя; напружена патетика приходу першого трактора в село – тиша ідилія зустрічі закоханих; Василь Трубенко лежить у труні – мати його народжує дитину; Опанас Трубенко плазує по убогій нивці, а його син немов літає над землею...

Не прямо словесні, а композиційні зіставлення, протиставлення і зіткнення в «Землі» змушують активно працювати уяву читача. Звернемось до першої сцени, яка може здатися зайвою тому, хто зводить твір до однозначного тексту. Під яблунею весь білий і прозорий від старості й добро-

²⁴² Див.: Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике. – С. 66.

²⁴³ Толстой А. Что такое маленький рассказ? // Лит. газ. – 1955. – 15 февр.

²⁴⁴ Олександр Довженко. – К., 1959.

ти вмирає дід Семен. Він лежить на своєму шматку землі. Коло нього повзає мале дитинча, стоять молоді і красиві внуки. Це – зримий контраст: старе й молоде. Все склалося природно: «Виконавши все, що було йому призначено, предок лежав під яблунею, склавши на грудях поверх сорочки свої мозолі» [2, 43]. Помер звичайний і водночас великий трудівник, залишивши по собі добру пам'ять, запліднену своєю працею землею і роботящих внуків. Вони продовжать його рід і його працю на землі. Образ землі розкривається в цій сцені синекдохічно: через червонобокі яблука і соняшники. Романтичне порівняння – соняшниковий «світ стояв нерухомо, наче хор вродливих дітей», – глибоко розкриває красу єднання землі з творчою людською працею.

«У фільмі, – пояснював О.Довженко, – дві смерті: одна смерть діда, який відпадає від життя, як яблуко від яблуні, тобто прийшов час – і дід помирає: звичайний коловорот буття... І друга смерть – несподівана, моторошна, безглузда смерть Василя, вбитого куркулем» [4, 111].

Звертає на себе увагу така обставина. В пролозі підкреслено: «Дідова смерть не викликала ані найменшого зрушення в навколишньому світі...» [2, 43]. І за контрастом, в останній частині кінооповідання гіперболами наголошено: за труною Василя «рушило все село», гриміли пісні, з риданням билась грудьми об стіни Наталка, «загуркотів грім, і на запилену землю линув дощ». Це, за влучним зауваженням І.Андронникова, поетична метафора – потоки сліз, що змивають рештки суму і скорботи з людей. В кожній краплині – обіцяння торжества життя. У діда природна смерть, у Василя – незвичайна. Дідова смерть не викликала нічого особливого. А Василева немов разчахнула село надвоє: на те, що було до пострілу, і після нього. Василь помер за велику народну ідею – за землю без меж. Він привів у село *веселого трактора-революціонера* (які глибокі, змістовні тут епітети!) і перевернув ним не тільки лани і клаптики, а й старі уявлення про хліборобський світ.

У кінооповіданні «Земля» протиставляється не дві, а три смерті. Крім діда і Василя, зникає куркуль Хома Білокінь. Побачивши, що за труною Василя йде все село, він тікає в поле, де, божеволіючи від безсилля і страху, вкручується в свій шматок землі, як хробак. Якщо перші дві смерті біологічні, то остання ще й соціальна: зникає на на-

шій землі клас експлуататорів. Ось що сказав автор своїми не прямословесними, а композиційними антитезами. На місці діда-одноосібника приходять Василь-колективіст. Його забивають, але нова земля залишається, бо місце Василя заступає батько і все село. Куркулям білоконям місця немає: земля для одного стала землею для всіх.

Є в кінооповіданні Довженка й прямо словесні, у межах фрази, протиставлення. Наприклад: «...наскільки дід Григорій, кінь і Султан полюбили тишу й мовчазність, настільки баба Харитина, навпаки, любила голосно клясти геть-чисто все, що потрапляло їй на очі» [2, 51]. Але й там, де відсутні зримі антитези, все протиставляється й зіставляється (скажімо, реальність і сон, дід і Бог), бо думка розвивається діалектично: «Не знаю, справді так воно було, чи то мені приснилось, чи, може, сни переплелись із спогадами про спогади, – вже не пригадую. Пам'ятаю тільки, що дід був дуже старий і що скидався він на образ одного з богів...» [2, 41].

Образні відношення невичерпні. Читач майже не пам'ятає словесних рядків новели, але образи, створені ними в його пам'яті, залишаються. Особливо тривкі образи людей та обставин, але живуть також і деталі, коли вони викликаються «перегукуванням» фраз, які наша пам'ять, за влучним спостереженням М. Гея, снуючи, наче ткацький човник, вперед і назад, так або інакше зіставляє. При читанні «Землі» спочатку можна й не помітити, що Довженко акцентує таку подробицю: дід перед смертю посміхається. Але ось Опанас дивиться на забитого Василя і теж помічає його «чисту мерехтливу усмішку» [2, 64], а далі каже попові: «Підіть гляньте, на столі лежить, усміхається. Кому ця усмішка на смертних устах, я вас питаю? Не нам же з вами і не нашій темноті нікчемній. Про щось же гарне він перед смертю думав» [2, 65]. І після цього читач повертається назад і згадує – дід теж посміхався. Перевіряємо: «Здавалось, він якось трохи ніби сявав, а коли й не сявав, то так видавалось, бо він посміхався...» [2, 41]; «Умираю, Грицьку, – тихо признався дід і, злегенька посміхнувшись, заплющив очі» [2, 42]. Ця посмішка застигає на його обличчі і по смерті: «...дід хоч і помер, проте не захотів розлучитися з усмішкою, і вона й тепер тихо сяяла на його обличчі» [2, 43]. Значить, повторення не випадкові, і віддалені у тексті речення про діда й Василя, зіставляючись у нашій свідомості, ство-

рюють новий смисл. Ми помічаємо різне в схожому. В контексті не словесного, а композиційного зіставлення двох образів – діда і Василя – ці фрази наче сказали те, чого не було в кожній зокрема: у діда – посмішка примирення зі смертю («всі там будемо»), а Василева посмішка – не темноті нікчемній, а чомусь гарному – торжеству життя, кохання.

Повторення як конструктивний елемент традиційно розглядається лише у студіях про вірші (спосіб гальмування, емоційного напруження, ускладнення понять, фон для розподібнення схожого тощо). Теорія прози звертається до цієї фігури зрідка. Очевидно, у великих масивах романів і повістей формотворча роль цього засобу не відразу помітна. Вона вияскравлюється лише у всіх варіантах зіставлень і зіткнень. Але в жанрі новели повторення наочне, як у вірші. Його конструктивна функція стає очевидною, виступає, так би мовити, в чистому вигляді. Вперше звернув на це увагу Л. Фриде, розрізнівши три типи повторень: обрамлення, рефрен, перегук назви з останнім реченням чи словом²⁴⁵.

Перший тип досить відомий. Його часто визначають, запозичивши термін у В. Шкловського, як принцип «кільцевої побудови». Це тоді, коли йдеться про ситуативні повторення, з якимись варіантами чи без них. У новелі «Зірниці» О. Гончара місце дії кінцівки твору збігається з початком: біля хати Вутаньки. Такі композиційні повторення автор використовує і в новелах «Черешні цвітуть», «Модри Камень», «Провесінь», а також в оповіданні «Жайворонки» (сумна Зоя і байдужий до неї Сава – щаслива Зоя та Сава, якому «якось не йшлося» від Зої, що враз перетворилася для нього з підлітка в дівчину). У справжнього майстра переключ кінцівки з початком твору, за слушним зауваженням Д. Благого, не є просте повторення. Цей принцип покликаний наголосити на тих змінах у долі героїв, які відбулися протягом оповіді²⁴⁶. Так і в новелі «Зірниці». Закоханий у Вутаньку і ревнивий Латюк, у якого ще міцні старорежимні погляди, вперше приходять до хати з дьогтем, аби в такий дикий спосіб принизити жінку. А в кінці новели він

²⁴⁵ Fryde L. Problem noweli// Pamiętnik literacki. – 1961. – Roczник LII. – Z. – 1. – С.109-113.

²⁴⁶ Див.: Благой Д. Мастерство Пушкина. – М., 1955.

з'являється з білою глиною. Колектив рибалок тактовно допоміг хлопцеві усвідомити безпідставність своєї підозри і боляче пережити ганебність свого вчинку. Заключний акорд новели – велике несподіване сяйво блискавиці, на яке враз обернулись Іван і Вутанька, – є символічним. Цей штрих має в собі натяк на сліпуче сяйво кохання, яке відкрилося перед ними.

Окрім ситуативних, є словесні та ситуативно-словесні обрамлення. Вони також надають твору завершеності та виокремлюють тему новели, контрастні зміни в її розвитку. «Зелена ряса» Г. Косинки починається і закінчується описом беріз, які стоять над ставом, мов соромливі дівчата, що вийшли купатись, роздяглися і спустили до колін свої білі сорочки, та засоромилися, бо на них суворо дивиться дуб і сумно хитає головою стара верба. «Соромом горять тоді берези: немає де сховатись, присісти; стоять розперезані, а сонце січе над ними червоний оксамит...»²⁴⁷ Зразу ж за цією картиною іде репліка попа Василя: «Благодать Божа...» Виявляється, що це старий служитель культу так чутливо побачив звичайні дерева. Не випадково персоналізованому пейзажу передує авторський вигук: «Хай простять мені смугляві берези!» Ця репліка буде повторена трохи далі: «Але баби люблять отця Василя за старість (хай простять мені смугляві берези!): він сивий, з маленькими гадючими очима...» І пейзаж, і повторені репліки уже промовляють «за» і «проти», окреслюють дволикість батюшки. Але є в них і те, що проясниться тільки у взаємодії з образами останньої ситуації. Через внутрішнє мовлення Г. Косинка розкриває ворожість отця Василя до Радянської влади, його надії на селянську темряву, яка ще потримає його на світі. Розповідь релігійної Хомихи про оновлення ікони Варвари Великомучениці і подальший молебень на честь цього «дива», яке приверзлося бабі у сні після «трапези», – все це поступово проливає світло на те, кому вигідний релігійний дурман. Не біднякам, а куркулям та попові, про якого двічі сказано, що в кадильному диму і великодній рясі він нагадує будяк. Остання ситуація, де показано, хто за що молиться (Коваль – за сорок десятин, син Хомихи – за віялку і молотарку), починається мотивом беріз: «Підсміхаються смугляві берези

²⁴⁷ Косинка Г. Новели – К., 1962. – С. 78.

і на захід сонця червонішають...» Та в кінці новели іронія змінюється сумовитим обуренням. Остання фраза майже дослівно перегукується із початком новели: «...гойдається серед натовпу зелена ряса, схожа здалеку на синій будяк, і соромом горять тоді берези: немає де сховатись, присісти – стоять розперезані, а сонце січе над ними і кадильний дим, і червоний оксамит...»²⁴⁸. Оце словесно-ситуативне повторення підкреслило протилежність між природністю і неприродністю, чесністю і релігійною брехнею. «Молебствіє» на честь вигаданого куркулихою оновлення ікони – це брудна, оголена омана, що аж деревам соромно. І старий піп це знає, той піп, який уявляв берези в образі роздягнутих дівчат. Але йому вигідно було поширювати дурман – за «приношення». Деревам соромно, а йому – ні. Оцей смисл, що утворюється «над поверхнею» тексту, виникає внаслідок ситуативно-словесного обрамлення. Якщо зняти останню фразу про берези і залишити лише перший пейзаж – зникне протиставлення природи попові Василю. А в цій антитезі весь смисл: глибше розкривається неприродність, нечесність, брехливість служителя культу і його поплічників – куркулів.

Другим типом повторення є рефрен – повний або варіантний. Він, наче сітка, оплітає історію та надає єдності оповіді, на його фоні різкіше виступає діалектичний рух мислі, зміни в долі героя, контрасти людського буття. У «Зеленій рясі» Г. Косинки таку роль виконує вигук: «Хай простять мені смугляві берези!» Л. Фриде наводив цікавий приклад із новели Ванди Мельцер «Смерть піротехніка». Герой і його дружина виготовили вибухівку, яка через неухважну технічну експлуатацію спровадила їх на той світ. Звичайній історії надає незвичайного характеру рефрен «Не відали, що за двадцять хвилин мали померти і... (і т. д.)», «Не відали, що за п'ятнадцять хвилин мали померти...» Цей зворот повторюється кілька разів дослівно, але з одним варіантом («за двадцять хвилин», «за п'ятнадцять хвилин», «за десять хвилин» і т. д.). Рефрен стає немов головним конструктивним чинником. Л. Фриде вважав, що він переносить доміанту із змісту події на формальний бік справи²⁴⁹. Ні, це не

²⁴⁸ Там само. – С. 84.

²⁴⁹ Fryde L. Problem noweli. – С. 111.

так. Рефрен, з нашого погляду, загострює увагу до кожної миті із життя персонажів, градаційно протиставляє знане і незнане: читач чекає моменту загибелі героїв, а вони ні про що не підозрюють і живуть звичайними турботами, які набирають в очах читача особливого смислу, бо вони – останні. В них – сенс цілого буття бідних людей.

Візьмемо ще одну новелу, де функція рефрена наче оголена, різко підкреслена. Маємо на оці «Українку» Ю. Яновського. Твір цей являє собою звернення до Марійки, якій у фашистській неволі відрубали руки. Монолог розсікається пейзажними ремарками, в яких, варіюючись, повторюється фраза про шум лісу. Вже в другому абзаці зроблено натяк на паралель: буря – танкова бригада. Коли бійці побачили в дівчини замість рук обрубки, в їхніх душах виникає повів бурі: «Шумів ліс, наче важко дихав, і тоненькі галузки в небі нахилялися одна до одної, як люди в натовпі...» [1, 315]. Дівчина згадує-голосить про те, як Калінін їй, вручаючи орден, руки потиснув, як фашисти маму повісили, а її саму до Німеччини вивезли і за непокору руки відрубали. Про вплив цього голосіння-розповіді на танкістів сказано лише один раз: «Шумів ліс, віючі холодом в душі танкістів, сиплючи жар в їхні серця». Далі повторюватиметься лише ремарка про ліс, шум якого передає, паралельно з нагнітанням жаклих фактів у монологі Марійки, поступове наростання бурі: «Шумів ліс, здригався ліс. По вершинах його вже шугали густі вітри, а розворушити до дна не могли»; «шумів ліс загрозливо, одностайно, і в його могутніх лавах починався дужий рух», «шумів ліс од раптового наскоку бурі, закректали дерева і знов гудуть, гудуть» і так аж до того моменту, коли пролунала команда «По машинах!» і «довго очікувана буря ударила згори на ліс, трусонула під корінь, стала троцяти все в хаосі і громі». Аналогія «буря – танкова бригада» знайшла тут завершення. Вона була потрібна для непрямословесної передачі наростання гніву у душах бійців. Публіцистика в цьому випадку була б зайвою, бо монолог Марійки надто відвертий, патетичний і переростає кілька разів у прямі заклики і звертання. Пейзажний рефрен з варіаціями дав можливість автору уникнути... непотрібного повторення. І, головне, підготував останню фразу: «На галявині стояла маленька Марійка, і співала, і гукала вслід танкістам, як хазяїн бурі». У ній криється гра-

ндіозний романтичний контраст: Марійка – не каліка, що викликає лише жалість, а мужній воїн, уособлення самої непокори. Отже, роль рефрена, як і будь-якого іншого елемента композиції, у кожному конкретному випадку загальнозначама і своєрідна.

Третій тип повторення, що являє собою збіг назви новели із останнім реченням або словом, завдяки чому вирізняється їх подвійний сенс – буквальний і символічний, вживається, на думку Л. Фриде, не так часто, бо загрожує штучністю, навмисністю. Не випадково, мабуть, Ю. Яновський замінив назву «Хай твориться легенда!» на «Червонарм», бо ті ж самі слова склали останню фразу твору. Таке повторення більше поширене в етюдах. І не випадково: цей різновид новелістики найближче стоїть до поезії. Заглянемо до збірки «При світлі соняшників» (1967) А. М'ястківського: тут часто збігаються назва й останнє слово або речення: «Повінь», «Гречка цвіте», «Сонячний дощ», «Колеги» та інші. Нерідко автор етюдів (до речі, він поет) видозмінює кінцівку, але назву включає до останньої фрази: «Свято» – «На рушниках поряснішало квітів. Нині в нас свято», «Саваоф» – «Отакий... А люди сміються: Саваоф...», «Спалахи» – «Дивлюсь, як квітують і гаснуть спалахи, що люблять бути голубими і далекими», «Діти сонця» – «Зупиніться, замружте очі – і відчуєте, як похитується земля: то діти сонця на легких колісанках гойдаються» і т. п. У всіх випадках це повторення змушує шукати підтексту і водночас немов стягує до купи, до одного фокуса малі образи. В етюді «Повінь» А. М'ястківського окреслено розлив Бугу, ранню весну. Бачимо це очима закоханої дівчини. У воді берези з рясними бруньками. Вода прибуває, а дівчина не йде від берега.

«Брунькується слово у серці.

Ще трохи сонця, ще трохи – вибухне з повені полум'ям смілим:

– Люблю!

Буг розливається.

Повінь»²⁵⁰.

²⁵⁰ М'ястківський А. При світлі соняшників. – К., 1967. – С.228.

Отже, це етюд про повінь людської душі, яка зіставляється з весняним розливом ріки.

Розглянуті типи повторень у складній системі зіставлень – протиставлень – зіткнень ще раз підкреслюють близькість новелістики, особливо етюдів, до способу ліричного згущення образів. У романі чи повісті вони не так помітні. Новела ж або оповідання немов оголюють змістовність своїх конструктивних принципів, які спрямовують всі художні часточки до одного фокуса і змушують їх бути багатофункціональними на різних рівнях протиставлень – словесних і композиційних. Оповідання «коротке, – писав С. Сергеев-Ценський, – і не стільки епічне, скільки ліричне. Оповідання – наче природний перехід до художньої прози для тих, хто в отрочтві і юності писав багато віршів... В оповіданні зміст має бути стиснутий, як дуже туга пружина, а в тугій пружині схована велика сила»²⁵¹.

«У Золотій троянді» К. Паустовський писав, що для невеличкого оповідання необхідно підняти великий матеріал, щоб вибрати із нього найбільш необхідне і важливе²⁵². Навіть великому таланту потрібні широкі знання і діалектичний підхід до групування подробиць буття, із яких складається цілісна образна система твору. Інакше з дрібного виходить дрібне або й нічого не виходить. М. Зошенко розповідав, що протягом двадцяти років він не міг написати оповідання тільки тому, що не знав, не знаходив потрібних подробиць і деталей. Були вже характери й драматична ситуація: влаштувач ефектного видовиська, щоб не втратити зібраних грошей, вирішує сам, замість п'яного актора, стрибнути, підпаливши облитий бензином плащ, у яму, наповнену водою. Він боїться, але скнарість перемагає. Плачуть діти і дружина, на цей раз справжні, а не «театральні». Але новеліст не міг про це писати, бо не знав, яким чином у полі з величезного натовпу збирали гроші, з чого будувалась вишка, якою була яма і звідки брали воду. Актор, який подарував йому сюжет, виїхав, і М. Зошенко признався: «Я не міг далі писати. Я повинен був знати, як це відбувається, хай не для самого оповідання, але для самого себе. Я повинен був бачити це, а я не бачив. І оповідання не написав.

²⁵¹ О художественном мастерстве. – Симферополь, 1956. – С. 204, 205.

²⁵² Паустовский К. Золотая роза // Октябрь. – 1955. – № 9. – С. 88.

Воно і до цього часу лежить у мене в столі»²⁵³. Автору не треба було описувати всі подробиці, але знати їх – обов'язково. В оповіданні чи новелі не можна все виписати, їх сила – в окремих подробицях, знайти які нелегко і важко поставити там, де вони природно наголошуються і викликають уявлення про щось ціле і значне для ідейного задуму твору і розкриття характерів.

Реалізм починається з правдивих подробиць. Але тільки починається. В. Белінський при всій повазі до таланту Квітки-Основ'яненка закидав йому багатослів'я, надмірну докладність розповіді. Зайві подробиці, тобто не підпорядковані задуму чи його великій частині описові елементи обставин і характерів, є інколи похідними від ранніх форм реалізму, коли недостатнє знання внутрішніх суперечностей предмета компенсувалось докладним описом його зовнішніх ознак. Точний зліпок з природи робити легше, ніж проникати в її діалектику. Це також початок шляху до істини. Але тільки початок. Після Квітки був Шевченко. Про людину та обставини він знав багато і вибирав найголовніше, тому висловлював свої думки і почуття неперевірено стисло. В галузі прози мистецтво деталі, що заміняє собою довгий опис, стало своєрідною формою реалізму Чехова і Стефаніка. Недарма М. Горький рекомендував новелістам саме в них учитись стислості, яка є результатом знання діалектичного перебігу істотних і неістотних зв'язків у явищах життя. Давно помічено, що чим менше ми знаємо, тим більше розповідаємо. І навпаки. Це стосується як новели – сконденсованої форми відображення, так і складових частин роману – форми розгалуженої, з широким колом взаємозв'язків.

Принцип деталі ґрунтується на всебічному художньому знанні і розумінні явищ, предметів, систем. Якщо багато знаєш, можеш віднайти між частинами найдоцільніші зв'язки, опустивши все інше. Тоді деталі виросатимуть з подробиць природно і невимушено, викликаючи ланцюгову реакцію асоціацій, змушуючи активно пізнавати присутні закономірності буття.

²⁵³ Зошенко М. «Мелочь», которая много значит... // Лит. Россия. – 1965 – 16 июля.

Оскільки новела однопроблемна, одновершинна, універсальний композиційний закон підпорядкування подробиць і деталей цілому виявляється в ній майже ідеально. Не лише абзацу, а жодного слова зайвого – цього прагнули всі видатні новелісти і оповідачі. Новелістична синецдоха – за частиною пізнається ціле – ґрунтується на всебічному художньому знанні предмета дослідження і вмінні зводити переривчастий ланцюг часточок зображення до одного фокуса.

Підпорядкування частин цілому починається з променя зору. В новелі «На Балатоні» О. Гончара він належить головним чином угорській жінці Маргіт, якій треба переправитись через розбурхане озеро до госпіталю, щоб урятувати хвору доньку Ержі. В човні разом з нею плывуть радянські бійці. Суденце вутле – всім загрожує небезпека. Вихована в умовах капіталістичної дійсності, де інстинкти беруть верх над соціальними почуттями («Кожен птах знає своє гніздо»), Маргіт з недовірою ставиться до своїх супутників. Точка зору Маргіт допомагає уникнути довгої експозиції, докладних авторських коментарів, детальних характеристик персонажів. Основне для Маргіт – врятувати свою Ержі. Під цим кутом зору жінка дивиться на навколишнє: грізний шторм, вутлий човен, легковажний дядько Шандор, бійці як можливі конкуренти в боротьбі за єдине гумове коло, і вона, готова будь-що врятувати свою дитину. Отже, відбирається все те, що виступає за життя Ержі і проти нього. Після того, як радянські бійці, всупереч підозрі Маргіт, врятували її дитину, вона починає по-новому дивитися на світ. В цій новелі відібрано лише те, що потрібно для розвитку одного мотиву. Причому одні фрази лише готують мотив, не відносячись до нього прямо, безпосередньо, а інші – прокладають безпосередні мости асоціацій, акумулюють головні ланки мотиву: «Нестямний погляд Маргіт раптом зупинився на чомусь, застиг. Гумове рятувальне коло... Щойно, здавалось, воно лежало біля неї, а тепер мовби пересунулось, опинилося ближче до дівчини-капітана»²⁵⁴.

Тут зафіксована деталь із сцени шторму, вона передає момент хворобливої підозріливості Маргіт. До неї читач повернеться ще раз, коли прочитає репліку радянського воїна:

«Наше рятівне коло в тисячу разів надійніше за оцю латану гуму». Фрази ці не стоять поряд. Але вони підпорядковуються одному мотиву – перша опосередковано, друга прямо, бо вона стає опорним пунктом концепції новели.

З точки зору вимог новелістичної композиції: щоб кожен епізод і навіть кожна подробиця служили цілому, прямо чи опосередковано розкривали ідейно-тематичний задум – зразковою є новела «Соняшники» О. Гончара. Група хлопчиків, згадана в експозиції новели, потрібна новелістові не лише для того, щоб підкреслювати фахову звичку скульптора ліпити пластичні фігури. Ні, один і той же предмет виконує у новелі кілька функцій. Скульптор у «Соняшниках» зустрічається із дітьми вдруге. Зажурений невдачею (ланкова Меланія йому не сподобалась), він не зміг знайти хату дівчини і, ніяковіючи, пояснив хлопчикам: «Хати у вас однакові, збили мене з пантелику...» На це один сміливець відповів: «Це вам тільки здається, що однакові. А зайдіть усередину, то вони дуже різні!»²⁵⁵. Все у цьому миттєвому діалозі звичайне, природне. Але якби він випадав із плану шукання скульптором «ключів» до душі Меланії, був би зайвим. Хлопчик говорить, звісно, без ніяких натяків, але читач, виходячи із образних відношень, сприймає пропозицію «зайти всередину» ще й у переносному значенні: чи зуміє скульптор проникнути у внутрішній світ ланкової, чи знайде він те, що йому необхідно? І він знайшов, але не зовнішній, а внутрішній образ, який мав одухотворити скульптуру.

Талант новеліста – це передовсім вміння зібрати всі промені в один пучок і сумістити в одному предметі різні функції. Наприклад, у новелі «Сусіди» О. Гончара монологи виконують подвійну роль: вони характеризують мовця і того, про кого йдеться. Автор майже не показує Гасанчука, але з того, що і як про нього каже Онисько Артемович, вимальовуються вони обидва: «Офіцер, катюшник, гвардієць!.. А я що? Сапер з двома личками... Він ще й досі червоними кантами блискає та білі комірці щодня підшиває, а я за роботою картуза не зберуся собі купити!.. Засмальцьований, довоєнний...»²⁵⁶.

²⁵⁵ Гончар О. Новели. – С. 97.

²⁵⁶ Там само. – С. 108.

²⁵⁴ Гончар О. Новели. – С. 55.

Кожна складова частина епізоду і кожен епізод у події, як мінімум, виконують дві функції: пояснюють, розкривають даний момент і підсумовують попередній а чи мотивують наступний. «Оповідання, – робить висновок С. Антонов, – невеликий епічний твір, який складається із викладу події і типових мотивувань її»²⁵⁷. І далі: «Відчуття цілісності оповідання багато в чому залежить від достатності, переконливості й емоційної сили мотивувальної частини»²⁵⁸, яка являє собою ланцюг фактів та умовиводів, може бути відкритою або прихованою.

Мотивування поведінки персонажа – можливо, найскладніша проблема, особливо в жанрі новели, де немає простору для докладних міркувань, відтворення цілого ряду причин і наслідків у їх системній розгалуженості. В малих жанрах прози найменша образна одиниця вмотивовує важливий момент розкриття характеру і сама залежить від синтезованої цілості. Незнання «діалектики почуттів», їх детермінованості темпераментом персонажа, ідеалами, потребами, звичаями, співвідношенням біологічного і соціального, невміння одним реченням відтворити характерне в образі призводить новеліста до творчої поразки...

У новелі мотивуються не тільки вчинки та події, а також деталі й подробиці.

Деталь – це немов детонатор, який готує вибух ланцюгової реакції асоціацій. Але детонатор спрацьовує тоді, коли є вибухівка, коли його включають у сильний заряд глибоко пізнаних фактів. Це положення можна аргументувати багатьма фактами, та візьмемо перші-ліпші із новелістичних творів досвідченого прозаїка В. Бабляка і молодого автора А. Колісниченка.

Майже кожна подробиця, кожна деталь оповідання «Дві притчі одного дерева»²⁵⁹ – значна і рельєфна, бо її в потрібному місці, для розвитку якогось мотиву, вихоплює промінь зору героя. Ось Уля моментально обіймає простір: «Сонця вже зовсім не було, а ген-ген на коловиді, над аеродромом, чорна троянда радара, як тінь вмерлого сонця; ближче – сріблясто-оранжеві звиви ріки, буйство води на порогах; зігну-

²⁵⁷ Антонов С. Письма о рассказе. – С. 187.

²⁵⁸ Там само. – С.188.

²⁵⁹ Колісниченко А. Дві притчі одного дерева. – Одеса, 1967.

та в лук постать жінки на білім камені...» Це погляд від далекого до близького і зверху вниз, коли жінка після заходу сонця спускалася з голуб'ятні. Тому все точно. А як по-сучасному гостро побачено: чорна троянда радара, як тінь вмерлого сонця! В даному місці твору цей «малий» образ добре вмотивований психологічно: Улю образив чоловік, її душу поїняла печаль – і тому в цю мить для неї «вмерло сонце», залишивши «модерну» тінь, схожу на древню квітку. І водночас оцей зримий і тривожний образ-атом, характеризуючи сучасне асоціативне світосприймання Улі, кидає яскравий пучок світла до фокуса всього твору, бо він разом з іншими творить тіло його ідеї. До нього повертаєшся не тільки в кінці твору, коли читаєш, як Уля, що разом з тобою передумала все своє недовге життя, як та красива Уля, що потребує справжньої любові і благородства, біжить від образи в степ і бачить майже над головою «чорну й велику голову радара», – до нього повертаєшся й в інших епізодах. «Вмерле сонце» асоціативно зв'язане з чорною панорамою беззвучного космічного неба, яке прорізує літак Петра, захищаючи нашу землю, а також із Улиною казкою про оленя, який не міг наздогнати сонце, бо був один; і з Клодом, що скинув атомну бомбу на Хіросіму і привидівся нашому льотчикові маленьким хлопчиком, таким, як і всі люди в дитинстві, а потім – дияволом, що кинув зловісну тінь на всю планету. Щоб було сонце і щоб із хлопчиків не виростили клоди, потрібні зусилля не однаків, а всіх. Така логіка цих асоціативних зчеплень. «Чорна троянда радара», що нагадує тінь вмерлого сонця, – не красивість і не така собі подробиця, яку легко викинути з тексту. Вона багатьма зв'язками зрощена з художнім цілим, є необхідним елементом усєї образної структури. У справжньому художньому творі, як уже зазначалося раніше, в середині текстових відношень діє принцип повернення, який порівнюють із ткацьким човником: автор, який із слів зіткнув своїх героїв, змушує нашу увагу, що викликається зчепленням фраз, теж снувати вперед і назад. Тому «зміст» значно ширший за текст, в якому слова не додаються одне до одного, а немов множаться. І тоді кожне слово в системі прямих і зворотних відношень набуває нових відтінків значення, викликає широкі асоціації – в результаті виростає багатоповерхова образна споруда, а не однолінійний схематичний барак.

Точність подробиці й деталі, їх розумне групування значною мірою реалізують концепцію твору. Глянемо з цієї точки зору на збірку В. Бабляка «Дорога до любові» (К., 1964). Новелістові чужа холодна описовість, бездумне накопичення частковостей. Він бере конфлікти значущі, шукає виразних подробиць і тактовно виділяє деталі. Навіть давню проблему першого кохання на війні В. Бабляк вирішує по-новому. Кохана дівчина із «Дороги до любові» загинула, бо оповідач і його товариші, колишні кабінетні працівники, на якусь мить виявилися боягузами. Подивимось, як новеліст добирає подробиці. Репліка «Пробачте, ви, здається, наступили мені на ногу»; командир, який перший, порушуючи субординацію, подає руку новоприбулому бійцеві загону – дівчині; відмова напівголодних людей зарізати вівцю – усе це необхідне для характеристики інтелігентів, які ще не стали солдатами. Зародження першого кохання в оповідача теж передано некрикливими змістовними подробицями: він пригадає, як дівчина, натомившись, «грудкою падає, де стояла, й засинає», як вона любила пити воду, він ясно, до дрібниць, пам'ятає мимовільний, у напівсні, цютливий дотик до її грудей, коли боявся розплющити очі, «щоб не зашелестіли навіть вії», і з трудом забрав руку, «грудьми наліг на неї», аби вона не повернулася назад. І ось дівчина мертва, лежить у ямі. «...Я розмелював ґрунт у руках, щоб він був пухкий, не так важко давив на груди, щоб до її легенів доходило свіже лісове повітря» – це вже деталь. У ній безпорадність і відчай, приголомшення і наївно-хлопчачий, безсилий протест проти смерті коханої.

Наступна деталь зринає серед подробиць «інтелігентних» розмов про те, що робити далі, куди йти, чи варто ризикувати. Але смерть дівчини вже зірвала машкару – «і ми стали схожі на голих мишенят, щойно розкритих під снопом рукою суворого володаря часу – війни». Це відверте самопрезирство й щире визнання вини допомогло несолдатам стати солдатами.

Дуже важкою, як свідчать майстри художнього слова, є перша фраза. «Мені здається, – пише Ю. Казаков, – що найголовніше в оповіданні це початок і кінець. Середину можна якось продовжити чи скоротити. Але правильно почати й закінчити – це найважливіше і найважче. Між іншим, я звернув увагу, що майже всі віршовані рядки, які ми

пам'ятаємо, як правило, є початком вірша чи його кінцем – це рядки, які є «ключем» або підсумовують вірш. Так же, мені здається, і в оповіданні: кінець і початок – це найважливіша річ»²⁶⁰. Не будемо такими категоричними. Перша фраза багато важить і в романі. Навіть у статті чимало залежить від того, як почати: з мовного кліше чи з оригінальної думки. Та у невеликому за обсягом творі перша фраза задає тон майже до кінця. Спроектвана до теми, до фокуса, перекинута туди, вона стає образом, спалах якого викликає ланцюгову реакцію.

Остання фраза чи абзац у новелі – то теж ціла проблема. Колиш вона була опорним пунктом для теорії новелістичного жанру: є несподівана кінцівка – новела, немає – оповідання. І нікого не турбувало, що і в ліричних та великих епічних формах кінцівки теж були «несподівані», тобто твір увінчувався образом, який додатково чи в новому напрямі відкидав своє світло на тему.

У новелах І. Чендея перші фрази створюють настрій, а останні наче акумулюють драматизм суперечностей або надають творові символічності. «Надворі сіє осінній густий дощ. Обливає пожовкле листя старої груші... Лист за листом падає, мов потертий мідяк, на розкислу, сиру землю»²⁶¹, – так мінорно починається «Книжечка». В цьому ж тоні йде розповідь про те, як, розгніваний на нестатки, батько спалив вірші Федьковича, бо син зволікав із читанням Ветхого завіту. Хлопець не встиг порятувати збірочку: згоріла. «Моя перша книжечка... Куплена за гудзики у сусідського хлопця. За двадцять і один гудзик» – така іронічно-гірка кінцівка твору. У загальновідомій новелі «Чайки летять на схід» все побудовано на високому трагізмі. Малий хлопчик, який з наказу батька носив набої партизанам, не розуміє, що його ведуть на розстріл. Батько невимовно страждає і не може сказати малому правди.

«Чорний жандарм розмотав з шиї хлопчика шарф.

– Чому пан зав'язує мені очі?

– Пани хочуть в жмурки погратися.

...Сполохані пострілами чайки злетіли в небо. Швидше замахавши крилами, тривожно закружляли над ущелиною і

²⁶⁰ Казаков Ю. Опыт, наблюдение, тон // Вопр. лит. – 1968. – № 9. – С. 65.

²⁶¹ Чендей І. Терен цвіте. – К., 1967. – С. 106.

попливли на Схід»²⁶². Перекликаючись із назвою, остання фраза наче просвітлює жорстоку ситуацію. Не публіцистичне пояснення, а природний символ розкриває сенс подвигу заради перемоги над фашизмом і надію на визволення зі Сходу.

Розглядаючи кожен принцип композиції осібно, виділяючи їх з системи для більшої наочності, ми все одно так або інакше підходили до розуміння їхньої взаємодії, бо компонування подробиць і деталей в єдине ціле – це складний творчий процес. Зіставлення – протиставлення – зіткнення образів починається з визначення променя зору і здійснюється заради підпорядкування частин фокусу. Говорячи про один закон, не можна обійти інший. Справа в тому, що принципи образного згущення діють не окремо, а в сукупності, щоб у зосереджувачій миті відкрити істину.

Розуміння художнього твору як структури, що ґрунтується на взаємодії елементів різних рівнів усередині системи і на взаємодії кожного елемента (прямий чи опосередкований) з цілим, допомагає, при застосуванні традиційного соціологічного чи соціологічно-психологічного методу дослідження, глибше та об'єктивніше розкрити ідейно-художній сенс новели або драми, творчу концепцію письменника. Ігнорування змісту, соціологічно-психологічного еквівалента, тобто життєвого наповнення твору, реальних конфліктів призводить до формалізму. А нехтування структурою – до вульгаризації і нерозуміння задуму, художності.

З цього погляду не позбавлена інтересу сорокарічна історія тлумачення новели Ю. Яновського «Мамутові бивні» (1924). О. Білецький вважав, що рамки із зображенням старого мамута до історії замаху на сількора припасовані не дуже вдало, але в тих рамках «історія, подібна до тих, про які розказано вже в десятках статей, оповідань і драм, виступила все ж таки яскравіше, поривніше, а кінцева фраза – «Та дайте ж хоч перед кінцем сеансу виплакаться флейті!» – пролунала гіркою та сильною іронією»²⁶³. Аналізуючи прийоми повторення, кільцевого обрамлення та стилістичного очуднення, Г. Майфет спочатку, як нам здається, наблизив-

²⁶² Там само. – С. 18.

²⁶³ Білецький О. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 р. // Червоний шлях. – 1926. – № 3. – С. 155.

ся до розуміння задуму новеліста: «Плівки фільму немов накладаються, і внаслідок постає метафоричний сенс: дикунство вчинку (вбивство неповинної людини замість сількора, як гадалося) пасує до «зоологічної» доби життя мамута»²⁶⁴. Але далі дослідник критикував Ю. Яновського за стилістичну неоднотайність, холодну гру очуднення, що заморожує всю новелу. «Автор ніби відчув це і дав останню фразу: «Та дайте ж хоч перед кінцем сеансу виплакаться флейті!» Але ця фраза безсила створити рівновагу поміж холодом згаданих засобів та своєю ліричною насиченістю: балансу немає...»²⁶⁵.

У 1957 році О. Бабишкін теж трактував «Мамутові бивні» як невдачу новеліста: «Письменник цілком на боці свого безстрашного героя – сількора Семка. Проте кінотеатральність всього, про що йдеться в оповіданні, постійне нагадування про те, що це лише «постановка», матеріал для кінознімання, – все це мимоволі ставило на одну дошку й праісторичну давнину, і живу боротьбу за зміцнення Радянської влади на селі. Ускладнення оповіди безконечними відступами перешкоджали авторові повніше й реалістичніше змалювати головний образ оповідання. Сількор Семко виступає як малописьменна людина, непоправний дивак»²⁶⁶. Правда, дослідник, як і його попередники та наступники, відзначає чимало гарних деталей, подробиць. Це зробив і А. Тростянецький, повністю поділивши думку про «Мамутові бивні» О. Білецького і натякнувши при цьому на якісь неправильні твердження Ю. Яновського²⁶⁷. Що ж стосується позиції О. Килимника, то вона повністю збіглася з оцінками О. Бабишкіна²⁶⁸. Отже, обрамлення дивне і шкодить ідейному змісту, прийоми «кінознімання» не потрібні, стиль холодний, головний герой – Семко поверхово зображений дивак.

Ми не вважаємо «Мамутові бивні» шедевром, але пропонуємо інше тлумачення новели, що ґрунтується на аналізі принципів композиції, образних відношень.

²⁶⁴ Майфет Г. Природа новели: У 2 кн. – Харків, 1929. – Кн. 2. – С. 190.

²⁶⁵ Там само. – С. 217.

²⁶⁶ Бабишкін О. Юрій Яновський. – К., 1957. – С. 35.

²⁶⁷ Тростянецький А. Крила романтики. – К., 1962. – С. 38 – 40.

²⁶⁸ Килимник О. Романтика правди. – К., 1964. – С. 88 – 89.

Почнемо з променя зору. Головним героєм «Мамутових бивнів» є не сількор Семко, а «я», тобто оповідач, за фахом сценарист і кінорежисер (згадка про Ланжерон в Одесі не позбавлена автобіографічності: Ю. Яновський був головним редактором сценарного відділу на кінофабриці). Перший розділ, який являє собою аналіз «оперети», дано з точки зору фахівця (музика, декорації, освітлення, мізансцени тощо). В другому розділі сказано категорично: «Я проваджу знімку реально» [1, 97]. Шість розділів із восьми написано з позиції кінорежисера, в уяві якого складається фільм про боротьбу за зміцнення Радянської влади на селі, причому з полемічним пародіюванням поверхових фільмів на цю тему. Зрештою, третій і п'ятий розділи теж є епізодами уявного фільму, але вже без коментарів «я». Вони складені наче з готових, відшліфованих кадрів. Таким чином, «кінознімання» аж ніяк не може заважати показу боротьби на селі, бо воно складає суть сюжету в голові митця.

Перш ніж іти далі, зупинимось на пародіюванні. Воно відверте. Міркуючи про те, як у його фільмі кмітливий Семко зайде до куркуля, автор зауважує: «Для глядачів, що закохані в трюки, – можна було б тут дати: хата в лісі, і віти затуляють її всю, крім вікна. Жовтий прямокутник витинається з ночі й пахне таємністю. Окремо на першому плані: темний силует руки, що стукає пальцем у вікно. Тінь, що рухнулась у хаті по шибці вікна. Вагання. Нарешті напис: «Скригнули двері й...» увійшов Семко. Він міг би зняти з обличчя бороду, «вуса й зробитись кимось іншим. Це для любителів трюків» [1, 98]. Полеміка закінчилась. У голові продовжується складання фільму: «Але справді: Семко зайшов у хату Гната Карповича». Коли режисер міркує про сцену з підпалом сільради, він знову іронізує з схематичної картини «Пожежа на селі»: знімають руки, що шарпають вірвовку дзвона, пса, який щиро виє. «Як ще до цього додати пару рук, що хлюпають з відра водою, і роззявлені роти присутніх громадян – картина вийде вичерпуючою» [1, 100].

Іронія оповідача мала конкретну адресу. Таких примітивних фільмів і п'єс про сількорів було тоді чимало. Як свідчить Ю. Смолич, протягом короткого часу з'явилися п'єси-агітки «Сількорія» Каштана Карого, «Трясовина» Дробинського та Калини, «Сількор Головка» Лопатинсь-

кого і Френкеля та інші. В усіх схема однакова: сількор викриває злочини, його вбивають чи хочуть убити, але злодіїв все одно карають. А в одній п'єсі, де фінал відбувається на березі озера, драматург у ремарці зауважує, що риби, не в силі стримати своє співчуття до сількора, спливають на поверхню і гучно співають «Інтернаціонал». Сам же сількор у таких п'єсах швидше нагадував «сищика», ніж громадського діяча, а сюжет складався із суцільних таємниць²⁶⁹.

Очевидно, саме таку імітацію під мистецтво і висміював Ю. Яновський, а з ним і оповідач, коли писав: «Перша тінь проходила мимо. Тут, звичайно, можна б поставити напис: «Серед темної ночі підняв гнусний злодій руку і...», але я ворог ставання на котурни – я проваджу знімку реально, не маючи наміру лякати глядача» [1, 97]. Правда, у Ю. Яновського є і таємниці, і Семко вдається до хитрощів, аби викрити куркулів. Та смисл новели не в цьому. Режисер, уявляючи сюжет свого фільму в руслі звичайних схем, на схожий, так би мовити, канві вишиває несхожі узори. «Мамутові бивні» – новела не про сількора, а про митця, точніше: більше про митця, ніж про сількора.

В уяві режисера здійснюється зіставлення, протиставлення і зіткнення образів. Простежимо цей композиційний принцип на рівні розділів, окремих частин. Перший і восьмий розділи «Мамутових бивнів» оповідач прямо зіставляє. На початку новели він наче бачить сцену загибелі мамута, що сталася 50 000 років тому (це, може, будуть перші кадри його майбутнього фільму), а в кінці, коли персонажі відкопують труп куркуленка, випадково забитого міліціонером Серьогою замість сількора Семка, і біля нього знаходять бивень, – режисер знову пригадує своє видіння, але тепер воно проектується на реальну історію, що мала місце в селі Бабанці 20-х років нашого віку. Ланцюг замкнувся. Конкретний випадок укладвся, став ланкою велетенського потоку людської історії.

Перший розділ наче оживляє, показує в русі картинку з підручника історії: дикуни забивають мамута. Це видіння, що виникло в голові режисера, очуднюється: автор ніде

²⁶⁹ Див.: Смолич Ю. Драматичне письменство наших днів//Червоний шлях. – 1927. – № 4. – С. 160 – 161.

не говорить про дикунів на березі Дніпра, він переіменовує їх на статистів, які грають у поганій опереті. Автором представлено і старого мамута Віма. Таким чином, фабула давньої історії відтворюється із сучасної точки зору. Це зроблено вже у першому реченні: «Старий мамут Вім кінчав сеанса в поганій оперетці». З житейської логіки ця фраза є абсурдною: мамути не грали в оперетах. Значить, маємо справу з алегорією. Оперета – своєрідна форма оцінки, а мамут – справжній. Про це говорить третя фраза: «Ноги стулялись до купи, бо яма була конусна». Це відома кожному читачеві реальна подробиця з полювання на мамутів. Епізод давньої історії осучаснюється аналогією з оперетою, порівнянням вигуків дикунів до «арії паровозного гудка», згадками про Одесу та міліцію.

Смисл дивного переплетення минулого й сучасного проясниться через зіставлення випадку загибелі мамута з сількором Семком і куркулями в останньому розділі новели, в якому повторюються деталі першого: такий же синій колір неба, такий же шум вітру, як і 50 000 років тому. Режисер біля трупа забитого помітив бивень... мамута Віма. Так йому уявилось в процесі складання сюжету. «Мої очі примружуються, і думка розгортає сторінки, багатотисячні «юпітери» світять моєму кінооператорові.

Знову старий мамут Вім, що його бойовий бивень пролежав у землі над Дніпром 50 000 років, старий Вім проходить перед моїми очима. Знову обсипається пісок у конусній ямі поганої оперети. Знову примітивні мелодії несуть мені вітер. Голі статисти з кудлатими перуками – мої минулі батьки» [1, 103]. Таким чином, в уяві митця будується паралель: куркулі та їх поплічники – сучасні дикуни. Але до цього висновку автор приходять шляхом образної аналогії, а не газетної публіцистики.

Другий розділ асоціативно в'яжеться з першим. Спочатку лише місцем дії – на березі великої ріки. Потім і характером дії: там забили мамута, тут – людину. Полілог мотивує вчинок: куркулі не хочуть, щоб сількор викривав їхні злочини. Але кого забив куркульський поплічник Серьога – невідомо, бо в третьому розділі з'являється Семко з перев'язаною головою, в селі говорять, що він збожеволів. Четвертий розділ наче підтверджує цю версію, але п'ятий все розкриває: Семко спеціально грав роль божеві-

льного, бо він задумав разом викрити всі махінації куркулів із землею і покарати вбивць. П'ятий Серьога вночі, замість сількора, вбив сина куркуля. Це бачив Семко – кмітлива й безстрашна людина (а його й досі критики називають неписьменним диваком, начебто елементарна грамотність визначає рівень свідомості).

Сількор – улюблений герой майбутнього фільму оповідача, який задумав показати Семка переможцем у битві із сучасними дикунами. У шостому розділі, в непародійній частині, де показано, як Серьога підпалює сільраду, щоб знищити списки проведеного розподілу землі, режисер намагає на те, що хтось списки виніс. Сьомий дає відповідь: то був Семко, який прямо на зборах викриває куркулів: «Мене чорна гідра контрреволюції думала забити, думала задушити за глотку пролетарське незаможницьке серце, – аби я замовчав навіки й не розказував світові про те, що в нашому селі діється» [1, 102].

Ця промова – вершина в розкритті характеру сількора. Але не фокус усієї новели, який лише приблизно можна висловити формулою: оскарження дикунства в людській історії. До речі, на цей фокус працює й пристрасне, класове викриття «чорної гідри» з боку Семка, виразника інтересів Радянської влади.

Аналіз зіставлень, протиставлень і повторень на рівні слів і фраз уточнює й поглиблює концепцію твору, розкриває механізм підпорядкування малих образів більшим і водночас залежність цілого від якісних особливостей художніх часточок.

Коли режисер уявляє зоологічно-примітивну радість «статистів» з приводу загибелі мамута, то він добирає не лише зневажливі епітети, але й суфікси, що передають експресію зниженого плану: «погана оперетка», «дешева оперетка». У другому абзаці першого розділу є не зовсім ясне, дещо дивне протиставлення: «Старий мамут Вім контракутувався в дешеву оперетку. В цьому Вім переконався остаточно. Хіба можна було помилятися? *Навіть теперішній газетник знає смак в опереті, а старий Вім — не одну сотню років жив на світі!*» [1, 93; підкреслення наше. – В. Ф.]. Воно, це протиставлення, концептуальне, але стає зрозумілим лише після знайомства з газетчиком Семком, який не захотів грати в «поганій опереті» й уникнув кону-

сної ями, підготовленої куркулями. Більше того: він перемиг сучасних дикунів. Назва «Мамутові бивні» загадкова. Лише в системі протиставлень, примхливих асоціацій та через сумну іронію («бойовий бивень пролежав у землі над Дніпром 50 000 років») вона стає наче образом, символом безпорадної сили («копирснув землю великими білими бивнями й ліг на бік... витиснув із своїх легенів останнє повітря»).

Уявляючи полювання на мамута («вони шпурляли на шкіру Віма каміння, сичали, як пара з чайника»), режисер іронічно розкриває гірку комічність і жорстокість «статистів» в історії, їх безгеройність. Другий розділ новели, як уже відмічалось, переносить дію в 20-ті роки ХХ століття: куркулі збираються забити сількора. Вони теж «статисти» – примітивні й жорстокі. Це видно із розмов на політичні теми:

« – А нащот там облізації – так я вам скажу, брешуть гади.

– Що ти пони́маєш на воєнних ділах... У газеті проставлено, що китайський цар на Сибір йде» [1, 94]. А ще більше їх дикунство виявляється у замірі ліквідувати Семка: «Підлиза, сукин син, до голих КеНеСів. Втопити його, арештанта, сволоча» [1, 95]. Навіть ремарка підпорядкована викриттю примітивності: «Решта – двоє куркулів – солідно копирсали паличками воду й задумливо плювали на небо, що пливло в воді глибоко й синьо» [1, 95]. Отже, дикуни на землі залишилися. На перший погляд здається, що нічого в світі не змінилося. Та сама ріка, те ж небо. Коли гинув мамут, «вітер дмухав у ліс, як в одну велику валторну» [1, 93]. Це порівняння повторено і в другому розділі: «Вітер дмухав у ліс, як у велику валторну» [1, 96]. Водночас трохи іронічно відзначено й нове: «Вітер залишив свою валторну і спочивав десь на дніпровій косі. Спросоння кричав пароплав і означав собою ступінь культури» [1, 96]. Дикуни і пароплав – речі несумісні. І тому ще більше душу митця вражає дикунство куркулів, повільний поступ олюднення всіх людей. Саме про це і хоче він сказати своїм фільмом. В останній частині новели повторюється епіграф: «Коло Трипілля знайдено мамутові бивні». Режисер уявляє сцену, коли біля трупа куркуленка буде

показано крупним планом бивень мамута. Ця деталь дає можливість ототожнити дикунів колишніх із теперішніми куркулями: «Знову примітивні мелодії доносить мені вітер. Голі статисти з кудлатими перуками – мої минулі батьки. Темний схід дешевого синього кольору, який я встидаюся помічати тепер» [1, 103]. Мотив сорому підготовляє останню фразу: «Вітрова валторна (тобто ліс. – В. Ф.) вже золотилась осінню і...

...та дайте ж хоч перед кінцем сеансу виплакаться флейті!» [1, 103]. Це печаль митця, це крик його душі, враженої жорстокістю куркулів, протестуючої проти дикунства в людській історії і примітивного, дешевого мистецтва. Оцей настрої, ця думка є епіцентром твору.

«Новела молодого Юрія Яновського «Мамутові бивні», – пише Ю. Мартич, – вразила читача своїм зіставленням долі людини і долі загиблої тварини. Через багато років радянському читачеві стало відоме надзвичайне оповідання Ернеста Хемінгуея «Сніги Кіліманджаро» – там теж зіштовхується доля людини і доля загиблої тварини. Марно прожите життя героя Хемінгуея породжує глибоку безнадію. Вічно житиме пам'ять про людину, що загинула в боротьбі за щастя народу, – з цією думкою ми прощаємося з героєм оповідання Яновського»²⁷⁰. Схожість принципів композиційного зіставлення в Яновського та Хемінгуея помічено вдало, але розшифровано неповно, бо дослідник забув текст «Мамутових бивнів»: адже сількор не гине, а перемагає. Випадково гине куркуленко. А щодо оповідання Хемінгуея, якому передує епіграф про висохлий мерзлий труп леопарда, що лежить біля вершини «Дому Бога» і «що було треба леопарду на такій вершині, ніхто пояснити не може», – то тут теж у центрі доля митця. Та аналогія з Яновським на цьому й вичерпується. Митець «Сніги Кіліманджаро» заради грошей продався багатим, а колись він прагнув правди і чистоти. Перед смертю це усвідомив. І в останню хвилину йому захотілося, аби душа, на тіло якої, доки він умирав, чатували грифи і гієни, сягнула чистоти, незайманості найбільшої африканської вершини. Як і леопард, що й мертвий не хотів віддатися шакалам.

²⁷⁰ Мартич Ю. На вишиваних рушниках. – К., 1967. – С. 208.

Отже, не можна ігнорувати ні текст, ні образні відношення, які ґрунтуються на словах і реченнях, але до їх комунікативного значення не зводяться. Саме про останнє цікаво міркував Антуан де Сент-Екзюпері: «Як передати емоцію? Що передаєш, коли пишеш? Що головне? Це головне, як мені здається, настільки ж відмінне від використаних матеріалів, як і неф собору відрізняється від купи каміння, із якого він збудований. Схопити і передати із зовнішнього чи внутрішнього світу можна тільки взаємовідношення – «структури», як сказали б фізики. Поміркуємо над поетичним образом. Його цінність зовсім в іншому плані, ніж використані слова. Достойнство не міститься ні в одному з елементів, які об'єднуєш або порівнюєш, а саме в специфічному характері зв'язків, особливих внутрішніх взаємовідношеннях, які така структура нам нав'язує»²⁷¹. Це сказано видатним майстром художнього слова і задовго до сучасних структуралістів.

Приклад «Мамутових бивнів» та інших новел, розглянутих раніше, наочно показує, що головна функція принципів композиції – це узагальнення життєвих явищ, яке в новелі згущується навколо одного епіцентра. Типізуючу роль композиції підкреслював С. Ейзенштейн у праці «Монтаж». З цією метою він тонко аналізував індійську мініатюру, яка зображає пронесення бога Вішну на слоні, контур якого утворено сплетінням жіночих фігур. Давній митець задумав показати, як райські діви переносять Вішну. Та він знав, що високі представники влади завжди в урочистих випадках з'являються на слонах. Яким же чином перенесенню надати урочистості? За допомогою зримої композиції: фігури жінок і їхній одяг зібрані по контуру, який збігається з силуетом слона! Той чи інший тип узагальнення, який через композицію застосовується до зображення, обумовлює тональність, яку автор хоче надати зображуваному явищу. «Ідеєю було перенесення. Образом

²⁷¹ Де Сент-Екзюпері А. Предисловіє к книге Анны Морроу-Линдберг «Подымается ветер» // Мижо М. Сент-Екзюпері. – М., 1963. – С. 271-272.

було царствене перенесення. Засобом була «метафора слона»²⁷² (підкреслення наше. – В. Ф.).

А в «Мамутових бивнях» Ю. Яновського ідеєю було оскарження дикунства в людській історії, викриття куркульства, протест проти примітивного мистецтва. Образом стало складання фільму в уяві режисера, а засобом – аналогія між дикунами й куркулями, між звіром і людиною.

Оповідання і новела міцно пов'язані з усною народною творчістю, їх форма і досі мов би несе в собі вимоги тих часів, коли оповідання не читалось, а лише слухалось, коли воно адресувалося не уявному читачеві, як пізніші повість та роман, а конкретній групі людей. Закони сприймання диктували ощадливість оповіді при густому й колоритному навантаженні її важливим змістом. Щоб заволодіти увагою, треба було брати один факт, одну проблему і розповісти про неї цікаво.

Виходячи з порівняння повісті і новели, польський дослідник Євгеніуш Кухарський у праці «Поетика новели» писав, що добре зроблені новели пересувають момент найважливіший і насичений максимумом хвилювання (цей момент називається «динамічною вершиною») до кінця розповіді – тільки так можна утримати увагу й уяву слухача або читача протягом усього твору. Через те новела є «форма динамічна, одновершинна й асиметрична», а повість – «багатовершинна і приблизно симетрична»²⁷³, вона має кілька напружених моментів з долі однієї чи двох-трьох осіб. При цьому Є. Кухарський застерігав, що «динамічну вершину» в розвитку сюжету не треба плутати з «поворотним пунктом» і «катастрофою». Вони можуть збігатися, але не завжди. В «Доглядачеві маяка» Сенкевича «катастрофою» є вигнання хлопця зі служби, а динамічною вершиною, що конденсує максимум напруження, – читання «Пана Тадеуша» Міцкевича і видіння рідного краю. З самого початку повість адресувалася не слухачам, а чита-

²⁷² Ейзенштейн С. Избр. произведения: В 2 т. – М., 1964. – Т. 2. – С. 353-354.

²⁷³ Kucharski E. Poetyka noweli// Księga referatów. – Lwów. – 1936. – Z. 2. – S. 319 – 320.

чеві, який міг простежувати сюжет з перервами. Тому її форма, на відміну від оповідання та новели, не може досягти цілокупності, єдності враження.

Ідеалом новелістичної композиції є концентрація уваги на розкритті одного протиріччя, своєрідне самозречення від докладного показу багатогранності подій і характерів. Кожний додатковий елемент чи рівнозначний тому, що є вже в тексті, відриває увагу від головного і тим самим послаблює безперервність і напругу оповідуваної цілості. А в повісті це – закон, бо інша думка, додатковий хід роблять поворот, зміну в передбаченій послідовності і цим викликають зацікавленість²⁷⁴.

Зіперті на психологію сприймання синтезованої цілості новели слухачем, а повісті – читачем, спостереження Є. Кухарського над композицією мають підтвердження в художній практиці. Кожна з чотирьох повістей збірки П. Панча «Голубі ешелони» відтворює одну подію, локалізовану в просторі та обмежену в часі до 2 – 4 діб, за винятком «Повісті наших днів». Зовні це нагадує новелістичну типізацію: одна подія, структурально обмежений час... Але ні, кожен епізод події, кожна ситуація фабули розроблені докладно і різнобічно. Ось, наприклад, ситуація чекання приходу в Феодосію повсталого «Потемкина». Одні чекають панцерника із захопленням, готові підтримати його; інші – з страхом і ненавистю; обивателі готові тікати, а жандарми – давити всіх «бунтовщиків». Виразними штрихами малює П. Панч міщанство, чиновництво, офіцерство – всю перелякану, налиту звірячою ненавистю «чорну сотню» міста. Тут і «дама під парасолькою», яка, почувши про потьомкінців, «хрестить пучкою декольте», і рудий двірник, що жде не діждеться погрому, і «схожий на червоний помідор» крамар, який хоче заткнути горло агітаторові, і акцизний інспектор, що натякає на Разіна і монотонно мугикає: «Сбейте оковы, дайте мне волю...», і два істеричних дідки-чиновники та «схожий на глиняний глечик» міський голова Мангубі, лицемір і боягуз... Кожна фраза, що відтворює ситуацію, показує одне і те ж явище – «чорну сотню» – з різних боків і вельми докладно. І так густо відтво-

²⁷⁴ Там само. – С. 318.

рено майже всі епізоди. У повісті набагато вищий ступінь деталізації, ніж у новелі, і кілька «динамічних вершин»: прихід «Потемкина», мітинг, поразка Дагарова, якого не послухали солдати... Середня епічна форма має не одну «зосереджуючу мить», а складається з їх ланцюга.

На зв'язок особливостей композиції із походженням жанру вказував тонкий знавець новелістики О. Кундзіч. Як і пісня, оповідання сягає у сиву далину століть. Це – найприродніший, найдемократичніший із жанрів словесності: «Від коліски і до почесного крісла патріарха людина слухає, читає і сама розповідає»²⁷⁵. В устах народу назва є визначенням. Існує ціла «неписана народна поетика в формі коригуючих критичних зауважень, за якими мисляться позитивні закони. «Купи не держитися», – каже народ, і ця фраза вбирає в себе всі міркування майстрів художнього слова, підказані досвідом, талантом і натхненням, про внутрішню єдність... Не керуючись ніякими побічними міркуваннями, народ просто позбавляє незугарного оповідача своєї уваги, а тим самим і можливості продовжувати. Тільки в літературі бувають оповідачі без аудиторії»²⁷⁶. Композиційний принцип «все в оповіданні має держатися купи», який походить із уснорозмовної практики, зберігається і в літературній новелі, хоча тепер вона, як і роман, адресується уявному співбесіднику.

Загальні контури композиції новели (оповідання) порівняно з романом окреслив у праці «Про теорію новели» І. Виноградов: «Новела, якщо можна так висловитися, демонструє суперечність, в той час як роман розкриває її з широтою й докладністю»²⁷⁷. Як і кожна стисла формула, це визначення теж має недолік: не зовсім доречним є слово «демонструє». Новела також «розкриває» конфлікт, але стисло. Положення І. Виноградова розвинув М. Кузнецов, дотепно порівнявши оповідання А. Чехова «Шампанське» і роман Бальзака «Шагренава шкіра». Дослідник встановив, що оповідач у новелі зосереджує більше функцій, ніж у романі: він і філософ, і своєрідний характер, і активний

²⁷⁵ Кундзіч О. Слово і образ – К., 1966. – С. 297.

²⁷⁶ Там само. – С. 297-298.

²⁷⁷ Виноградов І. Борьба за стиль. – Л., 1937. – С. 24

учасник події. Це правильно щодо порівнюваних творів, але не може бути законом. Є чимало повістей і романів із багатофункціональним «я». Більш переконливими є висновки М. Кузнецова про докладність введення героїв у дію, про інший, ніж у новелі, ритм роману, про тенденцію останнього «до виявлення всієї сіті причин, складних і суперечливих життєвих зв'язків, взаємообумовленостей», до показу різноманітних сторін життєвих суперечностей²⁷⁸.

Часові межі у композиціях романів і новел різні. Не торкаючись різних видів роману – хронікального і позахронікального, скажемо словами теоретика: «Такі прийоми, як інверсійна побудова, розширення часу роману (за рахунок описів, речової та психологічної деталізації, авторських відступів, фіксації потоку свідомості персонажів тощо) або різке скорочення часу роману (наприклад, засобами «кадрової техніки»), можуть виконувати різні функції, різнитися суттю залежно від світогляду письменника. Роман залишається романом доти, доки в ньому відчутний розвиток часу і дії»²⁷⁹. Розвиток же новелістичного часу обмежується навіть тоді, коли оповідач розказує не про один, а про кілька моментів життя, віддалених у часі. Тут, як у поезії, відбувається нашарування різних часів, вільний перехід від сучасного до минулого і навпаки, але, як правило, виділяється головний момент течії життя. Про особливість охоплення часу в оповіданні добре сказав Джек Лондон: «Запам'ятайте таке: треба обмежити оповідання гранично тісними хронологічними рамками – днем, якщо можна, годиною, а коли, як це іноді буває в кращих оповіданнях, доводиться охоплювати великий період часу – місяці, то просто натякніть, мимохідь, між іншим, повідомте про минулий час і ведіть оповідь тільки про вирішальні моменти... Оповідання – це завершений епізод із життя,

²⁷⁸ Кузнецов М. О специфике романа // Проблемы теории литературы. – М., 1958 – С. 235 – 236.

²⁷⁹ Лейтес Н. О некоторых особенностях функции времени в композиции романа // Сб. материалов к научной сессии вузов Уральского экономического района. Филологические науки (литературоведение). – Свердловск, 1963. – С. 61.

єдність настрою, ситуації, дії»²⁸⁰. Великі прозові форми – роман і повість – мають цілі експозиційні, ретроспективні частини для введення передісторій, докладної, відкритої мотивації вчинків героїв, пояснення минулого сьогоденською точкою зору. Часова інверсійна композиція є прикметою сучасних романів «Дикий мед» Л. Первомайського, «Людина живе двічі» Ю. Шовкопляса, «Катас-трофа» В. Дрозда. А в новелі передісторії даються в ході розвитку сюжету, принагідно і вельми стисло. У «Пилипкові» А. Головка, «Чапаї» Ю. Яновського, «Лонці» О. Гончара, «Сутінках» Є. Гуцала є лише мінімум естетичної інформації, потрібний для розуміння зображуваної колізії. «Новелістичний час, – зазначає І. Денисюк, – не є чисто епічним. Епічним часом, за Потебнею, є перфект, ліричним – презенс. Новелістична подія, вийшовши генетично з епічного часу, прямує, проте, у наші дні до сучасного моменту, чим відрізняється від романно-повістєвої та оповідальної події»²⁸¹. Звичайно, ця формула не охоплює та й не може охопити усіх випадків із художньої практики, особливо так званої ліричної повісті, де теж панує презенс («Хай святиться ім'я твоє, любов!» Є. Гуцала, «Маслини» В. Дрозда). Але вона правильна щодо значної групи новелістичних творів, передовсім етюдів.

Матеріалістична естетика твердить, що основні принципи типізації, вимоги художності стосуються всіх жанрів, але в кожному з них виявляються особливо. Роман і новела – дві різні форми відображення, зумовлені різним обсягом і характером життєвого матеріалу, конкретними ідейно-тематичними завданнями та нахилом прозаїків до монументальності чи до «малих форм».

На відміну від роману, в основі новели лежить значно менший за обсягом життєвий матеріал. У зв'язку з тим, що цей матеріал вагомий і змістовний, аналізуючи «Весну за Моравою» чи «Модри Камень» О. Гончара, можна говорити і про велич радянської людини, і безсмертя героїв, і повагу трудящих Європи до Радянської Армії, і вірність

²⁸⁰ Неизвестное письмо Джека Лондона // Лит. газ. – 1966. – 11 янв.

²⁸¹ Денисюк І. Проблема трансформації та розмежування жанрів малої прози//Розвиток і оновлення видів і жанрів... – Одеса, 1968. – С. 75.

обов'язку, і т. д. Але ці мотиви в новелах не розгорнуті в окремі сюжетні лінії, докладно не розвиваються, у стиснутому, як пружина, змісті вони гранично підпорядковані одній проблемі, одному об'єднуючому мотиву – подвигу в ім'я нового життя («Весна за Моравою»), високого ідеального кохання та дружби («Модри Камень»).

Звідси і специфічність поезики двох епічних жанрів. Гончар-романіст досліджує у «Прапорonoсцях» життєві явища розгалужено, у багатьох зв'язках, через докладне відтворення взаємин людей, через розкриття психології мас. А Гончар-новеліст пише сконцентровано, значно обмежуючи коло зв'язків, не деталізуючи зображення, відтворює психологію окремої людини.

Художнє розкриття теми в романі здійснюється у формі багатьох переходів від події до події. Образи тут ви-мальовуються поступово. В новелі ж відтворення переходів, поступовості зведено до мінімуму, який диктується ідейним задумом твору.

Щоб розкрити тему «Весни за Моравою» і створити образ радянського Данко, автор у творчій уяві пройшов з Яшею Гуменним кілька кілометрів заболоченим лісом.

А щоб розкрити тему «Прапорonoсців», створити образи воїнів, авторові довелося, у буквальному і переносно-му значенні, пройти з ними від Альп до Златої Праги.

Щоб створити образ Маковейчика, романіст показав його в багатьох епізодах, комічних і драматичних, у стосунках з багатьма персонажами – Чернишем, Сагайдою, Хаєцьким, Ясногорською. А щоб створити образ Світличного, життя якого розквітло в окопах, новелістові досить було показати, як він співає, відчуваючи «ніби заспіває на весь світ» («Гори співають»).

Тільки через усі наявні в романі типові зв'язки, ситуації та переходи розкривається тема прапорonoсців соціалізму, тема вірності Батьківщині, інтернаціональним обов'язкам, тема вірності у коханні та характеризуються не схожі між собою, але об'єднані великою метою герої трилогії.

Принципи розкриття характеру в романі та новелі показав С. Широков шляхом порівняння Багірова із «Прапорonoсців» і Гуменного із «Весни за Моравою»: «Взятий

сам по собі, жоден епізод, у якому перед нами постає Багіров, не виражає його особистість повністю і цілком, а тільки розвиває, збагачує її новими рисами. Гуменний – весь до дна видний в одному, центральному епізоді. Багата натура Багірова повертається до нас різними сторонами. Багата натура Гуменного протягом усього оповідання повернута до нас однією стороною. У Багірова десятки турбот і найближчих цілей... Щодо Гуменного, то у нього одна турбота і одна найближча мета: будь-що доставити снаряди на вогневу позицію батареї... Про Гуменного ми знаємо *менше*, ніж про Багірова, але знаємо все, що обов'язково знати з погляду ідейно-художньої концепції даного твору...»²⁸².

Однак слід сказати, що є в «Прапорonoсцях» окремі, більш-менш самостійні ситуації, в яких найповніше розкривається той чи інший образ. Але ці епізоди настільки тісно вплетені в розгалужені сюжетні історії всієї трилогії, що не сприймаються як самостійні твори²⁸³. В цьому легко переконатися, коли порівняти новелу «Модри Камень» з третім і п'ятим розділами «Златої Праги», де зображується зустріч Сагайди з словацькою партизанкою Юлічкою. Зовнішньо ситуації дещо схожі. Але «Модри Камень» – це закінчена самостійна новела, яка в лірико-романтичному плані стверджує красу кохання і товариства. А зустріч Сагайди з Юлічкою – це епізод роману, кульмінаційний момент у розвитку характеру озлобленого, зачерствілого в особистому горі Сагайди, який після зустрічі з Юлічкою починає усвідомлювати, що не дика ненависть до всіх, а насамперед любов до трудящих країн Європи рухає радянські армії. Зрозуміти це можна лише простеживши розвиток характеру Сагайди у всіх без винятку епізодах, до зу-

²⁸² Широков С. Про поезику оповідання // Вогні Придніпров'я. – 1954 – №4. – С. 216.

²⁸³ В романі «Вершники» Ю. Яновського розділи зберігають самостійність, бо вони були написані як окремі новели, що мають власне, завершене всередині себе життя. Об'єднання їх у книгу, зумовлене ідейно-тематичною спільністю, створює своєрідну розірвану композицію, дає нову якість – своєрідний «мозаїчний» роман про героїку громадянської війни. Але принцип зображення в основі залишається новелістичним.

стрічі з Юлічкою і після неї, у стосунках з Брянським, Чернишем і т. д.

Яким би коротким за розміром не був роман, як би в ньому не було мало персонажів, але цей жанр в порівнянні з новелою (навіть з оповіданням про долю людини) дослідує життя у багатьох зв'язках і переходах, розгалужено.

Новела відображає дійсність у сконденсованій формі. Ось чому новелістові, який має невеликий розміром, але характерний у певному відношенні матеріал, необхідне вміння зв'язати окреме із загальним, побудувати підтекст (натяк на опущені зв'язки), обрати промінь зору для підпорядкування всіх художніх часток центральній темі, вміння лаконічно дати експозицію, стисло і переконливо розкрити внутрішній світ героїв! «Новела, – писав О. Толстой, – найважча форма мистецтва... У великій повісті можна «заговорити зуби» читачеві прекрасними описами, дотепними діалогами, мало чим... Тут же ви увесь як на долоні. Ви повинні бути розумні, ви маєте бути значні, – мала форма не звільняє вас від великого змісту. Ви повинні бути лаконічні, як поет у сонеті, але лаконічність мусить виходити від концентрації матеріалу, від вибору тільки найнеобхіднішого»²⁸⁴. Деталь у романі суверенна, тобто вона може бути не зв'язана прямо з проблемою. А в новелі деталь обов'язково підлягає фокусуванню. В усякому випадку так є у кращих новелах.

У новелі, як і в поезії, кожна образна одиниця викликає більше асоціацій і уявлень, ніж є тих слів, які створюють образ. Ця новелістична майстерність потрібна і романістові для опрацювання, шліфування багатьох граней роману. Але ж у новелі лише одна грань! І якщо в романі невдала сторінка, образ, пейзаж шкодять якійсь одній якості твору, то у новелі подібні недоліки часто руйнують всю художню тканину.

1971

²⁸⁴ Толстой А. Что такое маленький рассказ? // Лит. газ. – 1955. – 15 февр.

ЖАНРОВА ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ТА ВЗАЄМОПРОНИКНЕННЯ

Сучасна проза вельми винахідлива у сфері жанрових визначень. Окрім «романів у новелах», апелюють до читачької фантазії «пастелі», «фрески», «новели-повісті», «романи в бувалицях», «повісті етюдів», «романи-сюїти» та інші митецькі химери.

В анотації до книги російського прозаїка В. Конєцького «Хто дивиться на хмари» сказано: це «не роман, і не повість, і не збірка оповідань», а якесь не зовсім звичайне художнє сполучення, що передає «потік часу». У передмові до нового твору М. Грибачова «Білий ангел у полі» М. Алексєєв теж підкреслює, що перед нами повість – не повість, роман – не роман, а просто нова книга²⁸⁵. Полемічне пояснення індивідуального жанрового утвору – прикметне для сучасного літературного процесу.

Підкреслена індивідуалізація нормативних категорій може бути трактована по-різному. Є тут щось від прагнення розбити автоматизм читачьких сприймань і розворушити приспані одноманітні асоціації. Є тут щось, мабуть, і просто від моди... Проте головні причини цього явища лежать набагато глибше. Досить пригадати, як Л. Толстой виступав проти догматичних уявлень про межі жанру і вважав, що його «Війна і мир» є те, що хотів і міг виразити автор у тій формі, в якій воно виразилось. Відомо, що М. Лєскова інколи не задовольняли звичайні терміни і він удався до таких складних і суб'єктивних визначень, як «пейзаж і жанр» або «рапсодія». Водночас той же М. Лєсков у листі до Буслаєва (1878) виступав проти жанрового хаосу, авторського свавілля: хочу – назову твір романом, хочу – назову повістю, так, мовляв, і буде. Але так не можна, підкреслював М. Лєсков, бо існують ще об'єктивні можливості жанру²⁸⁶. Ця думка своєрідно розвивається в статті «Жанр – не умовність» талановитого новеліста сучасності Ю. Нагибіна: «Жанр – не умовність, і зовсім не байдуже, як охрестити своє творіння: романом, повістю, оповіданням. За будь-яким із жанрів завжди кри-

²⁸⁵ Алексєєв М. Николай Грибачев // Роман-газета. – 1968. – №22.

²⁸⁶ Див.: Гроссман М. Лєсков о романе // Лит. газ. – 1945. – 10 марта.

ється властивий даному письменникові «спосіб» сприймання життя. Один «влаштований» так, що життя відкривається йому у більш або менш широкій течії часу і справ людських, іншому – немовби раптом, в окремій події, яка вражає уяву і думку. Ось чому є різке порушення правди в тому, щоб назвати, приміром, роман – повістю чи повість – оповіданням»²⁸⁷. Через те не можна зводити жанр лише до характеру охопленого матеріалу – треба осягати його, жанру, внутрішню структуру.

Жанр – художня форма розкриття життєвих суперечностей. Ще раз підкреслимо, що це особлива міра об'єктно-суб'єктних відношень, міра кількісна – відносно стійка (Белінський вважав, що обсяг твору залежить від обсягу її характеру змісту), а також міра якісна – змінна, індивідуальна. Тому будь-який жанр є рухлива категорія, в якій, проте, зберігаються й усталені ознаки: своєрідність композиції, образності, ритму, що утворюють загальну структуру. В підзаголовку до твору «На камені» М. Коцюбинського стоїть: акварель. Дана жанрова видозміна відбила особливе світосприймання автора, який розвивав етичну тему перемоги природності над потворною неволею у гамі переважно зорових образів – різко контрастних кольорів. Але за головними структурними ознаками (обмежене коло життєвих зв'язків, однопроблемність, один епіцентр думки і настрою) акварель «На камені» – це все-таки новела, рідна сестра стислих творів Чехова, Стефаніка, Мопассана, О'Генрі... Таке ж цікаве поєднання жанрово-стійкого із жанрово-змінним є і в оригінальному творі «Хто дивиться на хмари» В. Конецького. Незважаючи на полемічність анотації, яка пропонує жанр «потоків часу», твір автора належить до прозаїчної романічної групи.

Отже, у химерних підзаголовках чи анотаціях, хочуть того автори чи ні, відбувається діалектика постійного і змінного, загального і конкретного, а не тенденція до заміни системи жанрів безконечними індивідуальними формами, як це може здатися на перший погляд.

В академічній «Теорії літератури»²⁸⁸ В. Д. Сквозников заперечує для сучасного етапу літературного процесу

²⁸⁷ Нагибин Ю. Жанр – не условность // Лит. газ. – 1959. – 22 дек.

²⁸⁸ Теория литературы: Роды и жанры литературы. – М., 1964. – С. 205, 209.

будь-яку жанрову систему. Його концепція така: художні роди зберігаються, а всі жанри індивідуалізуються. Звідси висновок: скільки творів – стільки й жанрів. Полемізуючи із цим твердженням, І. Кузьмичев у статті «Доля сучасних жанрів» слушно зауважує: «Чи не підміняється в даному випадку проблема жанру проблемою стилю?.. Конкретний художній твір, скажімо, «Війна і мир», є і повинен бути індивідуально неповторним. Але в даному випадку ми маємо справу з проблемою *стилю*, а не жанру, тому що жанр тримається на *спільності* змістовних структурних ознак не одного, а ряду художніх творів. З цієї точки зору «індивідуальна жанрова форма» є не що інше, як фіктивна, неспроможна величина»²⁸⁹ (підкреслення наше. – В. Ф.). Поки І. Кузьмичев захищає жанр як категорію спільних структурних ознак – він має рацію. Але він помиляється, коли за спільністю прикмет не хоче бачити взаємопереходу стильових ознак у жанр і навпаки («На камені» М. Коцюбинського – новела, але ж і акварель, тобто в цьому творі є й індивідуальні структурні ознаки). І зовсім уже не має рації І. Кузьмичев, коли категорично відкидає жанрове змішування: «В живому літературному процесі відбувається не *синтез*, а *диференціація жанрів*» (підкреслення наше. – В. Ф.) Полемічний пафос обох позицій – і І. Кузьмичева, і В. Сквозникова, який вважає, що старі жанри зникли, а на зміну їм прийшла синтетична форма з індивідуальними варіаціями, – не охоплює живої діалектики реального процесу, в якому диференціація та інтеграція жанрів здійснюються водночас. Справа в тому, що кожен рід і вид якоюсь мірою обмежений у засобах відтворення життя. Тому вони часом у різний спосіб і сполучаються між собою.

Змішування художніх родів почалося задовго до новітніх часів. На причину взаємопроникнення їх вказав ще В. Белінський у праці «Поділ поезії на роди і види»: «У новому світі, де всі елементи життя, проникаючи один в одного, не заважають одне одному, елемент комедії увійшов чи може входити у всі роди поезії». Але при цьому теоретик не відкидав родової диференціації: «Як трагедія зосереджує в тісному колі своєї дії тільки високі, поетичні моменти й діяння героя, так комедія зображає пере-

²⁸⁹ Кузьмичев И. Судьба современных жанров // Октябрь. – 1965. – № 7. – С. 207-208.

важно прозу повсякденного життя, його дрібниці і випадковості»²⁹⁰. Отже, реально змішування різних елементів людського буття, обмеженість виражальних засобів ведуть до міжродового взаємопроникнення, коли автор прагне повно і різнобічно відтворити життя.

Проте змішуються не лише роди, а й жанри, внаслідок чого старі художні форми оновлюються і виникають нові.

За час від «Салдацького патрета» Квітки-Основ'яненка (1833) до «Тронки» О. Гончара (1963) система епічних жанрів в українській прозі зазнала змін, і ця своєрідна еволюція художніх форм відбила в тій або іншій мірі прикметні явища літературного поступу.

В аспекті диференціації та інтеграції жанрів поки що можемо приблизно і схематично говорити про переважання на якомусь етапі розвитку однієї тенденції. Так, для української прози 30 – 80-х років XIX ст. переважаючим, як нам видається, є процес диференціації: від універсальної «повісті» поступово відбруньковувалися оповідання і романи. На зламі століть посилюється процес міжжанрового змішування. Вкажемо на умовність між оповідання та повістю, на новелістичність будови «Фата моргана» і «оповідання в етюдах» «На острові» М. Коцюбинського. Пригадаємо, що А. Чехов почав писати у формі окремих, закінчених новел (!) великий роман «Рассказы из жизни моих друзей», тісно зв'язаних між собою спільністю інтриги, ідеї та дійових осіб²⁹¹. Він задумав те, що пізніше зробили Ю. Яновський у «Вершниках», О. Гончар у «Тронці», М. Алексеев у новелістичній повісті «Хліб – всьому голова». Але зробили це не на ґрунті спільної інтриги, а використавши принцип панорамності. Леся Українка в статті «Малорусские писатели на Буковине» також гадала, що якби ескізи В. Стефаніка зв'язати спільною фавбулою, то вийшов би «роман натовпу»²⁹².

Але в той же період – період синтезування жанрів на Україні – з оповідання почала виділятися новела як варіація оповідного жанру. Тоді ж виникає й етюд у найрізноманітніших трансформаціях: «музичних» і «маларських», залежно від образної стихії. Ескізна форма – наслі-

²⁹⁰ Белинский В. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1948. – Т. 2 – С. 12, 41, 59.

²⁹¹ Див.: Чехов А. О литературе. – М., 1955. – С. 122.

²⁹² Див.: Українка Леся. Твори: В 5 т. – К., 1954. – Т. 4. – С. 349.

док ліризації та психологізації прози. На думку Белінського, настрої за своєю природою не може бути довгим²⁹³. Звідси – стислі форми в ліриці, а відтак і в коротких жанрах прози – насамперед етюдах.

В українській радянській прозі жодна з двох тенденцій – ні міжжанрове змішування, ні диференціація – не припинила існування.

Майже остаточно від новели відбрунькувався етюд. «Бризки пролісок» В. Чумака починають особливий тип словотворчості, який збагатили Яновський і Довженко, Ірчан та Микитенко, а особливо прозаїки 60-х років, передусім Гуцало, що у багатьох етюдах передав багатогранне пізнавання світу, болі і радощі від осягнення часом елементарних і буденних явищ людського буття.

На межі різних жанрів і родів виникли кінооповідання і кіноповість, з вільним рухом у всіх координатах часу і простору, з високою частотою зміни сцен і «променів зору» (наприклад, у кіноромані Ю. Семенова «Пароль не потрібен» на 280 сторінках розміщено 120 розділів). Творцем цієї форми став О. Довженко. В останньому випадку маємо цікаве явище: нова структура виникла внаслідок родово-жанрового взаємопроникнення – в кіноповісті переплелися принципи драми, епосу, кінематографа, лірики, новели, повісті. Це саме можна сказати і про жанр «усмішки» як родового поняття стислих форм комічного епосу в творчості Остапа Вишні.

Отже, в системі новелістики поряд з новелою й оповіданням як більш-менш стійкі жанрові утвори з'являються усмішка-новела, кінооповідання й утверджується етюд. Водночас відбувалися й інші процеси. «Блакитний роман» Г. Михайличенка має форму новел. Прагнення митців стишло відбити епічні простори життя й мікросвіт особистості диктували змішування жанрових форм. Задумуючи роман, М. Куліш писав І. Дніпровському: «Я вже гадаю так: хай буде композиція поламана, хай будуть шматки – не можна ж таку епоху, як війна і революція (1914 – 1922), убгати, впахнути в одну клітку. Чи не вжити комбінації – ліричні відступи, епістолярна форма (листи до героїні) + щоденник

²⁹³ Белинский В. Собр. соч.: В 3 т. – Т. 2. – С. 45.

+ окремі короткі, стислі і енергійні новелки?»²⁹⁴. Іван Ле та І. Микитенко будували свої повісті у формі новел («Тринадцять епізодів», 1924; «Гавриїл Кириченко – школяр», 1928). У 30-х роках змішування романічної та новелістичної структур породило видатне явище доби – «Вершників» Ю. Яновського. Трохи пізніше О. Довженко побудує «Україну в огні» і «Повість полум'яних літ» за оригінальним принципом романічного вінка новел, туго переплених головними мотивами і долями героїв. Форма тут визначилася задумом: Довженко мав дослідити не долю однієї чи двох-трьох людей, а всього народу в героїко-трагічному періоді його історії. Потреба колективного портрета реалізувалася у мозаїчній композиції, яка через зіставлення і протиставлення новел, варіанти яких існують самостійно («Незабутнє», «На колючому дроті», «Перемога»), розкрила глибинні мотиви невмирущості правди і добра, почуття національної гідності і безсмертя роду нашого на землі.

З 20-х років ХХ ст. зростає змішування нарису з іншими видами прози, що приводить до утворення нарисових оповідань, документальних повістей і романів (сюди можна віднести і групу творів, що дістали назву «історико-біографічних»). У новелістиці яскравими зразками документальної новели є «Краплі золотого дощу» (1957) Ю. Мартича, «Ненаписані новели» (1966) М. Рудницького.

У 60-х роках процес змішування прозаїчних жанрів посилюється, що засвідчує поява досить помітного потоку романів і повістей у новелах. Міжжанрове експериментування охопило багатьох митців різних національних літератур: роман у новелах «Тронка» О. Гончара, автобіографічно-мемуарна новелістично-повістєва книга П. Панча «На калиновім мості», роман у земляцьких бувалицях В. Бабляка «Жванчик», гаптований новелами роман «Добрий диявол» П. Загребельного і повість «Подорожні» Є. Гуцала, десять новел із життя однієї людини «Неначе крапля в морі» естонського письменника Е. Крустена, «Степові балади» молдавського прозаїка І. Друце, повісті у новелах російських митців: «Хліб – усьому голова» М. Алексєєва, «Сумка, повна сердець» В. Федорова, ме-

²⁹⁴ Лист М. Куліша до І. Дніпровського від 24.XII 1924 р.//Прапор. – 1958. – № 7. – С. 95.

щерські бувальщини «Погоня» Ю. Нагибіна, романтичний трактат у спогадах «Трава забуття» В. Катаєва, «не роман, і не повість, і не збірка оповідань» В. Конєцького «Хто дивиться на хмари», «Білий ангел у полі» М. Грибачова.

У досить помітній увазі до художніх міжжанрових сполучень є багато такого, що криється в індивідуальних стилях, конкретних задумах, а часом і такого, що пояснюється зовнішніми обставинами чи впливами. Компонування «полімерних» творів відбувається на різних рівнях: циклічному і романічному. Перший спосіб давній: це книги новел, охоплених єдиною проблемою, одним місцем дії, інколи в різних самостійних новелах з'являються одні і ті ж персонажі, як у «Декамероні» Боккаччо, «Вечорах на хуторі поблизу Диканьки» М. Гоголя, «Північній Одиссеї» Дж. Лондона. За спостереженням Б. Ейхенбаума, з такого komponування починалися російські романи. Це – перший крок до багатоплановості і синтетичності²⁹⁵.

Циклічний спосіб поєднання частин у ціле мають «Погоня» Ю. Нагибіна, «Про що шумів поліський бір» В. Лозового і «Жванчик» В. Бабляка. Останній твір названо «романом у земляцьких бувалицях». Підзаголовок цей вельми умовний. Критик М. Косів у статті «Стильові можливості жанру»²⁹⁶ прагнув довести, що «Жванчик» – роман: «Твір, власне, починається з листа шкільної товаришки: «Ти просив список осіб, які загинули в час Великої Вітчизняної війни...» Далі «Реквієм» тим, хто смертю хоробрих поліг, щоб здолати дикунську силу фашизму. Це і заспів, і водночас захований у контрапункті лейтмотив усього твору. Автор іде поруч із своїм героєм, другом фронтових буднів Максимом, по рідному Жванчику, згадує пережите, великі битви і людські жертви. Він хоче показати своїм трьомстам бойовим товаришам, які загинули у боях за Жванчик, за що вони кров проливали... Це найперший і найголовніший ідейний мотив, який є тією організуючою засадою, що об'єднує сюжетно розрізнені і композиційно «несклеєні» новели-бувалиці в одне художнє ціле, що й слід називати «романом»²⁹⁷. Так, і «Реквієм», і «Слово до Максима» – заспів. Закінчується твір теж звертанням

²⁹⁵ Див.: Ейхенбаум Б. Статті о Лермонтове. – М.; Л., 1961

²⁹⁶ Косів М. Стильові можливості жанру // Літ. Україна. – 1968. – 3 січ.

²⁹⁷ Косів М. Там само.

до загиблого друга: «Мирного сонячного літнього дня хороше йти повільно вулицею рідного села. Подорож завжди відкриває цікавим очам нові місця на милій землі, навіває свіжі враження, почуття, думки... Та перепочинок, Максиме, здається, потрібен»²⁹⁸. І в заспіві до твору автор теж збирався йти вулицею рідного села: «І поки сонце урочисто пропливе по своїй золотій дузі, ми повільно дійдемо до краю східного, порозмовляємо з усім, що зустрінеться, незалежно, буде це людина, пісня чи пташина». В цьому дещо сентиментально-публіцистичному обрамленні існують абсолютно незалежні одна від одної новели про людей Жванчика. Причому автор з ними не розмовляє. Він інколи втручається у природне розгортання якоїсь окремої фабули. Об'єднавши героїв одним місцем дії, автор позбавив їх можливості зустрічей. Вони діють лише в одній новелі і зникають із твору. Так може бути у збірці, але не в романі, який охоплює суперечності і типи одного села. Лише у двох новелах згадується вчителька Олена Львівна – і все. Всі інші історії суворо замкнуті самі в собі і ні в яку іншу новелу не розімкнуті. І писалися вони, мабуть, як окремі твори (до речі, «Нова хата» і «Матей Розмарина» входили до новелістичної збірки «Дорога до любові»). Та й кожна з них може існувати цілком самостійно, оскільки «федеративно» входить до «книги новел», об'єднаних обрамленням і одним місцем дії. У межах такого циклу В. Бабляк створив оригінальні народні характери Кируса і Бронона, Побережної і Розмарини.

На відміну від циклічного, романічний спосіб композивання набагато міцніше в'яже окремі частини – і конкретними наскрізними мотивами, і принципом зіставлення – протиставлення – зіткнення незалежних сюжетно новел, і великими частинами-розділами, які ґрунтуються на попередніх самостійних оповіданнях. Вони цементують твір і не можуть існувати поза рамками цілого. Так збудовано «Тронку» О. Гончара, «Наче крапля в морі» Е. Крустена, «Хто дивиться на хмари» В. Конецького, «Пароль не потрібен» Ю. Семенова, «Добрий диявол» П. Загребельного, «Хліб – усьому голова» М. Алексеєва.

У «Тронці» немає єдиної фабули чи ланцюга фабул, сполучених традиційними причинно-часовими зв'язками.

²⁹⁸ Бабляк В. Жванчик. – К., 1967. – С. 144.

Епізоди сполучені єдиною панорамою, в рамках якої вони різнойменно заряджені. Уралов і Брага ніде не зустрічаються. Більше того: новели «Тут багато неба» і «Полігон», в яких розповідається про кожного із героїв, не зв'язані між собою навіть епізодичними персонажами. Але розташовані поруч, вони «заговорили» між собою. Брага будує канал. Він належить до тих, хто грубі, як правда, і чисті, як небо. Він усе життя на колесах і завжди ризикує заради інших. Наприкінці новели він рятує машину, що потрапила на стару авіабомбу. Разом із іншими будівельниками Брага дослухається, як тане у степу гуркіт вибуху – «цей запізнілий відгомін війни». І тут же йдеться про інші вибухи – то в евпаторійських кар'єрах добувають камінь для будівництва: «Жовто-бура хмара встає – тільки не атомна то!». Цими тонкими протиставленнями прокладено незримий канал до «Полігона» – найтрагічнішої з усіх новел «Тронки». Доля Уралова не така щаслива, як у Браги. Його залишила дружина, померло від полігонних вибухів дитя. Війна для нього не закінчилася: вона нагадує про себе полігоном. Уралов і Брага схожі між собою, тільки долі у них різні, хоч і взаємопов'язані: щоб Брага міг рити канал, поруч потрібен Уралов – захисник цивілізації.

«Тронка» – не довільне сполучення самостійних новел (до речі, новели «Тронка» і «Передчуття океану» абсолютно не самостійні, бо вони «виростають» з уже відомих ситуацій і характерів). Тут між епізодами прокладено романічні зв'язки – історії, долі персонажів так або інакше згадуються, пересікаються, а то, як Віталіка й Тоні, розвиваються від новели до новели.

За схожим принципом побудовано і роман «Хто дивиться на хмари» В. Конецького. Є в ньому історії Ниточкина і Басаргіна, які тримають романічну структуру цього твору. Це історії двох поколінь протягом 25 років. У «Тронці» дія обмежена трьома місяцями, хоч герої згадують і давно минуле. А тут кожне із десяти оповідань має точну дату своєї сюжетної лінії: «Розділ перший, рік 1942. Тамара», «Розділ другий, рік 1943. Петро Басаргін», «Розділ третій, рік 1950. Павло Басаргін» і так далі аж до останнього оповідання «Майже епілог, 22 червня 1966 р. Різні люди» – так створюється своєрідна панорама доби і «потік часу» чверті століття. Історія Ниточкина починається ще в роки війни. Вперше ми його бачимо в оповіданні про Пет-

ра Басаргіна, який з'явиться лише раз у творі, поступившись місцем своєму братові Павлові, котрого доля зведе з Ниточкіним – хлопцем, що ніколи «не вмів ховати очі», не боявся бути відвертим і мужнім, коли йшлося про справедливість. Такою була і родина Басаргіних-інтелігентів, старше покоління якої представлене вже в першому оповіданні, де йдеться про трагічні часи ленінградської блокади. В шести оповіданнях із десяти розкрита історія становлення характеру Ниточкіна – від шибайголови до мудрого і мовчазного капітана, що навчас в'єтнамських моряків умінню водити кораблі. Павло Басаргін показаний у складних колізіях 1950 року, коли він під впливом підозрінь (брат зник безвісти на Ельбі) змушений був залишити флот і в Арктиці писати підручник для курсантів, і в ситуаціях 60-х років, коли йому доводиться сперечатися з нерідним сином, який хоче не просто вірити, а знати, бо інтелігентну добрість легко обманути. З Басаргіним і Ниточкіним пов'язані долі інших персонажів – Тамари, Веточки, Жені. Кожен із них має одну прикметну подію з своєї біографії – і саме вона стає фабулою окремої новели. Проте письменник не залишає їх і тоді, коли бере драматичні колізії з життя Басаргіна і Ниточкіна.

Отже, в романі В.Конецького десять подій із 25-річного життя людей різних поколінь, уподобань і характерів. Деякі події повністю вичерпуються в одному оповіданні. І ситуація, і характери тут завершені. У такому випадку можна говорити про самостійність розділів «Тамара», «Петро Басаргін», «Алафеев і Синюшкін». Але більшість розділів у цьому творі базується на попередніх ситуаціях. Більше того, автор в останніх двох розділах вдається до традиційних випадковостей, які зводять до купи майже всіх персонажів, і окреслює розв'язки їх історій, навіть епізодичного героя – льотчика, що був коротко представлений у другому оповіданні. До лікарні, де лежить Ниточкін, автор поселив і Алафеева – того незвичайного хлопця, який шукав красиву працю, характер якого до дна було розкрито в оповіданні «Алафеев і Синюшкін». Смерть Алафеева – стихійного бунтаря проти несправедливостей, людини, яка жила не розрахунком, а пристрастями і часом впадала в егоїзм, – смерть його безглузда, а тому видається зайвою. Алафеев – з покоління Ниточкіна, але вдача його не тільки палка, а ще й глибоко суперечли-

ва. Такі люди не тільки добре діло роблять на землі – можуть і лихе, через свою ідейну обмеженість, якесь «нутряне» право фізично сильної людини. Алафеева не обов'язково треба було зводити з Ниточкіним в одній палаті. Вони і так би «заговорили» між собою – у зіставленнях, що відбуваються в єдиній панорамі часу. Але автор, який не хотів писати роману, про всяк випадок удався до... романічного сюжету.

Оповідання В. Конецького, новели О. Гончара, сполучені в роман, стають в образних потоках взаємозумовленими частинами однієї панорами.

Робимо експеримент: виймаємо з панорамної сітки роману «Тронка» якусь (крім «Полігона») новелу і розглядаємо її в аспекті завершеності і самостійності. Як правило, тут буде щось зайве і щось недоказане. Історія «Азбуки Морзе» починається в новелі «Ти – літай», а продовжується в «Залізному острові». Епіцентром новели є невловимий момент зародження чистого почуття у чистих і красивих людей, в атмосфері весни і праці. Тому опис приходу крейсера, з точки зору законів новели, зайвий. Але він потрібний для роману, бо перекидає місток до новел наступних. Форма «роману в новелах» визначається задумом, потребами стислої панорамності. М. Левченко²⁹⁹ переконливо показав значення «багатошарової композиції», що має на меті відтворити повноту життя, схопити і портрети, і потік історії, де час плине наче в паралельних площинах, які не вилаштовуються в одну горизонтальну лінію.

У романі «Добрий диявол» П. Загребельного хоч і є одна «горизонтальна лінія» – історія врятування грецького судна молодим прикордонником Яковенком, – все-таки історія формування характеру радянського юнака тактовно і глибоко показана в новелах. Одна з них – новела-легенда про Таню – це мистецьке диво. Тут є трагічний конфлікт. Заради полоненого коханого жінка йде на ганьбу до фашиста, рятує свого чоловіка. А партизани потім суворо засуджують її. Вона кінчає самогубством, бо коханий, якого Таня визволила, не зрозумів чистоти і героїзму її вчинку. Ця новела, як і «Полігон» у «Тронці» О. Гончара, може

²⁹⁹ Левченко М. Новелістична форма роману // Рад. літературознавство. – 1966. – № 2.

існувати поза рамками твору (ясна річ, після «відсікання» романічних ниток). Але вона конче потрібна романові, бо кидає потужне світло на умови становлення характеру Яковенка. Таня була його сестрою. Її неймовірна, легендарна історія непомітно навчила хлопця жертвувати собою в ім'я великого. Десь у таких історіях і закорінені мотиви поведінки Яковенка, який ствердив свою активність, ідеологічну вищість перед деморалізованою командою з «того світу».

Новела як ціле – сконденсована форма, яка передає один епіцентр думки і настрою, розкриває характер ~~переважно~~ в одному моменті його розвитку. Роман – розгалужена форма твору з багатьма епіцентрами, з докладно-поступовим зображенням характерів у ряді ситуацій. Чим же пояснити феномен взаємопроникнення двох «антиподів»? На це запитання універсальною формулою відповів В. Шкловський: «Жанри стикаються, як крижини під час криголаму, вони торосяться, тобто утворюють нові сполучення, які виникають із едностей, що існували раніше. Це наслідок нового переосмислення життя... Злами жанрів відбуваються для того, щоб у зрушенні форм виразити нові життєвідношення»³⁰⁰.

Сучасні суспільно-культурні зрушення вводять у фокус мистецтва нову особистість. Але одна особа не вичерпує масштабності світу, який нині відкрився перед нашим поколінням у всіх безмежних параметрах. Звідси цікавість до багатьох індивідуальностей і прагнення охопити їх не єдиною штучною інтригою, а живою панорамою. Лірично-психологічна зосередженість на окремій особі диктує згущену форму новели, а інтерес до історичного потоку вимагає епічної широти. Обидві тенденції «примиряються» в стислих романічних чи циклічних структурах прози. Та цей засіб не універсальний. В ньому відбито лише один напрям пошуків сучасної форми широкого епосу. Поруч існують «непереплетені» романічні і новелістичні системи, зі своїми принципами охоплення й розкриття людських характерів. Діалектичний процес диференціації та інтеграції прозових жанрів продовжується. Бо постійно змінюється життя, а з ним і форми художньої думки.

1971

³⁰⁰ Шкловський В. Повести о прозе: В 2 т. – М., 1966. – Т. 2. – С. 266 – 267.

ТИПИ НОВЕЛ І ФОРМУВАННЯ ТЕЧІЙ

Наукове пізнання потребує класифікації. Ф. Білецький пише: «Можна виділити новелу-мініатюру, метафоричну новелу, новелу, в основі якої лежить алегоричний образ, тощо»³⁰¹. При цьому він не помічає, що мініатюра може бути алегоричною. Отже, струнка система відразу розпадається. Класифікація діалектичного руху жанру вимагає єдиного об'єктивного принципу, а не умовних довільних побудов. За півстоліття написано десятки тисяч оповідань. Уже сама величезна кількість невеликих, в чомусь різних і в чомусь схожих, творів наштовхувала дослідників на потребу класифікації. Але до цього ж спонукали також об'єктивні внутрішньо-літературні причини: в широкому новелістичному потоці певні явища «повторювалися» в якихось рисах або – за схожістю – «групувалися» в постійно змінну систему.

Серед українських теоретиків одним з перших дав спробу класифікації Г. Майфет у книзі «Природа новели» (1928). «В той час, – писав він, – як розвиток новели продовжується і від авантурного типу новела помітно тяжить до психологічного, – стара літературна традиція існує по інерції...»³⁰². Виходячи з поширених на той час в англійській та американській літературах схем, дослідник показав, що західні теоретики розрізняють такі типи журнальних новел: 1) жакхлива, 2) сексуальна, 3) релігійна, 4) любовна, 5) авантурна, 6) гумористична, 7) «психічна», 8) морська, 9) спортивна, 10) історична, 11) екзотична і т. п. Ясна річ, що класифікація «за матеріалом» ставала, на думку дослідника, безконечною і втрачала свою доцільність. «Спортивна» новела водночас могла бути пропагандистською, любовною, гумористичною і морською, а екзотична – «психічною», жакхливою, релігійною і... морською. Недалеко від цього розпливчатого і, зрештою, штучного методу систематизації відійшла і сучасна класифікація творів за темами, тим більше, що під ними часто розумівся той же матеріал у формі часу («про громадянську війну»), у формі простору, фаху і класової приналежності («про село», «ро-

³⁰¹ Білецький Ф. Оповідання. Новела. Нарис. – К.: Дніпро, 1966. – С. 53.

³⁰² Майфет Г. Природа новели. – Державне видавництво України, 1928. – С. 48.

бітнична тема» і т. п.). Тему, яка у кожному творі лише конкретна, а через те майже непідвладна двослівним визначенням, ми замінюємо надзагальною проблемою: «боротьба нового з старим». А вже під цю одну «рубрику» підходять усі тисячі новелістичних творів, написаних всіма радянськими новелістами. Систематизація новел та оповідань за проблемами, якщо вони визначаються більш-менш точно чи за характером життєвого матеріалу, непогано служить критикам, яким «зручно» об'єднувати для спостережень, наприклад, оповідання «про місто». Отже, виходить, що кожного разу практична мета зумовлює ту або іншу класифікацію, яка через те є умовною і тимчасовою.

У залежності від спрямування наукових розвідок відзначають в українській новелістиці типи оповідання етнографічного, побутового, фантастичного, новели з кільцевим обрамленням, новели-казки, психологічні студії, шкідливі, акварелі, пастелі і т. п. «І все ж така гуртова, не основана на якомусь певному принципі, класифікація оповідань, – слушно зауважує П. Колесник у ґрунтовній праці «Українське оповідання», – нікому й нічого не дає, бо не показує того, що стало характерним, типовим, стало літературною традицією і що було наносним, скороминущим, випадковим»³⁰³.

Розглядаючи українську новелістику в невпинному русі, П. Колесник показує, що після Жовтня зникає етнографічно-побутове оповідання, яке нехтувало соціальним мотивуванням вчинків героя. В принципі це правильно, хоча відлуння «етнографізму», ясна річ, уже не реакційного, але такого ж примітивно-просвітнянського, ще й досі дається взнаки і в деяких закарпатських новелістів, і в багатьох надніпрянських побутописців. Має рацію дослідник тоді, коли твердить, що саме в радянський час виділилося в окремих тип гумористичне оповідання та гумористична новела, які безпосередньо виростили з народно-поетичного ґрунту та увібрали в себе елементи соціально-побутового та інших типів новел. Залишилися в радянській новелістиці соціально-психологічне та соціально-побутове оповідання, але й вони, на думку П. Колесника, наповнилися новим змістом.

³⁰³ Колесник П. Українське оповідання // Антологія українського оповідання: В 4 т. – Т.І. К.: Держлітвидав, 1960. – С.33.

Отже, дослідник виділив 4 типи оповідань (терміна «новела» він майже не вживає): 1) соціально-психологічне, яке називається ще романтичним або психологічно-романтичним (А. Головка, Ю. Яновський, С. Тудор, О. Довженко, О. Гончар); 2) соціально-побутове, де на першому плані опис впливу обставин на поведінку персонажа (Петро Панч, І. Микитенко, Г. Епик, І. Сенченко, О. Копиленко, П. Козланюк, А. Шиян, М. Чабанівський та інші); 3) оповідання вчинків, в якому найголовніше не внутрішній світ героя, а дія (Ю. Смолич, Іван Ле, М. Трублаїні, О. Слісаренко); 4) гумористичне оповідання, або «гумореска» (Остап Вишня, Ю. Вухналь, О. Ковінька). Автор цієї типології новел застеріг, що у будь-якого письменника можна знайти всі чотири типи невеликих творів, але все-таки в основу класифікації він поклав «принцип переваги», виходив «не з поодиноких фактів, а з основної стильової тенденції письменника». На мій погляд, це єдино правильний принцип, який допоможе з часом уточнити й саму класифікацію П. Колесника. Справа, наприклад, в тому, що оповідання вчинків характерне для всіх трьох інших типів оповідань – досить пригадати твори Петра Панча, І. Сенченка, О. Гончара, Ю. Яновського, Остапа Вишні... Не зовсім точним є і поняття «романтичного» оповідання. А вже зараз виникає питання: а хіба «Пилипко», «Весна за Моравою», «Чапай» не належать до реалістичного виду чи типу прози? Безперечно, належать. А куди віднести кінооповідання? Це абсолютно нове явище в українській новелістиці. А чи можуть соціально-побутові твори, якщо вони написані талановитими авторами, бути не психологічними? Одним словом, простору для термінологічних мудрувань і суперечок занадто багато.

Що треба брати за основу класифікації нашої новелістики? Дати повну відповідь ми ще не можемо. По-перше, не вивчена творчість багатьох новелістів, особливо з мовно-композиційного боку, і не створена повна історія жанру. По-друге, художня модель світу завжди багатозначна і неосяжно різноманітна, а тому витвори мистецтва не входять повністю в логічні схеми.

Якщо за основу брати лише композицію новели, причому у вузькому «технологічному» значенні, то доведеться

повернутися до старих формалістичних визначень: «кільцева побудова» «паралельна» і «нанизувальна»³⁰⁴. Віднесення новели до одного із цих типів нічого не прояснює у змістовному русі жанру. Дану класифікацію можна використовувати при конкретному аналізі твору, якщо завданням дослідника є аналіз шляхів реалізації задуму автора, як це було простежено в історії створення «Матері» О. Довженка.

Коли ж виходити з побудови сюжету, то всі новели та оповідання можна поділити на дві великі групи: фабульні і безфабульні. Першу групу становлять такі твори, як «Смерть Асуара» М. Ірчана, «На колючому дроті» О. Довженка, «Модри Камень» О. Гончара... До другої відносяться «На ярмарку» Ю. Яновського, «Зачарована Десна» і «Хата» О. Довженка, «Бейбі» М. Ірчана, «Хустина шовку зеленого» Є. Гуцала та інші. М. Шатерникова³⁰⁵ та В. Дьомін³⁰⁶ показали, що для фабульних творів притаманна особлива драматична подія, яка круто повертає або «підриває» течію життя героя; все тримається на інтризі, зіткненні персонажів заради досягнення певної мети. У безфабульних творах і так званій «ліричній прозі» особливі драматичні події відходять на другий план або й зовсім відсутні. Основним способом розгортання сюжету стає метод зіставлення і зіткнення подробиць і деталей звичайного потоку життя.

Ця класифікація ближча до реального розвитку новели і дещо пояснює. В 20-і та 40-і роки, коли новелісти брали для художнього дослідження драми революції і війни, класової боротьби і подолання складних перешкод на шляху до великої мети, – на перший план виступали фабульні новели та оповідання. Нефабульний метод організації сюжету використовується найчастіше для дослідження плину буднів, відносно спокійних чи лише зовні не драматичних потоків життя. Організація безфабульного сюжету вимагає великого таланту: тут увага читача тримається не на параболі пригод чи вчинків, а на розкритті прихованих від звичайного ока істин.

³⁰⁴ Див. Шкловский В. О теории прозы. – М.: Федерация, 1929. – С.85-127.

³⁰⁵ Шатерникова М. «Крепкий» и «ослабленный» сюжет// Сюжет в кино. – В.5. – М.: Искусство, 1965.

³⁰⁶ Демин В. Фильм без интриги. – М.: Искусство, 1966.

Треба, однак, зробити необхідне уточнення. Ліризація – як форма авторських безпосередніх оцінок і «вільних» переходів від одного предмета зображення до іншого – є не лише в безфабульних, а й у фабульних творах. В одних випадках вона подрібноє подію на окремі скалки і, буває, «затоплює» їх повинню розірваних вражень («На сонячних гонах», «Нуник» І. Микитенка). В інших випадках, наприклад у «Матері» О. Довженка, через ліричні відступи й обрамлення вияскравлюється сама подія, здійснюється розвиток теми величання подвигу українки.

Розглядаючи перші кроки української радянської прози, О. Білецький у статті «Проза взагалі й наша проза 1925 року», можливо, виходив із принципу фабульності і безфабульності, коли визначив два основні «стилістичні» шляхи в розвитку українського оповідання і повісті: «Один, зміцнений традицією, шлях ліричної повісті-рапсодії, з інтродукціями й фіналами, з переходом ритму на вірші, з піклуванням про звукову інструментовку, з музичністю композиції... Другий шлях – до прози як до особливої стихії словесного мистецтва, до прози, яка «потребує думок та думок» (Пушкін), яка одмітна проти лірики самим способом сприймання дійсності, особливою «іронічною» (іронія може бути і співчутлива) об'єктивністю, особливим ритмом, не схожим на ритм віршів, – до чіткої, точної – «класичної прози»³⁰⁷.

Етап ліризованої новели пройшли в 20-і роки майже всі прозаїки, оповідаючи «все за себе і все через себе». Проза тоді «ще не віддиференціювалася як слід від поезії віршованої». Фрагментарна композиція, примхливе плетиво скороминущих вражень та асоціацій, «рубана» фраза, буйна символіка, злива фігур умовчання та натяків – такі ознаки багатьох ліризованих новелістичних творів. До абсурду ця «лірична розхристаність» була доведена в російського прозаїка Б. Пільняка («Голодний год») і в М. Хвильового («Сині етюди»), у творчості яких суб'єктивізм заступав об'єктивне відтворення дійсності.

Проте ліричний елемент у прозі – не завжди лихо. Перша для цього умова – правдивість та об'єктивність автора в дослідженні провідних тенденцій життя, його високі со-

³⁰⁷ Білецький О. Проза взагалі й наша проза 1925 року// Червоний шлях. – 1926. – № 3. – С.163.

ціалістичні ідеали. В таких випадках ліричність В. Блакитного, А. Головка, М. Ірчана, Ю. Яновського, О. Довженка – необхідний елемент їх стилю, що визначається особливим світосприйманням. Тут, як і всюди в художній творчості, потрібна міра, щоб не руйнувалася логіка образної системи твору. Якщо такої міри немає – ліризація стає штучною манерою, що помітно в ранніх новелах Г. Епіка (зб. «Полохливої ночі», 1925 р., «На зломі», 1926 р.), В. Кузьмича (зб. «Наган», 1927 р., оповідання «Солідарність», 1927 р.), у творах перших збірок І. Микитенка, О. Копиленка, Л. Первомайського, М. Ірчана та інших. Лірична проза немов захлинається від напливу почуттів, стає нервовою, уривчастою, пронизується звертаннями і вигуками, оздоблюється незвичайними тропами: «О, італійко! – звертається оповідач до партизанки Лючії з «Солідарності» В. Кузьмича. – Це твоє безмежне кохання! Дужа волею, ти на плечі свої покладаєш хмари півночі, а з Італії усієї ти зриваєш голубу полотнину небес. З тобою йдуть легіони революції – тієї, що цвіте на кров'яній чорноземлі сердець». У повіствуванні невідповідно чергуються епізоди атак, спогадів, які переплітаються з гіперболізованими й «одивненими» пейзажами: «Зорі – чийсь очі без голів – шукали по землі, по всіх усюдах тих, хто подарував би їм шквалитий погляд... І була ніч. Чорна несита ніч. Як синя коханка, вона розметала в небі волохаті коси».

Так писав і Г. Епік: «Ніч. Перелякані тіні покривлених хат. Жовті плями – вікна.

Полохлива ніч. Не співають півні. Дівчат, хлопців не чути.

Немає. Все мовчить. Наїжилося...

Тривожно, тихо.

Вибух»³⁰⁸.

Прихильність до «одивнення» й «неврастенічного», чи «поквапливого», стилю, точніше манери, пояснюється молодістю наших прозаїків, на яких впливала і мода, і прагнення писати тільки «оригінально». Л. Сейфулліна у статті «Разговор с молодым писателем» (1934 р.) вважала, що для періоду громадянської війни така манера повіствування була характерною: життя стало поквапливе, як поспішливе дихання під час бігу в людей, тому тодішня ліризована

³⁰⁸ Полохливої ночі// На зломі. – 1929. – С.3.

проза не дратувала. А пізніше – просто заважала проникнути в суть людини і конфлікту: написано, мовляв, слово – і крапка, два слова – і крапка. Такі речі читати майже неможливо.

Надмірності ліричних оповідань – рапсодій, тобто творів майже безфабульних, з «послабленим» сюжетом, викликали заперечення як у критичній літературі 20-х років («Ключ сюжета» М. Асеева, «Проза взагалі...» О. Білецького, «До кризи в українській художній прозі» Ф. Якубовського), так і в творчій практиці новелістів.

Запереченням «ліричної розхристаності» в прозі було, певною мірою, так зване «ліве оповідання». У найяскравішого його представника Олекси Слісаренка є полемічний випадок проти М. Хвильового, який бавився в гру слів: «Отже, про глухе слово: Гапка. Гапка – глухо, ми її не Гапка, а товариш Жучок. Це так, а то – глухо.

А от гаптувати – це яскраво, бо гаптувати: вишивати золотом або сріблом.

...А то буває гаптований захід, буває схід, це коли підводиться або лягає заграва...» В оповіданні О. Слісаренка «Шпончине життя та смерть» з іронією сказано: «Больонка нічого спільного не має з Бульонським лісом, так само, як «Гапка» з «гаптуванням», а тому я й мовчу про цей ліс. Нехай про це скажуть ліричніші за мене поети»³⁰⁹. В іншому творі він кепкує з «поетичної слини» – надуманих порівнянь та псевдопатетики: «Урочистість стилю моєї лірики хай не лякає вас, мій читачу, вона не подібна до тієї, що починається вигуками: «Ех», «Гей», «Ой», «Ах» і просто «О»... Припоручаю ті вигуки талановитішим од мене письменникам або принаймні тим, про яких у дружніх часописах пишуть: «Хоча оповідання й шкутильгає на всі чотири, але пролетарське походження автора робить твір вельми талановитим» [1, 198].

Термін «ліва новела» («ліве оповідання») введений за сновниками футуристичної «Нової Генерації». Вони вважали його умовним. В літературознавстві він не закріпився. Під «лівим оповіданням» розумілася гострофабульна проза, коріння якої сягало до творчості О'Генрі. Інтрига як рушій сюжету «а що буде далі?», «подвійна»,

³⁰⁹ Слісаренко Ол. Вибрані твори: В 3 т. –Т.І. – Х.: Книгоспілка, 1930. – С.21 – 22. Далі вказуватимуться том і сторінки цього видання.

зовнішня і підтекстова, мотивація вчинків, раптові почини повісткування з кульмінації, несподівані кінцівки – всі ці риси властиві збіркам «Сотні тисяч сил» (1925 р.), «Сліди бурунів» (1927 р.), «Вибраним творам в 3-х томах» (1930 р.) О. Слісаренка, «Переможець Дракона» (1925 р.), «Страшна мить» (1929 р.), «Новели нашого часу» (1931 р.) Гео Шкурупія, окремим новелам Олекси Влизька («Сфінкс»). Близькою до них є так звана «кримінальна» новела Василя Вражливого (зб. «Земля», 1925 р., зб. «Вовчі байраки», 1929 р.). Були у «лівих» і свої похибки: накопичення карколомних випадковостей, примітивне однозначне мотивування поведінки персонажів, задержувата гра в «очуднення» світу, закручувалася часом лише гола фабульна інтрига. І тоді «фабульники за будь-яку ціну» не досягали мети: в їхніх новелах була та ж сама порожнеча, що і в багатьох представників «внутряного ліризму».

Найбільш талановитим серед «лівих» був О. Слісаренко, який створив цікавий тип соціальної гострофабульної новели, зумів поєднати пригодницьку фабулу з іронічним повісткуванням. У 1925 році М. Рильський писав про цього талановитого новеліста: «В своїх прозових речах Слісаренко позначив себе як письменник, що хоче відійти від імпресіоністичної розтягненості до речей, побудованих на міцній фабулі, на розвиткові дії»³¹⁰.

Динаміка фабульності й безфабульності в українській – та не тільки в ній – новелістиці зовсім не вивчена. Лише критики принагідно згадують «безсюжетні» твори, хоча треба було б говорити: безфабульні, бо безсюжетних, тобто безпредметних, без художньої логіки, творів немає, за винятком графоманських.

Прийде час – і дослідники глибше осягнуть структуру новели, її типи в процесі розвитку. Будуть узагальнені конфлікти і типові характери, особливості світосприймання новелістів і способи зчіплювання «об'єктивно-суб'єктивних» образів (герой + конфлікт + авторське «я») в цілісну художню систему, через яку безпосередньо пізнається істина.

Очевидно, що типи новел і оповідань тісно пов'язані з розвитком стильових течій. Найдоцільніше поки що говорити про три типи новел: реалістично-аналітичну, гумори-

стично-сатиричну і реалістично-романтичну. Вони співвіднесені з трьома основними стильовими течіями в українській радянській новелістиці. За принципом стильової переваги до першої відноситься новелістика Петра Панча, Івана Ле, О. Копиленка, О. Слісаренка, І. Сенченка, С. Жураховича, П. Козланюка, Ірини Вільде та інших; до другої – Остапа Вишні, Ю. Вухналя, В. Чечвянського, О. Ковіньки, В. Чемериса; до третьої – М. Ірчана, А. Головка, Ю. Яновського, Л. Первомайського, О. Довженка, О. Сизоненка, Є. Гуцала, О. Гончара...

У розділах та етюдах про розвиток новели Ірчана, Яновського, Довженка і Гончара показано різноманітність індивідуальних стилів, їх складну динаміку (інколи від «романтичності» до «реалістичності») в межах творчості одного новеліста, їх відмінність і близькість між собою.

Кожен письменник, який обирає для своєї творчості ті чи інші сторони з багатогранної дійсності, орієнтується на певні традиції і мовно-художні принципи, має свій, тільки йому властивий стиль.

Кожен талановитий твір – неповторне відкриття: «Земля» не повторює «Зачарованої Десни» і «Сну» О. Довженка, а «Дороговказ» – «Мухи Макара» і «Зірки, вибитої з автомата» Петра Панча. Проте неповторні кінооповідання і новели Довженка мають спільні риси, які відрізняють їх від спільних рис новел Петра Панча. Основою розмежування є конкретна реальність: характер людей і ситуації (у Довженка незвичайний, а в Панча – звичайний), світосприймання митців (гіперболічно-патетичне, реалістично-романтичне – у Довженка, стримано-непатетичне, реалістично-аналітичне – в Панча), мовно-композиційна структура новел (довженківська асоціативно-символічна співвіднесеність усіх образів, вільний рух мислі в усіх координатах часу і простору, «врочисті ряди слів», незвичайна тропіка – і панчівська неметафоричність мови, причинно-часова подійність, описово-розповідне зчіплювання сюжетних частин твору).

А тепер поруч з цими новелістами поставимо третього, скажімо, Ю. Яновського. До кого він ближчий за стилем? Безперечно, до Олександра Довженка. А Гончар? До них обох – до Яновського і Довженка, тоді як О. Копиленко, Іван Ле, Ю. Смолич, І. Сенченко – дуже близькі до Панча. Таке теоретичне групування прозаїків за трьома принци-

³¹⁰ Літературна хрестоматія «За 25 літ» // Час. – 1926. – С.255.

пами схожості і несхожості (матеріал, світосприймання, мовно-композиційна структура) дає підставу говорити про наявність стильових течій в українській новелістиці, які поступово формуються із споріднених рис окремих індивідуальних стилів. Проте ці риси не переростають в якісь незмінні канони, обов'язкові приписи для творців того або іншого стильового потоку.

«Звертаючись до історії радянської літератури, – зауважує у статті «Метод і стиль» С. Крижанівський, – ми бачимо, що велика кількість літературних напрямів, течій, шкіл, об'єднань, що існували в 20-х, на початку 30-х років, відбивала різноукладність формацій у радянському суспільстві, гостроту класової боротьби в країні і строкаті ідейно-політичні та художньо-естетичні позиції різних груп письменників. Більшість письменницьких організацій виникла не за єдністю поглядів на форму і стиль, хоч існували й такі (символісти, футуристи, неокласики, імажиністи, конструктивісти), а за своїми ідейно-політичними поглядами та інтересами.

Їх зникнення пояснюється перш за все утвердженням морально-політичної єдності народу, послідовною боротьбою з формалізмом; це привело до краху ряду формалістичних шкіл і згуртування письменників на єдиній соціально-політичній та ідейно-естетичній платформі, навколо єдиного методу соціалістичного реалізму. Групуватися ж відповідно до поглядів на форму і стиль письменники, очевидно, вважають нераціональним; у кожного свій стиль, і що з того, що він у Паустовського трохи схожий на Пришвіна, а у С. Антонова – на Паустовського, у Малишка – на Тичину, а в Нагнибиди – на Рильського. Було б дивно з цього приводу єднатися в групі!»³¹¹. Так, це слушні і плідні міркування, за винятком дещо дискусійного положення про стильові групування. Ніхто з письменників тридцятих-шістдесятих років, близьких за стилем, офіційно не висував однакової для всіх стильової платформи, однакових вимог щодо композиції і тропіки, хоча й були нерозумні спроби змусити усіх поетів писати «під Маяковського», але вони далі побажань не пішли.

³¹¹ Крижанівський С. Художні відкриття. – К.: Радянський письменник, 1965. – С.87.

Проте, це аж ніяк не означає, що єдиною реальністю стилю є лише індивідуальний стиль. Об'єктивно існують і стильові течії, які – і тут має рацію С. Крижанівський – «мають на сьогодні нечіткі і невиразні обриси».

Виходячи з поняття стилю як естетичного явища, що підпорядковує всі елементи системи художньому закону, який їх об'єднує, робить необхідними саме такі, а не інші подробиці і деталі. О. Соколов у книзі «Теорія стиля» пише: «Однак при всій індивідуальній своєрідності митців між ними можливі і спостерігаються творчі зближення. Єдина основа соціалістичного реалізму полегшує можливість таких зближень... Так виникає близькість індивідуальних стилів, яка приводить до утворення стильових течій всередині соціалістичного реалізму. В цьому відношенні соціалістичний реалізм принципово відрізняється від до-соціалістичного мистецтва, в якому художні течії зв'язані з ідеологічними розходженнями»³¹². Стильові течії ще не вивчені у всій складності та мінливості розвитку. Але вони існують, змагаються між собою і осмислюються письменниками. Досить пригадати дискусію між В. Некрасовим, з одного боку, і М. Рильським, Л. Новиченком, Ю. Барабашем – з другого щодо стилю О. Довженка (журнал «Искусство кино», 1959 р.) та інші праці.

В. Некрасов, автор талановитої повісті «В окопах Сталинграда», не сприйняв «високих» слів у «Поемі про море» О. Довженка і протиставив їм слова «прості», тобто свою естетичну програму аналітичного дослідження буднів, так званої «заземленої» густої на подробиці прози. Він – проти символіки і гіпербол, специфічних прийомів умовності. Його персонажам, мовчазним Валегам, які приховують свої почуття, було б не по собі в оточенні героїв Довженка. До речі, автор книги «Творческая индивидуальность писателя» (1960 р.) Б. Костелянець вважає, що героям О. Гончара, в свою чергу, теж було б важко серед дійових осіб повісті «В окопах Сталинграда», тому що обидва письменники беруть різні типи людей, по-своєму дивляться на події війни. А в нас немає сумніву, якщо вже брати «зустрічі» літературних героїв, що трубенки, чабани, кравчини, олесі швидко б порозумілися з терезами, гуменними,

³¹² Соколов А.И. Теория стиля. – М.: Искусство, 1968. – С.171.

меланками і сашками. А в житті прототипи і героїв Некрасова, і Довженка, і Гончара живуть поруч і творять одне діло. Тільки Некрасов пише, що його солдат марив поранений, а Довженко відтворює образи марення, змушує солдата літати під хмари («Повість полум'яних літ»). Через умовну, психологічно вмотивовану ситуацію Довженко логічно розвиває мотив *великості* радянських воїнів і *малості* тих іноземців, які не поспішали йти війною проти фашизму: «І тут він помітив, що він *величезний, метрів з двадцять, коли не більше, заввишки*. Він стояв закривавлений на п'єдесталі, як пам'ятник... В залі повнісінько добре вдягнених *крихітливих* незнайомих людей. Вони дивились на нього зворушено й байдуже співали знайомий дорогий мотив» (підкреслення моє. – В. Ф.).

Після полемічного виступу В. Некрасова ставилося питання: чий стиль кращий – його чи Довженка? Перший порівнювали з картою-двоверсткою, а другий – з глобусом. Порівняння надумане. Бо відомо, що письменник – не командир взводу, а стратег, який повинен добре знати карту-двоверстку й читати стратегічні карти планети.

В. Некрасов хотів виміряти Довженка за своїми художніми законами – і з цього нічого не вийшло. У Довженка є й «прости» слова: діалоги Платона і Савки з новели «Ніч перед боєм», описи в «Зачарованій Десні» та інші. Але митець ніколи не боявся і слів «високих», коли мовилось про високе і добре в житті. В цьому відношенні він був послідовником двох геніїв людства – Шевченка і Гоголя. Довженко любив природи пристрасні й незвичайні і, мислячи крупномасштабно, звертався до різних форм умовності. До речі, цього не боявся в «Фаусті» Гете і Л. Українка в «Лісовій пісні». Умовність допомагала авторам досягти великих узагальнень. Коли Довженко у новелі «Бронза», яка увійшла до «Повісті полум'яних літ», змусив Пам'ятник розмовляти з Марією-полонянкою, то мало хто нарікав на умовність, а всі пройнялися красою і силою нашого гуманізму, що долає трагізм долі. Пишучи про глибокі внутрішні потрясіння людей, Довженко шукав романтичних, урочистих порівнянь: «Трохи розтулені губи (Наталки) посохли й застигли в такому неповторному зломі, немов опалила їх блискавка, вдаривши з неба» («Земля»).

О. Довженко зневажав лакування дійсності, але й нещадно критикував тих, хто на угоду обивательському его-

їзмові не підносив чистий образ нашого сучасника, а «волочив його по землі, по вибоях і рівчаках побутової натуралістики з усіма безглуздо-фотографічними подробицями» [IV, 190]. Довженко називав себе людиною, «схильною до патетичного сприйняття дійсності». Його однодумцем був Ю. Яновський. Виступаючи проти вульгарного примітиву, він писав у листі до О. Довженка: «Навіть якби мене доля позбавила не половини шлунка, а руки, я й тоді писав би, як пишу. Співав би. Не мислю себе в ролі «земної», повзучої прози. Воюють у нас проти романтики, а мені смішно. Адже куди не гляну, я бачу, як клекоче життя. Кажуть, щоб ілюструвати ті чи інші лозунги, а як же душа людини? Ваш же Тиміш не вмирає і Василь стає безсмертним»³¹³. До цих висловлювань можна долучити й думку О. Гончара з його промови на III з'їзді письменників СРСР: «Так, ми проти псевдоромантики. Гріш ціна «романтиці», яка не виражає життєвої правди, та якщо прекрасні діла народу народжують натхненні слова, чому їх не сказати? Чому нам не використати яскраві барви романтики – романтики реалістично правдивої – для вираження героїчного начала нашого життя, оптимізму радянської людини, його спрямованості у майбутнє?».

Уже в цих трьох заявах є щось схоже на єдину «платформу», спільність поглядів у питаннях стилю: що брати і як писати.

Саме тому дослідники української радянської літератури вказують на дві лінії розвитку, на два напрями чи дві стильові течії. «Уже з перших років мирного будівництва, – пише О. Килимник в «Романтиці правди», – в українській літературі формуються дві лінії її розвитку – реалістична і романтична»³¹⁴. Не вдаючись зараз до термінологічних уточнень, підкреслимо, що в новелістиці є не дві, а три основні стильові течії. Не треба забувати гумористично-сатиричної новели Остапа Вишні, С. Чмельова, Ю. Вухналя, В. Чечвянського, О. Ковіньки та інших. Вона виділилася з аналітично-реалістичної течії.

Невеликі прозові твори Остапа Вишні не поступаються «Декамерону» й гумористичним оповіданням Марка Тве-

³¹³ Цитується за книгою О. Килимника «Романтика правди». – К.: Радянський письменник, 1964. – С. 137.

³¹⁴ Там само. – С. 68.

на. Боккаччо й Вишня – це, може, трохи несподівана аналогія, але цілком закономірна в масштабах світової новелістики. Новела як жанр народилася в шумовинні веселого сміху. Тож не дивно, що через шість століть новелістика як родове поняття всіх видів стислої прози розквітла на українському національному ґрунті в радянську добу вишневими усмішками.

Діапазон об'єктів висміювання, як показав І. Дузь у книзі «Остап Вишня» (1965 р.), у нашого сатирика і гумориста надзвичайно широкий: від ворогів революції, зрадників народу аж до дрібних вад у побуті селянина. Водночас О. Вишня був і ліриком, що утверджував все добре, красиве й справедливе на землі. В 1923 році замість французького слова «фейлетон» він увів термін «усмішка», який став своєрідним родовим поняттям усіх творів Остапа Вишні (усмішка-нарис, усмішка-пародія, усмішка-новела) і визначив особливості його сміху, що виникає переважно із контрастності ситуацій, зіткнення характерів, з дотепних діалогів. Малі епічні твори Остапа Вишні за спрямуванням гумористично-сатиричного сміху та композиційно-стилістичною структурою складаються з декількох типів розповіді, серед яких ми виділяємо власне новелу і власне усмішку. До першого типу, де сюжет виступає у формі події і логіки розкриття характеру, відносяться «У школі», «Нравствінная робота», «Дід Матвій», «Зенітка», «Хлюст», «Сусіди лихії – вороги тяжкої» та інші. Власне, усмішка виникла від органічного злиття оповідання, усно-народного й літературного, з «статейно-логічним» фейлетоном, який правив за канву злиття, тобто композиція усмішки виростала як система доказів (логічно-публіцистичних, «одягнених» у форму сценок, діалогів), які не зв'язані в єдину систему подій і характерів. Це – «Божеське», «От задача», «Ану, хлопці, не піддайся!..» У першому розділі «Божеського», наприклад, автор точно вказує адресу жіночого монастиря і дає йому публіцистично-іронічну оцінку: «Дуже та ікона добре чудотворила, бо начудотворила була великі будинки, млини, олійниці, садки, корови, коні, птиці всілякої і десятин, десятин, десятин... Ставали православні навколішки, чолом зморщеним об землю билися, а потім мозолястими руками розгортали хусточки чи розв'язували пазуху, витягали семигривеника

чи копишника й кидали чудотворній»³¹⁵. Далі автор вводить вигуки православних:

« – На чудо!

– За чудо!

– За живих!

– За мертвих!» [193].

Таким чином, публіцистика непомітно переросла в зримо-звукову сценку: гуморист показує, як обмануті ставали навколішки, що говорили.

Другий розділ усмішки являє собою суцільний діалог (без жодного коментаря) між оповідачем та віруючою жінкою, яка жалкує за «чудотворною». В третій частині автор знову звертається до іронічно-логічних доказів («без землі та без грошей тяжко чудеса творити»), а останній розділ, який складається з чотирьох рядків, є логічним висновком: «Ладаном біля монастиря пахне... Як біля небіжчика... Шукаєш напису: «Здесь монастир почіет» [195].

Є у Вишні усмішки, в яких живі сцени посідають більшу площу. В них переважає показ над доказом: «Що може іноді вийти...», «Дідів прогноз», «Кочівники» та майже всі «мисливські» усмішки. Межа між ними та новелами умовна. Адже й на власне новелі Остапа Вишні лежить всевладна печать усмішки, то у вигляді публіцистичної характеристики, то логічних висновків і аргументації фактами.

У межах гумористично-сатиричного стилю, навіть при побіжному аналізі, виявляються відтінки різноманітності: це, на думку харківського літературознавця В. Дорошенка, монологічно-розповідна (С. Чмельов, В. Чечвянський), гострофабульна (К. Котко, М. Бондаренко) і «проміжна» Ю. Вухналь, Ю. Гедзь) новела, яка синтезує особливості перших двох. Ясна річ, що подібний поділ вимагає детального вивчення і єдиної основи класифікації: тип героя, світосприймання автора, структура твору.

Це ж стосується і так званих «реалістичної» та «романтичної» течій. Обидва терміни невдалі, хоча стильові потоки існують реально. Олесь Гончар у доповіді «Українська радянська література напередодні великого п'ятдесятиріччя», виголошеній на V з'їзді письменників України,

³¹⁵ Остап Вишня. Твори: В 7 т. – Т.3. – К.: Держлітвидав, 1964. – С.193.

відзначив: «Засуджуємо ми тільки один напрям – халтурно-кон'юнктурний, усім іншим художньо-стильовим течіям, творчим нахилам треба забезпечувати умови здорового творчого змагання. Нам не потрібна стандартизація. Ми не віддаємо переваги якомусь одному художньому стильовому напрямові, не канонізуємо його. Мають своїх шанувальників і так звана заземлена проза, і той художньо-стильовий напрям нашої літератури, що його за відсутністю точнішого терміна прийнято називати романтичним, хоча, можливо, ближчі до істини ті, хто назвав його «крилатим реалізмом»...³¹⁶ Справді, термін «романтична література» наводить на думку про існування в сучасній радянській літературі окремого методу романтизму. Водночас «романтична течія» непомітно виводиться із сфери реалізму, хоча в конкретному аналізі виявляється, що вона має багато спільного з реалістичним стилем.

У статті «Романтика, романтизм, романтичний стиль»³¹⁷ автор цієї книги виступав проти термінологічної плутанини у працях про романтику і стилі. Поняття «романтика» у нас надзвичайно хистке і багатозначне: героїка, стиль, емоційний стан, художня форма, мрія, бажане і належне, тип художнього мислення і т. п. Через те ми іноді один одного не розуміємо. В останній час наше літературознавство поступово виробляє такий принцип розмежування:

1. Романтика – це особлива, соціальна й психологічна, властивість дійсності: все благородне й красиве, незвичайне і героїчне, це «мріючі особи» і маси, що прагнуть велетенських звершень.

2. Романтизм – конкретний художній метод, що виник на основі романтики і передбачає відтворення незвичайних характерів (з деякою невизначеністю мрій і устремлінь) у виняткових обставинах, узагальнюючи при цьому, з точки зору певного ідеалу, широкі коло життєвих явищ і абстрагуючись більш або менш від зовнішніх конкретно-чуттєвих, індивідуальних форм і явищ дійсності. Найхарактернішою особливістю поезики романтизму є урочиста,

³¹⁶ Літературна Україна. – 1966. – 17 листопада.

³¹⁷ Українська мова і література в школі. – 1964. – № 11.

несподівано яскрава символіка і тропіка; фрагментарні композиції і сюжетні таємниці, умовність у нерозривній єдності з високим ладом мови, що розкриває великі пристрасті незвичайних характерів. Романтизм ХІХ століття бачив у житті переважно романтиків-одинаків («Гайдамаки» Шевченка щодо цього – рідкісне явище). А «новоромантизм» початку ХХ століття бачить уже групи, колективи людей, які хочуть бути героями, хочуть визволити з світу неправди і себе і людство. В цьому, на думку Л. Новиченка («Про багатство літератури»), полягає своєрідність зародження елементів соціалістичного реалізму. Він утверджується в епоху, коли романтиками стають маси. Ось, можливо, саме тому і відпадає потреба в методі романтизму, який орієнтувався б лише на виняткове. Метод поступово відійшов, але вироблені ним стильові принципи розвиваються далі. У нас і народилася нова романтика, до якої ще в кінці 20-х років, розповідаючи про творчість Довженка, Ю. Яновський знайшов, на перший погляд, несумісний, але, по суті, найточніший епітет «конкретна романтика». Тоді ж таки, у 1929 році, Г. Епик заявив: «Я, безумовно, романтик-реаліст, нехай буде такий термін» (ж. «Уж», 1929, № 5).

Романтику життя, твердив О. Фадєєв, можна відтворити у формі, близькій до класичних реалістичних творів, і у формі, спорідненій «Фаусту» чи «Демону», романтичній, або просто казковій чи умовній, загалом у будь-якій формі, що дозволяє розкрити правду: «Револьюційна романтика як істотна сторона соціалістичного реалізму і романтична форма як один із різновидів у багатообразності форм соціалістичного реалізму – це речі різні, хоча і пов'язані між собою»³¹⁸.

Аналізуючи новелістику Яновського, Довженка, Гончара, ми показували її відмінність від новелістики Панча, Ле, Копиленка, виходячи при цьому із стильової домінанти – «принципу переваги». Новели Яновського, Довженка, Гончара в основі реалістичні, образна форма їх відповідна формам відображуваного життя, хоча автори не цураються

³¹⁸ Фадєєв О. Заметки о литературе// Литературная газета. – 1955. – 29 сент.

специфічної умовності. Між творами названих новелістів і творами Петра Панча, О. Копиленка, І. Сенченка, Ю. Смолича, Івана Ле, О. Слісаренка, Ірини Вільде немає непрохідної стіни. Але ступінь романтичності – і в розумінні переважного інтересу до героїчних, поетичних натур, і в розумінні патетичного світосприймання та композиційно-стилістичних структур: «роздвічування» прекрасного, густа асоціативність, незвичайна тропіка – у Яновського, Довженка, Гончара незрівнянно інтенсивніший, ніж у прихильників описово-розповідних аналітичних форм відображення дійсності. Це й дає підставу визначити реалістично-романтичну стильову течію в українській радянській новелістиці.

Своєрідне «змішування» реалістичних і романтичних стильових принципів почалося в українській літературі ще в XIX столітті. У радянських реалістів-романтиків переважає форма, яку започаткував Шевченко в «Гайдамаках», – реалістично-романтична. За своїм спрямуванням вона відрізняється від реалістично-аналітичної, не втрачаючи, проте, реалістичності.

Аналіз трьох основних течій глибше розкриває реальний рух новелістичного жанру, його набутки, втрати і перспективи.

Немає сенсу на підставі однієї якоїсь ознаки виділяти чи протиставляти новелістів. Пишуть, що характерною ознакою стилю Гончара є ліризм. А хіба не ліричний А. Шиян, Іван Ле, Остап Вишня?

У кожного новеліста, який є ліриком у прозі і підкреслює прямо чи посередньо своє ставлення до героїв, ліризм виявляється по-своєму. А. Шиян теж лірик. Але, відтворюючи переживання своїх героїв, він вдається до речитативно-фольклорних інтонацій, лірично-пісенних монологів, яких у новелах О. Гончара ми не зустрінемо. Наприклад: «Та не приносить більше листоноша трикутників завітних. Другий місяць мовчить милий. Що сталося з ним у стороні чужій, німецькій? Може, звалила його на полі бою куля гаряча, загасивши навіки перед ним світ сонця. Може, міна впилася осколком в його тіло солдатське і зійшло воно кров'ю на степовій траві. А може... лежить Яким десь у незнаному місті в палаті білій. Щодня і щоночі приходять

в гості до нього смерть, спиняється невидима і безжальна проти ліжка, вдивляється в обличчя бліде, шепоче на вухо солдатові: «Вмирай уже, вмирай. Мені надокучило тебе ждати»³¹⁹.

Тут наявні атрибути народно-пісенної творчості: чужа сторона, світ сонця, смерть, яка приходиться у гості, позитивні епітети-означення і т.п.

У Шияна навіть авторські описи інтонуються в стилі народно-поетичної творчості. Душевні переживання завжди порівнюються з явищами природи: «І нові думки, мов хмари осінні, напливли на світлу душу дівочу»³²⁰; «Очі згасли, як згасає в небі падаюча зірка»³²¹. Образи билиночки, вітру, до якого звертаються з проханням передати привіт милій³²², створюють щирий мінорний настрій. Навіть командирський лейтенантський кубик порівнюється з пісенним образом: «мов стигла калина»³²³.

А. Шиян не прагне в своїх новелах та оповіданнях до масштабності, романтичної окриленості. Його новели мають, так би мовити, камерний характер. Герої письменника – скромні прості трудівники, а центральний мотив – трагізм і жахи війни, яка розлучає закоханих, розбиває надії на родинне життя. Тому герої так вперто і мужньо воюють проти фашистів і навіть після війни не забувають про загрозу війни новим сім'ям, дітям і закоханим.

У новелах О. Гончара є гумор, але їх на цій підставі не можна поставити в один ряд із «Зеніткою» Остапа Вишні, бо індивідуальні стилі цих письменників не однакові. Конкретно-реалістичні деталі властиві і новелам О. Гончара, але як художнє ціле його твори не схожі на новелістику Петра Панча, в якій переважає підкреслена звичайність, соковито-побутові подробиці, спокійний, стриманий лад оповіді.

Природна приналежність до стильових течій не нівелює відтінків різноманітності. Реалістично-романтична

³¹⁹ Шиян *Анатолій*. В кінці греблі// *Переможці*. – К.: Радянський письменник, 1950. – С.153.

³²⁰ Там само. – С.122.

³²¹ Там само. – С.129.

³²² Там само. – С.117.

³²³ Там само. – С.96.

новелістика О. Гончара співзвучна з творчістю А. Головка, Ю. Яновського, О. Довженка, хоча, в свою чергу, в Гончара більше «романтичності», ніж у автора «Червоної хустини». А Яновський і Довженко відрізняються від Гончара тяжінням до незвичайних, загострених ситуацій, кінокадровим повіствуванням і широким використанням мовно-стилістичних принципів фольклору, в їх новелістиці переважає емоційно-оцінне, «звеличувальне» начало у відтворенні й перетворенні дійсності. Останнє характерне і для Гончара, але він, як правило, відкриває цікаві поетичні грані в звичайному, лірико-романтичними тропами досягає символічного звучання образів, фраза його прозора, не ускладнена, в ній відчувається лише дух народної творчості, а не її усталені пісенні форми і звороти.

Три типи новел виведені з основних видів словотворчості: аналітично-реалістичного, з якого виділився гумористично-сатиричний вид, і реалістично-романтичного. У межах кожного типу є свої відтінки різноманітності, та вони ще як слід не вивчені. Тут може зародити лише детальний структурний аналіз. А поки що доводиться обмежуватися невиразними формулами. В книзі «Синтез важкої води» (1967 р.) М. Малиновської дотепно й розумно аналізуються творчі індивідуальності сучасних новелістів — С. Жураховича, Р. Іваничука, Г. Тютюнника, Є. Гуцала, їх немов бачиш в інтерпретації талановитого критика. Але коли М. Малиновській необхідно стисло визначити особливість кожного з названих новелістів, то навіть і вона не може уникнути «лукавого» прийому: одному приписує об'єктивність, другому — ліричність, третього робить майстром деталі, а четвертого хвалить за ситуативні новели. А при уважному розгляді виявляється, що всі «одмітні» ознаки властиві кожному із чотирьох прозаїків.

Приблизність формулювань має бути подолана конкретними типологічними дослідженнями. Та це — справа майбутнього. І вирішуватиме її великий колектив літературознавців.

1968

НОВЕЛА МИРОСЛАВА ІРЧАНА

М. Коцюбинський був переконаний, що людина здатна перебороти страх смерті. Про це він казав М. Горькому і написав у «Тінях забутих предків». Декадентській красі вмирання він протиставляв оптимізм здорових людей.

Проте мотив переборення смерті в українській новелістиці найповніше розроблений радянськими письменниками. Саме вони знали тисячі людей, які не боялися, коли це було необхідно, вмирати за великі ідеї народу. Можна сказати, що проблема безсмертя людини прийшла в нашу стислу прозу разом з героїчними образами революціонерів.

Перший, хто взявся за її вирішення, був Мирослав Ірчан, який належав до найстаршої генерації українських радянських новелістів: він стоїть поруч з А. Головком, С. Васильченком, О. Досвітнім, Ю. Яновським, Г. Косинкою, П. Панчем. Але світосприймання у нього було особливе, стиль — своєрідний. «До тонкощів відчуваю красу, — писав М. Ірчан в «Автопортреті», — та найбільше бачу горя. Кажуть, що і в горі є своєрідна краса, та я не бачу її. В мене горе залишається горем, і тому я так рідко сміюся. Часами ненавиджу себе за це, але нікому не кажу. Я бачу розп'яту людину землі, опльовану, опоганену, що вмщає в собі всю людськість. І ця трагедія сучасної людини мучить мене дуже, бо я лиш один, а людей мільйони»³²⁴.

Це визнання зроблено в Канаді, року 1927-го, в час, коли автор готував збірку новел про поневіряння і трагічну долю канадських українців, відірваних від рідної землі. Але і у творах періоду червоногвардійської атаки на капітал немає веселощів, навіть м'якої посмішки.

М. Ірчан — новеліст, який не посміхається. З усіх новелістів «першого призову» він найближче стоїть до трагічної прози Василя Стефаника — попередника і вчителя значної групи радянських письменників. Проте відсутність посмішки — це ще не брак оптимізму. І. Франко захищав В. Стефаника від звинувачень у песимізмі. М. Ірчан теж, як і В. Стефаник, викликав своїми творами гнів проти капіталістичного хижакства і його мерзот. Проте він пішов далі сво-

³²⁴ Ірчан М. Вибрані твори: В 2 т. — К., Держлітвидав, 1958. — Т. II. — С. 436-437. Всі посилання на 2-й том цього видання робитимуться в тексті: сторінки вказуватимуться в дужках.

го вчителя: захищаючи багнетом і пером революцію, М. Ірчан досягнув найвищий оптимізм – оптимізм революційної боротьби.

Мирослав Ірчан (Андрій Дмитрович Бабюк) прийшов у літературу напередодні революції. Перша збірка його віршів і новел «Сміх Нірвани» (1918 р.), куди ввійшли ранні твори письменника, була дуже далека від ідеології пролетаріату, хоча в ній і є заперечення імперіалістичної війни. Але це був безпорадний протест. Протест відчаю. Декадентська ідеологія на деякий час затуманила голову гімназиста із Західної України, але він – попри всі впливи – не втратив здорового глузду, бо завжди відчував зв'язок з народом, його піснею і надіями. З лабет «модного» песимізму, який відбивав ідеологію дрібнобуржуазної стихії, М. Ірчана вирвала революція. Вона звільнила його із страхітливою «сміху Нірвани» і зробила войовничим борцем проти смерті.

Ідучи 1930 року степами Одещини, Мирослав Ірчан пригадує своє перебування в легіоні «українського січового стрілецтва», яке стало гарматним м'ясом у руках австро-німецького імперіалізму: «Вузьке однобічне виховання заставляло мене тоді перегортати в уяві сторінки історії України і зупинятися на зідеалізованих старими істориками постах «чубатих козаків», що колись «гарцювали на вороних» по цих степах... Аж не віриться, що цьому тільки дванадцять років! Скільки змін за той час! Який великий крок вперед! Революція, громадянська війна, революційна праця на далекій американській півночі до невпізнання змінили старі погляди... І сьогодні, замість козацької романтики, що розвіялася, як дим, в голові бурлять-клепочуть нові думки, надії, мрії...» [363]. Соціалістична революція відродила М. Ірчана як письменника, докорінно оновивши і його творчість, зокрема новелістику. З кінця 1919 року М. Ірчан став бійцем нової радянської літератури, пролетарським письменником, автором широко відомих п'єс «Родина щіткарів», «Підземна Галичина», «Плацдарм» і новелістичних збірок «Фільми революції» (1923 р.), «Проти смерті» (1927 р.), «Матвій Шавала» (1931 р.), «Напівдорозі» (1932 р.) та інших. У статті з промовистою назвою «Пролетарське мистецтво», надрукованій 1923 року в Канаді, він відстоює принципи класовості і партійності літератури: «В класовому громадянстві мистецтво не може бути позакласовим... Мистець, що стоїть на точці зору погляду робітничого класу,

дивиться його очима на світ, думає й почуває саме так, як цьому класу по його соціальній природі властиво»³²⁵.

Процес відродження, оновлення жанру новели проходив у М. Ірчана, як підкреслює Л. Новиченко в книзі про письменника, з накладними витратами на переборення чужих революційному змісту впливів, штучних естетичних конструкцій. У 1920 році в Одесі було написано новелетку «Барикади»:

«Вони: без націй. Без «я». Всі бідні. З руками. Потрісканими. Трісканими. Трісканими. Тріс! Шрапнель. Гранат. Кюск. Тріс.

Каргуз. Впав. Один. Другий. Третій. Тре. Тре. Тре.

Дим. Кашель.

Кров.

Знов!

Нема. Патрон.

Бом. Бом. Бом. У церкві. Дзвонять. (Вони). З дзвіниці.

Скоростріл. Стріл. Стріл... Куля! В собор. (Собор).. В Христа! (Христа!) Та-т-а-та! Та-та-та! Та-та-та!» [зб. «Напівдорозі», 1932, стор. 23].

Що це – проза чи поезія? Ні те ні друге. Навіть не мистецтво, а експериментальна гра, вияв фонетичних можливостей слів, розподібнення їх змісту на основі зіставлення схожості певних звуків. Одночленні називні речення, намагання стягнути їх римами – все це свідчить про штучну поетизацію шкідливі, аби надати йому більшої образної ємкості. Новелетка була розрахована на збудження асоціацій: її елементи мали викликати в уяві бій на барикаді, образи революціонерів, які відмовляються від егоїстичного «я» і виступають проти облудної релігії, захисниці багатих. Але таке розшифрування було не під силу тогочасному масовому читачеві. Кажучи по-сучасному, художня модель бою на барикаді проектувалася лише на уявлення і смаки експериментаторів. Сам М. Ірчан чотирма роками пізніше скептично ставився до таких спроб: «...Одна заслуга в цьому «новаторстві»: людина менше мучиться. По кожному слові дасть кілька точок, окликів або знаків запитання, скаже з п'ять разів гу-гу-гу або фу-фу-фу, дасть заголовок – і поезія готова. Про зміст, красу – писати смішно. Чи розуміє хтось цю «по-

³²⁵ Цит за кн. Мельничук-Лучко Л. Драматургія Мирослава Ірчана. – К.: Радянський письменник, 1963. – С.210-211, 214.

езію» – байдуже. Вона – «нова» («Про зрозумілість творів», 1924 р.). На уявне новаторство тоді «хворіло» галасливе плем'я футуристів. І не тільки воно. Велика група російських і українських прозаїків (Б. Пільняк, Вс. Іванов, Л. Сейфулліна, Г. Епін, І. Микитенко, О. Копиленко, В. Блакитний, А. Головова та інші) на зорі радянської літератури захоплювалась, за висловом дослідника української новели П. Колесника, так званою «ліризованою» прозою, що часом являла собою грубо зрощений гібрид елементів поетичних і прозових. Незвичайне хотілося передати незвичайним способом. І якщо в життєвому факті схоплювалась лише зовнішня оболонка, далі «фу-фу-фу» або «тре-тре-тре», тобто очевидної гри слів, прозаїк і не міг піти.

Нове в новелістиці починалося зі змісту, героя і композиції, яка визначалася задумом і темою. Перехід М. Ірчана на бік Червоної Армії розкрив перед ним небачений світ, який владно просився на папір – для інших, що прийдуть в життя після революції. Говорячи про новели першої збірки, М. Ірчан підкреслював: «Писав я їх дійсно в вирі революції. Писав, бо теж боявся, що ніхто не напише саме про ті дрібні події, що відбувалися на моїх очах. А з них же родилося нове життя і нове слово. Всі ми були поетами, хоч наша поезія в той час була такою могутньою, що ніхто ніколи не передасть її людськості у всій її силі й красі» [«Автопортрет», 435-436]. У цьому визнанні ключ до розуміння збірки «Фільми революції», яка була видана у 1923 році одночасно зі збірками «Дівчинка з шляху» А. Головка, «Кара-Круча» О. Копиленка, «Діли небесні» О. Вишні і разом з ними започаткувала українську радянську новелістику.

У «Фільмах революції» зафіксовані невеликі за колом зв'язків, але грандіозні за значенням епізоди народного життя, що розламується і будується знову. Не страждання і відчай, а свідомо самопожертва і нещадна боротьба зі старим світом стають темою цієї збірки. Містична Нірвана, забуття поступаються безсмертю. У боротьбі за перемогу революції мужньо гинуть робітники, які везли хліб голодним дітям, і сини бідноти, що ділять землю («Напівдорозі»). Щохвилини ризикуючи життям, шукає зв'язків з підпільниками представник ЦК і ледве не падає від кулі своїх («Шпіон»). Під шаленим обстрілом переходить фронт болгарський робітник Марко Войнович – він не має права загинути, бо несе в Москву на III конгрес Інтернаціоналу резолюції

комуністичних партій Болгарії, Сербії, Франції («На конгрес»). Єврейський хлопець Василь, який хоче, щоб усі люди були «рівні, як птахи», і водночас закликає себе від кулі ім'ям православного Бога, свідомо йде на смерть, рятуючи свій полк («Він не поміг»). Фанатично відданий революції китаєць Лі Юнк-шан убиває за «зраду свого брата Лі Юнк-по і не здається петлюрівцям, гордо відповідаючи: «Сов'єт поставил, сов'єт вазьмот» («Лі Юнк-шан і Лі Юнк-по»). Незламний українець Гордій Титаренко, якого куркулі живцем закопують у яму, не просить пощади, бо він знає, що завтра земля все одно належатиме біднякам: такий закон написала революція («Перший розподіл»). Всі ці герої небаченого інтернаціонального братства належать до тих, що «впали напівдорозі сьогодні за завтра».

Процес входження нової людини в новелістику, як і в літературу загалом, був складним і суперечливим. Йї часом відмовляли в ніжності, теплоті.

*Нам треба нервів, наче з дроту,
Бажань, як залізобетон, –*

писав у вірші «Після Крейцерової сонати» (1918 р.) В. Блакитний. Вважалося, що лише «залізни» люди потрібні революції. Це було однобоко і несправедливо, як слушно зауважує в передмові до двотомного видання творів поета А. Недзвідський. Але так було. Відкидалось все, що могло б розм'якшити, розчулити і, зрештою, привести до зради чи байдужного «моя хата скраю». У «Напівдорозі» М. Ірчан прагне пояснити цю особливість «бунтарів»: «А переможці мозками вчорашніх богів малювали стіни зруйнованих палаців... Бо переможці – це страшна сила. Без очей. Без серця. Вони не знають ні жалю, ні милосердя. Бо їх не жаліли цілими століттями» [9]. Раніше на рік, в Одесі, про це писав і В. Сосюра у вірші «Відплата» (1920 р.):

*На голови катів ми силемо удари, –
і мозок на стінах, як холодець, тремтить...
Ми йдемо вам відплатити за сльози, кров, за муки,
що бідний люд віки тернистим шляхом лив...
За це ми душим вас, ламаємо ноги, руки
і топимо в крові наш нескінченний гнів.*

Проте герой В. Сосюри знав і ніжність і відчував красу. А для персонажів першої збірки М. Ірчана це були за-

боронені почуття. Митець у «Напівдорозі», як і В. Блакитний у посланні «Україні», негативно ставиться до культури минулого, зокрема архітектури: «Відвалю мармурові сходи, виломлю коштовні стіни... повідбиваю розкішні різби і поздираю нігтями італійські фрески» [7].

Такі надумані образи революціонерів були даниною хибним пролеткультівським поглядам, вульгаризаторському спрощенству в галузі культури. Викриваючи в новелі «Княжна» старий ідеал краси (красива панночка під музику хоче звабити і збити із шляху боротьби революціонера), М. Ірчан так уявляв червоного командира: «Він (Ледяник) справді кам'яна людина. Такий холодний до всього, що пригадує мені вічні ледяні шпилі найвищих Альп. Його ніщо не зворушує, ніщо не хвилює. Дев'ятилітня тяжка каторга до революції вбила в ньому найменшу людську ніжність, хоч я дуже сумніваюся, чи вона була будь-коли у нього» [38]. Оповідач під час революції теж згрубів і закам'янів: «Я співав гімни червоному терору і спокійно дивився на смерть людей. Так спокійно, ніби оглядав давно відомий, нудний краєвид» [37]. Правильно зауважує Л. Новиченко, що недоліки персонажів вважаються в цій новелі за найбільші чесноти. «Це було, – продовжує критик, – типове «попутницьке» уявлення про нову людину і нову людяність, властиве в той час деяким інтелігентам, які щиро вітали революцію, але ще не зрозуміли її глибокої соціальної і людської суті. На честь Ірчана треба сказати, що після «Княжни» подібні суперечливі і невірні концепції в його творах вже не зустрічаються»³²⁶.

У «Фільмах революції» немає багатогранних характерів. Письменник немов поспішає охопити найзагальніше в соціальному типі революціонера, його не приваблюють психологічно-портретні деталі. Йому вистачає коротеньких ремарок («Зарипів під шпіоном стілець», «Клим на ці слова закусив губи, а горяч облила йому все тіло»). Головне для автора – це стислий опис вчинків, подій і діалог, словесні двобої, в яких відбивається класова непримиренність, революційна любов і ненависть. Цим «Фільми революції» близькі до драматичних творів М. Ірчана, до їхньої архітектоніки. Виняток становить «Княжна», в якій є спроби відтвори-

ти процес самоаналізу оповідача у формі внутрішнього монологу: «Ну, череп... чи один череп бачив я? А скільки власною рукою розтросив їх? З усієї сили, прикладом рушницьі, аж мозок оприскував мене. Ось хоч би там – на барикадах київських вулиць... Або... Що? Баркарола? О! Чую, чую! Хлюпоче вода, б'ються весла...» [48]. Цей спосіб висвітлення внутрішнього світу героя буде ширше використовуватись у новелах канадського циклу, створених у кінці двадцятих років. Проте пейзажі першої збірки М. Ірчана завжди психологічні й водночас символічні. «Велике місто вповилося мрякою, нудотою й тривоною. Вулиці безлюдно-мовчазні» («Шпіон») – ці метафоричні речення передають атмосферу тривоги, яка щомиті супроводить небезпечну роботу підпільників. В останньому фрагменті трагічного «першого розподілу» пейзаж є контрастом до смерті і горя. Куркулі закопують у землю бідняка Гордія. Його сестра в розпачі біжить до матері, а та вже мертва. Сестра падає за порогом. «Була осінь. Але день був погідний, теплий, сповнений надій на краще. Замість жайворонків десь далеко гуділи грізні гармати. Була осінь. А може, весна?» [36].

У «Фільмах революції» є два типи побудови твору: епічний і ліро-епічний. Перший ґрунтується на розгортанні подій чи вчинків людей. Фабульністю в класичному розумінні слова характеризуються «Шпіон», «Лі Юнк-шан і Лі Юнк-по», «Княжна». Другий тип побудови новелістичного «фільму» М. Ірчана близький до ліричної композиції – із зачинами, рефренами, розвитком мотивів, ритмікою образів, романтичною метафоричністю і символікою. Це – «Напівдорозі», «Барикада», «Облога міста», «Революція».

Так написано й перші етюди та новелетки В. Чумака і В. Блакитного. У «Листі без адреси» останній порівнює хворе серце з паровозом, який спрацювався. Мотив цей посилюється двічі повтореною строфою вірша П. Тичини:

*О, любий друже – знов недуже,
О, любий брате – розіп'яте,
Недуже серце розіп'яте,
Мов лебідь той, ячить...*

Етюд, збудований на розгорнутому порівнянні, закінчується мажорним за змістом і поетичним за структурою акордом: «Але потяг ще йде, йде вгору, вперед, вперед, вперед.

³²⁶ Новиченко Леонід. Мирослав Ірчан. Літературний портрет. – К.: Держлітвидав, 1958. – С.74.

І пара, важко вириваючись із клапанів, побіденно й напружено кидає:

– *Х-х-хай ж-ж-живе Ж-ж-життя!*

А луна з гаю відповідає:

– *Живем... ж-ж-вем»*³²⁷.

На системі повторів, сполученні широко узагальнених рис життя, символічних образів збудовано й етюд «Напівдорозі» М. Ірчана. Рефрен «Візьму долото і буду довбати», контрастуючи з мотивами загибелі революціонерів і шамотінням контрреволюції, зіставляючись, із поступово народжуваним мотивом «Смерть смерті», утворює ідею: нове мистецтво мусить зробити безсмертними в віках тих, що загинули за революцію. Майже кожне речення виділяється графічно, як рядок у віршах. Воно протиставляється іншим, часто будучи і за внутрішньою структурою антитезним:

«Йде чорна буря з Червоним Сонцем!

Буря і сонце!

Йде смерть старому й життя новому!

Смерть і життя!

Вогонь і вода!..

Ми доживемо ще до вашингтонської робітничої ради в Білому домі!

До часу, коли з лондонської палати лордів зроблять робітничий клуб!

З Ватикану – дитячий притулок!

З церкви св. Ангела – кінотеатр!

А з вежі Ейфеля повіватиме червоний прапор!

Бо ми йдемо!

Ми – сила!

Наші мускули з бетону! З заліза!

Груди з криці!

Чуєте?» [10].

Не цурається М. Ірчана і так званих імпресіоністичних штрихів, тобто фіксування суперечливо-моментальних вражень, що передають миттєву гру кольорів: «Загорілись палаци. Вдарили кров'ю фонтани» [8], «А як на обрії зашуміли легкі крила ранку – місто було в руках бунтарів. Асфальт – червоний. Будинки – червоні. Всі люди – чер-

³²⁷ Еллан (Блакитний) Василь. Твори: В 2 т. – Т.ІІ. – С.11.

вони» [9]. В останньому прикладі гра кольорів стає символічною.

Чому М. Ірчана і його товариші на зорі радянської прози вдавалися до поетичних структур? Кажуть, що всі вони поети, і тому проза їх інколи будується за принципами вірша. Але не тільки в цьому причина. Попередники радянських новелістів теж зверталися до жанру поезій у прозі: «Дорога», «Мое слово» В. Стефаніка, «Листки» і «Село потерпає» М. Черемшини, «Мої лілеї» і «Там звізди пробивались» О. Кобилянської, «З глибини» та «Intermezzo» М. Коцюбинського, «Сон» П. Мирного... Як правило, це роздуми про призначення митців у часи неймовірних страждань народу і наростання його гніву, медитації про велич і чистоту природи, картини загибелі села від смертоносної війни і революційне піднесення мас. Останнє є лише в «Сні» П. Мирного. Але це показово. Всі перші новелісти писали про революцію. Вона вражала своєю грандіозністю, незвичайністю. Треба було шукати і незвичайної структури для стилізованого і синтетичного відображення нового світу. Можливо, що звичайна проза і усталені форми вірша не задовольняли. Новизна змісту демонстративно підкреслювалась незвичайністю форми. Творити так було простіше, ніж писати про революцію класичною прозою, як це трохи пізніше робили О. Фадєєв в «Разгромі», А. Головка в «Червоній хустині». Поетизація прози – необхідний період в освоєнні нового світу.

В. Стефанік бачив своє призначення в служінні правді мужика і викритті неправди багатія:

«Буду свій світ різьбити як камінь

Слово своє буду острити на кремені моєї душі і намочене в труті-зіллу пускати буду наліво...

І слово своє ламати буду на ясні сонячні промінчики і замочу його в кожній чічці і пускати буду направо.

А свій камінь буду різьбити все, все! Аж на могилу свою його покладу як мертву красу»³²⁸.

У «Напівдорозі» М. Ірчана, близькій до «Мого слова» В. Стефаніка, проблема митця невіддільна від проблеми революції: він її творець і він мусить увіковічити героїв:

³²⁸ Стефанік Василь. Твори: В 3 томах. – Т.І. – К.: Вид-во АН УРСР, 1949. – С.174.

«Візьму долото і буду довбати. Буду довбати в твердому камені, у мрамурі. Викую з них безсмертні постаті. Збудую величну святиню і над її дверима напишу «Це Ті, що впали напівдорозі сьогодні за завтра...»

Викую все, щоб нові діти Прийдешнього виходили з святині і кричали:

*Хай живуть борці за Нове Життя!
Слава Життю!
Смерть Смерті!»* [7, 12].

У побудові ситуацій М. Ірчан оригінальний. Він сам вибирав факти з життя. Він також один із перших був співцем героїзму, що на довгі роки став центральною проблемою радянської новели. Але на рівні побудови найменших образних одиниць він часто повторював – причому свідомо – своїх попередників і сучасників чи був близький до їх принципів створення романтичних образів. У його творах є образи «бурі» М. Горького і П. Тичини, «гімни червоному терору» В.Чумака, «залізобетонні» революціонери В. Блакитного, а також ритмізовані контрасти з поезій у прозі Стефаника. Точна, зі схопленням натуралістичних деталей, фраза М. Коцюбинського, якою він відтворював жахливе в сцені куркульського самосуду («Fata morgana»), була зразком для такої ж навмисне «сухої» фрази в «Першому розподілі». Але щоразу такі образи, поставлені в ряд з іншими, набувають нового смислу, бо вступають у нові відношення з цілою образною системою. І в П. Тичини і М. Ірчана «буря» символізує революцію. Але в першого вона виступає в парі з плугом – сила руйнації і творча сила народження «краси нового дня». А в М. Ірчана ці дві сили революції представлені іншою контрастною парою: «чорна буря» і «червоне сонце», яке котиться зі Сходу на Захід і прийде час – перетворить Ватикан на дитячий притулок. Це вже оригінально.

Наша новелістика виростала не на порожньому місці. Вона виходила із попередніх художніх надбань і, спіраючись на них, творила нову структуру відповідно до нового змісту. Водночас у новелістів було багато спільного, аж до збігання «малих» образів, бо вони шукали разом і йшли в одному напрямку – до соціалістичного реалізму.

Назва «Фільми революції» наочно підкреслює те нове, що з'явилося в українській новелістиці. Революція як дже-

рело масового героїзму народу винесена в заголовок, на чільне місце нової структури. Словом «фільм» (до речі, М. Ірчан любив кіно, виступав його критиком в 20-х роках) вказано на динамічну ритміку образів у новелах та контрастний монтаж сюжетних новел і ліричних «рапсодій» у збірці. Проте жодної речі в ній не можна назвати «фільмом». То швидше кадри та епізоди з одного «фільму про революцію».

Наступні збірки М. Ірчана – від «Проти смерті» (1927 р.) до «Напівдорозі» (1932 р.) – складаються переважно з творів двох циклів: канадсько-американського та західноукраїнського. Передрукуються тут інколи і новели з «Фільмів революції». Обидва цикли, як і перша збірка, – своєрідне явище в українській новелістиці.

Одночасно з О. Досвітнім («Тюнгуй» – 1924, «На чужині» – 1925) М. Ірчан відкриває світ по той бік кордону. Він добре його знає, бо веде там революційну роботу.

Як і в «Фільмах революції», багато героїв зарубіжних новел М. Ірчана гине, вмирає. Це ще смерть не заради революційної мети – вона є наслідком нестерпних умов капіталістичної дійсності, але люди перед кінцем життєвого шляху немов прозрівають, бачать далі. Старий Іван з новели «Апостоли» не хоче перед смертю каятись. Він, безбожник, разом з Іваном Франком сидів у криміналі: «На своєму житті я не бачив Бога, бо його не було і нема, а Франко був і жив. Жив і буде жити. Хоч знемігся і впав, бо чоловік він, то лишився розум його між людьми, що все росте і росте...» [136]. Доля Івана склалася невдало: мусив йти за море в пошуках щастя, двадцять літ «розсипав душу» по холодних канадських преріях, корчував пеньки, аж кров з-під нігтів пускалась. І все марно: був наче «онучею для чужих». Коли до нього прийшли сектанти, його земляки, що свою біду ховали в самогоні і сліпій вірі, Іван і для них і для себе сказав найголовніше: треба бідному людові, як отим каменярам Франка, гатити по старому світові тяжким молотом: «Давно-давно говорив він (Франко) мені. Я ще молодим і дужим був, і в очах цілий світ червоною крайкою був мені вповитий. Щасливий я нині, що слова його вбралися в силу. На Україні і в тій далекій Росії воскресла бідним правда. Як нині тямлю, він казав, що так буде. А це велика віра. Царя не стало, бідні горою, земля людська...» [137].

Світ Великого Жовтня у новелах канадсько-американського циклу відтворюється у контрасті до світу капіталізму. Інколи повпредом соціалістичної революції стає оповідач, який коментує події, сперечається з героями, розкриває їм очі на суперечності дійсності. Це був справді новаторський принцип зображення зарубіжного життя. Якщо для поезії цей принцип зіставлення і протиставлення двох світів геніально розробив В. Маяковський, то для української новелістики зробити це випала честь М. Ірчану.

У новелах «Бейбі» та «Вуджена риба» за допомогою публіцистичних формулювань оповідача М. Ірчан робить спробу окреслити два типи соціально покірних, інертних, обдурених людей. Оповідач зустрічає індійця – той ловить рибу, продає, купує консерви і варить самогон. Разом з жінкою «п'ють і їдять, потім б'ються й кричать. А потім сплять, а ще потім устають і тягнуться на Червону річку по рибу. Так день за днем» [164]. Індієць звисока ставиться до чужинця, хизується історичним фортом, в якому влаштовано ресторан. Він, на думку оповідача, не знає, що під цим фортом його сміливі предки боронили свою незалежність перед «блідими лицами». Тепер стає зрозумілим, чому на початку новели індієць видався оповідачеві схожим на рибу, тільки виуджену. Його піймали на гачок... консервами і самогоном. Висновок оповідача гострий: багато людей не виходять за межі дитячого віку, «життєвий поступ залишає їх на цілі століття позаду, а життєва неправда і несправедливість находить у них найсильнішу піддержку» [166]. Отаку байдужість до соціальних вимог життя, отаку злочинну «дитинність» аналізує М. Ірчан і в новелі «Бейбі».

Українська «бейбі» живе в робітничому кварталі. Оповідач крок за кроком простежує, як школа, вулиця, увесь «американський спосіб життя» роблять дівчину пасивною і покірною: «Але що ж робити? Так воно було і так є...» Оповідач вперто руйнує оцей інертний, ізольований від боротьби, класових сутічок «бейбізм», вимагає активності, яку він називає поезією: «Моя поезія сумна, але в сумі тому червоний гнів, як кров замучених. В сумі тому міць і завзяття. Я, як вмів би, то заспівав би таку поезію, щоб оті молоді пані, в яких працює ваша старенька мати, приходили п'ять разів в тиждень помити підлогу у вашої матері...»

[157]. Справедливо зауважує Л. Новиченко про міркування оповідача: «Як багато в цих думках близького до могутньої горьківської проповіді соціальної активності і непримирності в боротьбі, до горьківського уславлення людини-борця і тієї таки ж горьківської ненависті до темноти і покори»³²⁹.

Відверто агітаційна спрямованість деяких творів М. Ірчана була предметом дискусії в критиці 20-х років. Г. Косинці та І. Куликові вона не подобалась. Останній у рецензії на драму «Родина шіткарів» навіть вважав, що є два Ірчани: «Перший – це пролетарський Ірчан, майстер нової форми, уважливий митець, що вміло вхопив і влучно відбив кінематографічний темп подій революції й дав барвисті, гострі фільми її. Фільми, що на них почувається досвідчена рука майстра монтажу й витримана ідеологія учасника пролетарської революції. І є другий Ірчан, канадський; цей другий мало дбає про форму. Він пропагандист, а часом і просто агітатор. Канадські твори часом вражають невибагливістю й одноманітністю форми – ідеологія – так, вона й тут витримана, та якось примітивізована, спрощена до абеткових засад, вже застарілих для СРСР»³³⁰. У зауваженні щодо невибагливості та прямої публіцистичності форми треба розібратися. Воно ґрунтується на критичному розгляді порівняно невеликої частини зарубіжних творів письменника, який теж клопотався тим, що не має достатнього часу на шліфування подробиць. Але тут була й глибша причина. Він мусив зважати на читача, на суспільно-культурний рівень канадського українця, для якого передусім писав: «Тут ми до певної міри приневолені навіть на якийсь час не дуже відкидати стару форму, з якою зрослися маси і яку необхідно проломлювати поступово, а не раптово» («Про зрозумілість творів», 1924 р.) Неясний розподіл художнього твору на зміст і на форму заважав і письменникові, і його критиків правильно розв'язати проблему. У конкретному художньому творі зміст – не вино, а форма – не склянка. Вся структура твору, кожен його елемент – змістовний. Одне зайве речення розриває цілісність живого організму новели. Саме цим і грішив Ірчан.

³²⁹ Новиченко Леонід. Мирослав Ірчан. Літературний портрет. – К.: Держлітвидав, 1958. – С.104.

³³⁰ Червоний шлях. – 1925. – № 10. – С.218.

От, скажімо, «Бейбі» – що це таке? Автор назвав твір «уривками з щоденника». Але ж це не справжній документ, а умовний прийом, який вимагає композиційної завершеності, доцільного зіставлення різних частин. А в письменника фрагментарність, примітивно-газетний стиль. Бейбізм – це явище, яке могло досліджуватись у статті, тому, можливо, для нього і не обов'язково було нашвидкуруч натягати личину щоденника. Публіцистика ж, яка природно входить у систему твору, тобто диктується задумом і матеріалом, ніколи не була зайвою, так само як і філософські міркування. Ю. Смолич, закидаючи деяку неохайність в «обробленні дрібниць», водночас вважав М. Ірчана майстром і вважав за можливе повчитися у нього «робити художню агітку»³³¹. Сказано не про всю новелістику і не точно, але на захист природної публіцистичності.

В американсько-канадському циклі є новели, які не тільки не поступаються «Фільмам революції», а можуть стояти в ряду найкращих радянських новел. Це «Смерть Асуара», «Забута мати», «Утеча», «Апостоли».

Як інтернаціоналіст, який вбачав силу революції в єднанні пролетарів усього світу, М. Ірчан ненавидів всілякий расизм, а особливо американський. У новелі «Смерть Асуара» він стикає два світи – жорстокий і брехливий світ американських колонізаторів і правдивий світ поневоленого ескімоського народу, кращі сини якого піднімаються до розуміння непримиренності боротьби проти соціального і національного гніту.

В основу новели покладено факт вбивства ескімосом Асуаром кривдників його сестри – священника-місіонера Свансона і його сина – та суд над месником. Як збудовано цю новелу? На суперечності двох рішень: суд і присутні в залі американці засуджують Асуара до страти, а автор виправдовує його вчинок, вбачаючи в ньому протест проти колоніальної політики імперіалістів. М. Ірчан відмовився від ефектної сцени вбивства. Вона згадується лише в свідченнях поліція та Асуара. Вся увага новеліста зосереджена на епізоді суду. Саме тут відбувається ідеологічний бій двох світів. Виведення сцени вбивства із сфери прямого показу ще раз наголошує, що головне – не в ньому, а в то-

³³¹ Смолич Ю. Драматичне письменство наших днів// Червоний шлях. – 1927. – № 4. – С.168.

му, що привело людину до «злочину», як вона сама ставиться до свого вчинку.

Для судді Джонсона ще до засідання ясно, що Асуар – злочинець. Він лише на догоду лицемірній демократії добивається «правди». Автор декількома штрихами окреслює цей тип. Джонсон «вкочується» з дверей, він «схожий на велику бараболю», «очі і ніс – це очка бараболі, що ось-ось почне пускати кільця»; під час засідання ця «бараболя» клопочеться думкою про те, чи не вибив дощ його пшениці. Суддя перебиває Асуара, не дає йому слова сказати, коли той починає викривати систему гноблення («Тут суд, а не конгрес!», «Доволі!.. Ми судимо тебе, а не білих людей»). Він засуджує ескімоса до страти. Але ідейно, духовно перемагає у цьому двобої Асуар. Риси його зовнішності схоплені очима білих, які «пронизували його расовою ненавистю»: присадкувата широкогруда постать, холодне «темно-жовте обличчя з надто висуненими щелепами». Але ні хижі погляди, ні викрики судді не можуть вибити Асуара зі стану спокою, зламати його рішучу впевненість у своїй правоті. Свій виступ він починає з визнання вбивства. Він сам покликав поліцію й віддався їй до рук. Є тут одна деталь, яка характеризує вдачу цілого народу: «Ескімос, пане суддя, ніколи не бреше». І далі: «...В тих простих, диких, як кажуть білі, ескімосів є три головні заповіді: не брехати, не красти і дотримувати слова» [98]. Асуар обвинувачує колонізаторів, які «прийшли з обманом, використовували нашу тяжку працю і взамін дали нам алкоголь, сухоти, сифіліс...» [99]. Він розповідає про те, як священник Свансон обманом забрав 250 дітей з Аляски і зробив дівчаток – пов'язаними, а хлопців – дешевою робочою силою. Сестру Асуара він змусив стати своєю наложницею, а потім передав її синові. Асуар, що дав матері слово берегти Акусту, вбиває її насильників. Він слабкий, щоб порухатися з усіма. Але він – начитаний і досвідчений в політиці – використовує суд як трибуну на захист вимираючого народу.

Сцені суду (III розділ новели) передує епізод в тюрмі (II розділ). Він необхідний для мотивації поведінки Асуара на суді. Хлопець пригадує своє дитинство, коли він милувався північним сьйвом рідної Аляски («ніжні звої діамантових хвиль мчаться по темному небозводу» – спогад викликано фіолетовими відблисками грози на стіні камери); пригадує він батька, якого «бліді обличчя» споїли і довели до згуби, смерть матері, яка хотіла дивитись із

неба на своїх дітей, вивезених до Америки. Інтерес цього розділу тримається на питанні: «що буде далі?» Прийом «таємниць» в сюжеті тут повністю себе виправдовує. Другий розділ новели співвіднесений з четвертим (завершення сцени суду). Розбурхана уява героя намалювала 248 пар рук, що простяглися до нього: «Асуаре! Скажи й за нас слово!...» І от ескімос виступає від імені всього народу, це його останнє слово: «Пане суддя і всі ви, що тут зібралися! Я вас прохаю, перекажіть всім, що я, Асуар, син вимираючого ескімоського народу, від імені сорока тисяч рештків його, перед обличчям смерті передаю всім тим, що прийшли в нашу тиху країну не працювати, а обманювати і винищувати нас, мирних людей півночі, – передаю... тяжке прокляття!!!» [102-103]. Щоб підкреслити співвіднесеність другого і четвертого розділів, автор в останньому вдається до прийому повторів (образи північного сьйва, віконця неба). Але ці повтори ще різкіше підкреслюють зміни, що трапились за час суду в поведінці Асуара. Ось штрихи психічної депресії в другому розділі: «Асуар зняв руки з обличчя, випростав довго зігнуту спину... Асуар дивно здригнувся... Відійшов в кут і присів на стільці... Йому болісно, гірко... Асуар ще нижче похилив голову і закрив долонями очі». І за контрастом – поведінка героя після винесення смертного вироку: расисти замовкли після його прокляття («слова... кістаними кілками дробили їхні серця»), а Асуар пішов з піднятою головою. «Його чорні очі блищали дивним вогнем. Може, грало в них північне сьйво рідної Аляски і він бачив за діамантовими хмаринками тисячі ескімосів і своїх батьків, що дивились крізь ясні віконця з царства неба і місяця...» [103].

Перший і останній (п'ятий) розділи новели теж співвіднесені, але не прямо, а через східці асоціацій, які виникають завдяки розкриттю суті справи у центральних трьох розділах. У вступі до новели бушує природа – блискавка «роздирає груди ночі», і буйний вітер змагається з трамваем. В останньому розділі – мертва тиша, що порушується монотонною молитвою і таканням ручного годинника біля електричного крісла. Потім – «блискавка» в дротах – скрегіт двох тисяч вольт і дев'ять ампер – заглушила все. Трамвай і електричне крісло ототожнюються. Це – по-

люси американської цивілізації, яка чужа чистій натурі дітей природи. Так думає Асуар.

У другому розділі є така деталь: «Надворі з шумом пронісся трамвай. Асуар закрив вуха. Не може він стерпіти в цей час цього брязкоту, шуму. З тою хвилиною, як він побачив цю машину, він, і сестра, і двісті сорок вісім ескімоських дітей, вивезених з Аляски, умерли» [93]. Блискавка і вітер протиставляються штучній енергії, тій цивілізації, яка захищає інтереси монополій, експлуатуючи також ім'я Боже. Асуара вона не страшить. Він сам сідає в крісло. Його можна спалити, але не зломити. Така логіка образної структури цієї високохудожньої новели. У новелах «Тайна ночі», «Змовники», «Осінь в димах», «Протокол», що складають західноукраїнський цикл, М. Ірчан досліджує складні процеси «бродіння» в народі, визрівання протесту і гніву проти польської шляхти та уряду Пілсудського.

Там, де новеліст не описує факту, а проникає в його «психологію» і на перший план висуває найістотніше, він досягає успіху. І – навпаки. Коли вся увага в «Тайні ночі» спрямовується на випадкову загибель Гриця, обережного селянина-власника, а червоні повстанці лише намічаються пунктирними лініями, коли автор співчуває горю молоді дружини Гриця і не цікавиться психологією тих, які йдуть до лав борців, – тоді письменникові явно бракує художньої переконливості. Життя отакого селянина вимагає іншого трактування. Можливо, тому, що ця новела писалася ще в 1922 році, коли молодого новеліста міг полонити сам по собі трагічний випадок, М. Ірчан і не ввів його до системи класових взаємин, як це він робив у пізніших творах, зокрема в етюді «Осінь в димах» та в психологічній новелі «Протокол».

В останньому творі майстерно використано кінематографічний прийом переключення різних планів. Солдат карального загону Вергун спостерігає, як офіцер знуцається з «розпухлого й знасилуваного села». Вибіті очі чоловіків, червоні від сліз – жінок, очі звалтованих дівчат («у них образа... тільки не сором»), гнівні очі дітей – все це бачить солдат і згадує комуніста Бернацького, який розкривав воякам очі на правду і кривду і був, з наказу сержанта, затоптаний вночі під ковдрою в казармі. І коли офіцер

наказав бити юрбу, що не хотіла підписувати знущального протоколу і вигукувати здравицю на честь Пілсудського, Бергун дав по ньому чергу з кулемета: «Не треба сліз... сльози від смерті й крові не рятують... Я не тут. Я з ними... Бернацький казав – кулемети повернемо ще на капітанів, майорів...» [206]. Новеліст вдало вибрав момент «повороту» в свідомості героя, ту найважливішу мить, заради якої інша людина живе дуже довго. Солдат карального загону переходить на бік своїх братів і сестер по класу. І хай його відразу ж забили. Але нікому цього факту не замовчати – це знає вся Західна Україна.

Частина новел, написаних М. Ірчаном у другій половині 20-х років, дуже близька до творів В. Стефаніка. В першу чергу це помітно на новелах про долю українців, що емігрували до Канади та Америки, – «Апостоли», «Юра Данишук», «Утеча», «Надії», «Забута мати». В. Стефанік показав трагедію прощання з рідною, але бідною землею («Камінний хрест»). А М. Ірчан – трагедію розчарування на чужій землі, теж ворожій до бідних. М. Ірчан, який в дитинстві читав страхітливі листи з-за океану і перекладав їх в тужливі коломийки, який в 20-х роках працював серед українців Канади, неначе «дописував» другу частину драми, розпочатої його великим попередником. Збереглась частина листів М. Ірчана до В. Стефаніка, в яких він розповідав учителеві про драми й трагедії канадських українців [листи опубліковані в «Радянському літературознавстві» за 1958 рік, №5].

Життя українців в Канаді – щоденна боротьба з нестатками, клопоти про шматок хліба та ще великий сум за рідною землею. «Зазнала ти гараздів за цим морем далеким, бодай не казати, – звертається Танаско з «Апостолів» до своєї дружини. – Згорбилася, кров випили комарі, що лиш жовта шкіра лишилася, та й та висушена сонцем, стягнена морозом... Серце кроїш мені, бос віридилася сьогодні, як бувало на Великдень, як вишневий цвіт падав на наші голови, а бджоли бриніли і птахи співали. Тут, в Канаді, цвіту нема, і, відай, тому ми так засохли» [125]. Епізод пригощання гостей в «Апостолах» перегукується з таким же епізодом в новелі «Камінний хрест» В. Стефаніка. Схожість не в текстуальних збігах – їх майже немає, а в зага-

льному психологічному малюнку сцени, де кожна подробиця немов вирізьблена, вражає своєю точністю, глибиною і у взаємодії з іншими відтворює отупіння від горілки і тяжких думок, відчай і намагання людини вилити сум у пісні, лайках і самобичуванні. Іван з «Камінного хреста» стояв перед гостями і «каменів», «тупо глядів навперед себе і хитав головою», гримав на стару, аби не плакала, «скреготав зубами, як жорнами», і просив вгатити в нього сокиру, бо має страшний жаль, «натягав шкіру на жіночій руці і показував людям», плакав за своїм горбом, «як дитина за цицков» – одна «сльоза котилася по лиці, як перла по скалі», гості співають «заржавілим голосом», немов і «в горлі мозолі понаростали». Іван знає, що він їде в Канаду, як до могили. «Апостоли» М. Ірчана – немов останній акт драми. Емігранти Танаско і його гості «мовчки водили тужними очима за склянкою», чоловік наказує дружині не плакати і показує їй «жовту шкіру», а вона каже, що їй жаль за серце бере, «хоть серце то вже маленьке, вивітрене», по її жовтому виду «скотились дві сльози – одна впала в самогон, друга – на темну долівку», а гості «тупо дивилися перед собою», співали рідної колядки – «з-за стола виривалися старі голоси, нерівні, розбиті, як би позбирані по широких преріях».

Після В. Стефаніка в українській новелістиці мотив смерті найвиразніше звучить у творчості М. Ірчана. Це не випадково. В. Стефанік – одна з двох вершин (поруч з ним – М. Коцюбинський) української дожовтневої новелістики. М. Ірчан – один з перших радянських новелістів, його новели – неначе наступний виток спіралі, який виходить з попереднього, але не повторює його рівня: письменник має справу з іншим тином героя. Ніщо так не підкреслює принципової різниці між критичним реалізмом і соціалістичним, як схожість мотивів. Мотив смерті у В. Стефаніка постійний. Багато його героїв у смерті вбачають кінець своїх мук. Яким же нестерпним мусить бути життя, щоб селянин проклинав його, йшов від нього! Мати наказує дочці повіситись і сама збирається піти «тою самою дорогою» («Мати»), батько топить маленьку дочку, щоб не мучилась вона на цьому світі голодна («Новина»); жінка голосить: «Ой, синку, я так тої смерті, як мами рідної (!), че-

каю» («Святий вечір»); баба щиро звертається до Бога: «Не тримай ні білше на світі, бо видиш, що нема як жити» («Осінь»); батько жорстоко кидає своїй хворій доньці: «Коби-с вже або суда, або туд... Яке сегодни легке жите, що ліпше вмерти та не капарити цілий вік по чужим поли!» («Катруся»)...

Принцип повтору мотивів відомий ще з усної народної творчості. Щоразу повторюючись в різних ситуаціях, з соціально-національними видозмінами, той чи інший мотив відображає художні погляди народу на прекрасне і потворне. Помічено, що й письменники часом прив'язуються до декількох ситуацій, речей, образів, які, відповідно змінюючись, переходять із твору до твору. Наприклад, В. Турбін³³² відзначив, що в Достоевського повторюється мотив «гроші і людина», а в Чехова – «людина і їжа». Не тільки в «Сирені» – поемі про їжу, а й у найскладніших новелах автор робить смішні екскурси до гастрономії, прагне нагодувати своїх героїв, не забуває про їхнє череве. Чехов постійно висміює рабську психологію міщанина, який весь смисл буття вбачає в тому, щоб набити своє череве смачними харчами.

В. Стефаник, новеліст трагічного світосприймання, писав про бідного селянина, який ніколи не наїдався, щоденно бився за шматок хліба і, зігнутий нестатками, просив смерті і з байдужою радістю (бунтарів і богоборців, як Федір з «Палія» і селянин з «Межі», в новеліста небагато) відходив з цього світу, де він знав лише злидні. Отже, тип героя вимагав не сатиричного осміяння їжі як бога міщанина, а чогось іншого. Це «інше» В. Стефаник відкрив у мотиві смерті.

Цікаво, що М. Коцюбинський, який близько стояв до революційного руху, майже не звертався до мотиву смерті. У нього є новели чеховського плану, в яких їжа посідає почесне місце («Поєдинок», «Коні не винні»), але більше він писав про те, як селянин чи інтелігент шукає істину, правду в житті, стає революціонером чи відчуває себе близьким до нього. Звідси й інше вирішення мотиву смерті у таких новелах, як «Цвіт яблуні», «На камені», «Що запи-

³³² Турбін В. Пора об'єднаться!!! Молодая гвардия. – 1965. – № 9.

сано в книгу життя», «Тіні забутих предків»: життя витісняє смерть, герої М. Коцюбинського не вбачають у смерті рятунку від життя, вона для них – випадок або жорстока необхідність.

М. Ірчан як пролетарський письменник в цьому відношенні ішов далі М. Коцюбинського і особливо В. Стефаніка. Його героєм стала революційна маса, комуністи. За справу революції було пролито багато крові. Авангард атакуючого класу, коли це було необхідно, умів іти на свідомі жертви і звершувати героїчні подвиги. У героїв М. Ірчана є велика мета – визволення людства від рабства. Героїка боротьби поєднується у них з оптимізмом соціально конкретної і гуманної мети. Смерть для них – це не тільки загибель живих клітин організму, а також всі форми рабства, що призводять людину до ранньої загибелі, позбавляють принад і радощів буття. Такій смерті М. Ірчан оголосив смерть. Недарма він цілу збірку новел назвав «Проти смерті». В однойменній поезії у прозі, яка своєю симфонічною романтичністю перекликається з горьківською «Людиною» і розвиває пафос боротьби етюд «Напівдорозі», складається хвала людині праці – найгеніальнішому творцю, і ганьба – експлуатації і покори, жалюгідній рабській психології:

«Над людиною день і ніч – марево заранньої смерті.

Так було.

Так є.

Але так не буде!

Хай, що тисячі гинуть, хай, що десятки тисяч загинуть, – це буде смерть за життя, смерть за смерть смерті.

З нетрів людського муравлиська вже піднявся велетень, що росте на очах. Це розбуджена людина праці, що повстала проти насильства, облуди і смерті. Що на своїх прапорах виписала три заповіді:

Мудрість. Рівність. Воля.

Бо це творить гармонію життя» [66].

Спроектовані на творчість В. Стефаніка новели М. Ірчана показують, що історія української новелістики – це постійний процес спадковості й оновлення жанру.

НОВЕЛА ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО

Світ революції був на диво незвичайний. Незнане, небачене творилося щомиті і повсюдно. Подесятерився ритм життя, народжувалася нова, соціалістична людина.

До Юрія Яновського революція прийшла, коли йому сповнилось п'ятнадцять років, вирувала навколо нього степами Єлисаветградщини, київськими вулицями і, зрештою, зробила його своїм письменником. За 30 років він створив понад 70 новел та оповідань. І майже всі вони про революцію, про захист її ідеалів.

Ю. Яновський писав вірші, трагедії, кіноповісті, романи, але за характером обдаровання все життя залишався новелістом. Найголовнішу свою книгу, яку люди беруть у далеку дорогу разом із хлібом, щоб давала вона «мужність і радість, щирий захват і приємний біль мудрості», – роман «Вершники» він написав у новелах.

У революції Ю. Яновського найбільше приваблювало незвичайне, яке він прагнув розкрити не «потертими п'ятаками звичайної мови», а особливим сполученням слів – «дзвінких і пахучих». Це було нелегко. «А незвичайність, – писав він у «Рейді», – як самоцвітний камінь – його дістають подолази з глибокої води»³³³.

Ю. Яновський уже на початку творчого шляху відкривав для себе тип нового героя. Це був революціонер. У першій новелі «А потім німці тікали» (1924) письменник окреслює образ Миколи – ватажка сільських повстанців, які борються проти кайзерівських загарбників. Микола удень був, як і всі: викидав кізяки, виносив помийницю, сьорбав юшку. Ця реалістична деталізація потрібна Ю. Яновському для того, щоб далі розкрити незвичайність звичайного селянина, який уночі ставав керівником диверсійної групи. В особі Миколи наче сконцентрована найвища революційна людяність: рятуючи село, він жертвує своїм життям. Його ніхто не видав на допиті, але коли залупотіли кулемети просто у натовп на майдані, «Микола вирізав себе з маси, став «тим», Миколою вночі, і вийшов наперед.

– Я.

³³³ Яновський Ю. Твори: В 5 т – К., 1958 – 1959. – Т. 1. – С. 161. Далі в тексті вказуються том і сторінка цього видання.

Ойкнув людський натовп, і відразу стало тихо-тихо. Як у церкві. І ранені мовчали» [1, 53]. Ця драматична баладна ситуація трохи пізніше буде повторена у відомій поезії В. Сосюри «Комсомолец». Обидва твори – явища соціалістичного реалізму, а не абстрактні переспіви романтики пригод Кіплінга чи Конрада, якими в молодості захоплювався новеліст із степової Кіровоградщини. В обох героїв є чітка класова позиція та революційна честь і свідомість, обидва живуть і роблять все заради інтересів повсталі маси.

У циклі «Голод» (1924), до якого ввійшли три новели – «Утмек», «Ураза-байран», «Лені», наскрізним мотивом є любов до Леніна татарської дівчинки Фатьми. Є в ній щось від малих героїнь М. Коцюбинського і В. Стефаника – відвертість і щирість, чаруюча безпосередність та обеззброююча і разом жорстока наївність. Фатьма лає шайтанову воду за те, що вона не її, а когось іншого, некрасивого, показує – «шкіра чомусь дуже суха і вже тиждень як прилипає до зубів та щелепів». Пишучи про смерть і голод, Ю. Яновський, як і В. Стефаник, сміливо вдається до натуралістичних подробиць: «мама не слухала – пускала крізь губи пузири й щось неіснуюче загрибала рукою»; дівчинка хотіла їсти й «останніми силами пригорнула собаку й, набравши в рота повно м'яса з шерстю, – куснула». На відміну від В. Стефаника, А. Тесленка, Г. Михайличенка та багатьох інших, які правдиво писали про голодних дітей, Ю. Яновський історію Фатьми включає в ширше коло суспільних взаємин. Йому необхідно було показати, як революція рятує дітей від невмолитого голоду. Він протиставляє два світи – аллаха і Леніна. Фатьма зрозуміла, що перший, якого вважали всесильним, нічим не допоміг мамі. А другий врятував дівчинку від смерті. Фатьма уявляє його незвичайним: «...Він, мабуть, високий-високий, як гора. А голос у нього, як грім, – то ж не проста річ – подолати багатих. А що добрий!.. Як аллах. Та ні – аллах моєї мамі не допоміг...» [1, 66-67]. Інакше й не могла шестирічна татарочка, яка знала лише казки, уявляти вождя. І коли вперше побачила його на малюнку, вона зраділа, бо її уява збіглася з образом: «Він стоїть на якомусь яблуці і простягнув руку: кличе когось. Мабуть, своїх тамарь – бідних... Одне око прищурих, наче каже: «Йди й ти, мала Фатьмо, до мене!..» Це дійсно той Лені...» [1, 74]. Паралельно з уявним образом вождя революції Ю. Яновський створює реальні постаті ле-

нінців – машиніста, який дав Фатьмі шматок хліба («Невже утмек?.. Він, мабуть, і справді од Лені»), та завідуючого, який пригостив дівчинку цукром і схвилював її тим, що звернувся до неї рідною татарською мовою («Мала знайшла-таки свого Лені!»).

Ранню новелістику Ю. Яновського, особливо збірки «Мамутові бивні» (1925), «Кров землі» (1927), прийнято оцінювати загалом негативно, хоча для сучасників, за свідченням О. Полторацького, вона багато важила. Має рацію М. Матвійчук, коли виступає проти огульних «традиційних» оцінок молодого Ю. Яновського, ранні новели якого «при всьому їх відвертому і завзятому учнівстві, при всіх їх переборщуваннях у шуканнях сюжетних конструкцій і складних асоціацій, повні такої сонячної молодості, такого душевного здоров'я, такої моцартівської чистої піднесеності почуттів, що читач їх також стає молодшим, чистішим і багатшим почуттями»³³⁴. Перед новелістом були революціонери, які не прочахли ще від боїв. Він їх любив і хотів про це сказати по-своєму. З цього й починалися шукання.

У новелі «Історія однієї попільниці» Ю. Яновський звернувся до постаті політрука – мрійника і поета. Він взяв його не в стосунках з бійцями революції, а зосередив увагу на взаєминах із жінкою, яку політрук кохає, а потім викриває як шпигунку. В цілій низці пригод політрук виявляє себе кмітливим і хоробрим хлопцем – рятується від розстрілу, у склепі під черепом знаходить донесення шпигунки, знову рятується од вірної смерті і заспокоюється лише тоді, коли Оксану Полуботок рубають шаблями. На пам'ять про цю історію він бере череп із склепу і робить із нього попільницю. Чимало дослідників вважає, що попільницю він зробив із черепа дівчини-шпигунки, зарубаної червоноармійцями, але текст новели не дає підстав для висновків про бездумну жорстокість політрука. Попільниця зі склепу для нього – це нагадування про крах інтимних ілюзій, про незвичайні пригоди.

Незвичайне за будь-яку ціну! – це стало гаслом ранньої новелістики Ю. Яновського. Він знав, що його треба відкривати у бійцях революції, передусім у комуністах. Але він

не стільки відкривав, скільки одивнював образи людей нового типу, небаченого душевного складу.

У новелістичній диалогії «Роман Ма» та «Туз і перстень» Ю. Яновський прагнув відтворити своє романтичне розуміння комісара, дати незвичайну структуру цього образу. І тут, подібно до «Історії однієї попільниці», пробним каменем для цього стала жінка з білогвардійського табору та незвичайні пригоди. Автор навмисне відмовляється від психологічного аналізу, опускає, як вдало відзначив І. Ямпольський у статті «Воєнні новели Ю. Яновського», мотивування вчинків – і тоді подія дивує, а то й приголомшує читача.

Новела «Роман Ма» має мотто, в якому автор обіцяє: «Я хочу додивитися в слові, яке стоїть назвою, нових розумінь, нового змісту» [1, 104]. В чому ж новизна змісту інтимної історії жінки, яку новеліст назвав нешаблонно Ма? Киянка Ма – незвичайна, «символ жінки», «коли вона дивилась на вас, незнайомого, – це був погляд із лаврської дзвіниці». Що ми про неї знаємо? Батько вмер, дівчина живе з матір'ю, її запідозрюють у тому, що вона разом із спільником задушила чекіста Кригу. Комісар Рубан, який покохав Ма з першого погляду, дозволяє їй втекти. Пізніше він проткне її шаблею, бо її звинувачують у тому, що вона видала розвідників. «Рубан, дорогий! – прошепотіла Ма вже перед смертю й струснула блідою рукою полиневий цвіт. Білі полині обсипали гірким цвітом любов» [1, 116-117]. Так, Ма теж покохала комісара, про це свідчить і запис в її щоденнику із другої частини новелістичної диалогії «Туз і перстень». Але чому вона стала зрадницею – у новелі не доведено. Чому вона – «символ жінки», якій симпатизує оповідач, – стала контрреволюціонеркою? На це питання теж ніхто не відповідає, бо автор далеко відривається від соціально-психологічної основи конфлікту і трактує проблему в абстрактно-етичному плані: демонічна красуня варта любові комісара, але він не може виправдати зради, бо справедливість вища від почуття кохання.

Можливо, що саме так і задумав новеліст розкрити нове розуміння складних людських взаємин на крутому повороті історії. Але складне він часто пояснював прямолінійно-загадково: «Ма була унікалом, а Рубан був трижды унікалом у своїй ненормальності» [1, 110]. Цього не досить для розуміння героїв, але в цьому твердженні ключ до розуміння структури образів ранньої новелістики Ю. Яновського.

³³⁴ Розвиток української радянської новели. Тези доповідей до міжвузівської наукової конференції. – Ужгород, 1966. – С. 15 – 16.

Комісари Крига і Рубан (він же Матте) являють собою, на думку оповідача, «мішок загадок». Що вони робитимуть наступної миті, ніхто не знає: можуть стріляти в сонячні зайчики, в голову помічника машиніста, в білу кору берези, не визнавати один одного, а потім любити до нестями, жорстоко катувати кохану жінку, звисоко дивитись на своїх товаришів по зброї і за них же йти на смерть.

Рубан – колишній матрос, «братішка». Революція зробила його комісаром, командиром бронепоезда. Не всі комісари були на один штиб, і дуже б сумно було, якби усі вони нагадували Кличкова чи Левінсона з романів «Чапаєв» Д. Фурманова і «Розгром» О. Фадєєва. Яновський шукав свого комісара, який брав масу не інтелектом, не словом, а дійовістю і наганом. Треба рішуче відкинути думку про те, що Ю. Яновський спотворив образ комуніста. Ні. Він шукав свого героя, йому ближчим був той тип комуніста, якого пізніше так глибоко розкрив М. Шолохов у Макарі Нагульнові із «Піднятої цілини». Ці люди до кінця були віддані революції. Коли в небезпечну хвилину Большеков хоче «сорвать когті», Рубан вирішує битись з махновцями, щоб не підняли вони за собою інші села. «Товариші, – каже, – благодаря революції у нас тепер повний шторм! Но когда советская власть скаже кров вилить на блюдо, то что нам дорого – завоювання чи якась паршива кров, у господи бога, наконец?!! Смерть контрреволюціонним бандам, которые вооружени до зубов!» [1, 125].

Винесений хвилиною революції на рівень командира, ватажка мас, Рубан через дитячу наївність «грає» загадкову і сильну особу. І грає, мабуть, щиро, а новеліст у погоні за оригінальним «не хоче» помічати цієї гри. Остроги, якими пишається колишній моряк, показна байдужість до смерті, своєї і чужої («Пустяк», – скаже він про останні слова вмираючої Ма), – все це можна зрозуміти як слабкість комісара. Незрозумілою залишається жорстокість і прагнення наводити дисципліну лише розстрілами і самосудами. «Це була залізна душа», – пише про нього новеліст. І захоплюється тим, що комісара боялись. Большеков із новели «Туз і перстень» розповідає, як під час бесіди до вагона заходить боєць: «Побачив Шурку і майже здох», Шурка Рубан вхопився за нагана, «но, конечно, стрелять не почав, бо я придержав» [1, 23]. Стримує Рубана, який хоче розп'ясти кохану дівчину, і червоноармієць із новели «Роман Ма»: «Хіба вони (закатовані розвідники. – В. Ф.) на це согласні?!! Сон-

це не хоче бачити таких діл» [1, 116]. Видно, не всі боялись самодурства Шурки. Але цей конфлікт не розвинено, а лише намічено. Новеліст не зміг розкрити суперечності між відданістю революції і самодурством в особі Рубана, оскільки відмовився – заради іронічного підкреслення «ненормальності» – від мотивування вчинків своїх персонажів.

Коли Ю. Яновський глибше проникав у душу революціонера, пояснював його поведінку умовами реального історичного потоку, – він ближче ставав до правди характерів. Шахая з оповідання «Рейд», яке пізніше стало складовою частиною роману «Чотири шаблі», не тільки бачиш, а й розумієш. Тут є внутрішні монологи, авторські міркування, які мотивують вчинки і рішення командира армії. І хоча йому властиві риси рубанівського «вождизму» [«Наче прапор, несуть мене в серці. Я не такий, як вони? Але воля моя не знає меж» – 1, 163], Шахай водночас в душі хлібороб і шахтар, який через необхідність взявся до зброї. Він любить землю і душу селянина, він шанує воїнів і карає командира за самосуд. В ньому є деякі риси Чапаєва і Щорса – як перший з них, він спокійно вислуховує пропозиції командирів, а потім дає свій розумний план битви; він уміє, як другий, запалити душу бійців гарячим кличним словом: «Але слава тих, що загинуть, рятуючи справу й товаришів, вставатиме попереду нас, як осяяний прапор перемоги!» [1, 162]. В оповіданні головним є показ Шахая як командира, але безперечно, що мовиться тут про червоного ватажка, борця за революцію і Радянську владу. Шахай – не «залізна людина», як Рубан. «Суворе обличчя! – пише оповідач про нього. – А гляньмо-но, коли усмішка покривить губи йому, коли розправляться брови – кращого не знайдеш у світі обличчя. Ось воно сміється й тремтить куточками губ – блищать степові очі. А в той же час і наче стримує цю усмішку, знову хмурить брови – і ще дорожчим від цього стає! За цю усмішку можна піти на скін, можна вирости в своїх очах, знайшовши сили для нелюдського діла» [1, 148]. Цей портрет полемічно загострений проти удаваної холодності Рубана і йому подібних.

Багато суперечок викликало оповідання Ю. Яновського «Байгород». І досі деякі дослідники вважають його невдалим, тому що автор жодним словом не згадує про пролета-

ріат³³⁵. Проте текст оповідання не дає підстав для категоричних тверджень – досить пригадати хоча би збори на заводі і робітничого керівника повстанців, який був «мовчазний і твердий, як тепла болванка з бесемерівського конвертора» [1, 202]. Такого порівняння не знала дожовтнева українська новелістика. Не було в ній і такого характеру, в якому вже вгадувалися риси Чубенка із «Вершників», це був своєрідний попередник нового типу в українській літературі про громадянську війну. Але робітник з «Байгорода» Чубенком не став. Справа в тому, що автор навмисне одивнював події та образи, щоб пригасити пафос. І в результаті робітничі ватажки виступали диваками-піратами, що грають у війну. І порівняння «Полковника (робітничого ватажка. – В. Ф.) вдарило в пафос, як у піт», «Він носить свій живіт, як орден за хоробрість», і комічна ситуація з котом, якого поранило, – все це шаржує героїв і атмосферу реального бою. Ю. Яновський, мабуть, хотів романтичне передати через іронічне, щоб позбутися модної патетики, але така невідповідність між стилем і предметом дослідження розривала структуру художнього образу – персонаж перетворювався у слухняну ляльку.

Проте темою «Байгорода» є не зображення робітничого класу, а трагічне прозріння юнака, який, співчуваючи хлопцям з передмістя, зрозумів, що місто не може існувати без революційної влади, «доки десь за сто верстов... битимуться зайшлий ворон та червоний прапор» [1, 215].

Головного героя твору – Кіхану – автор називає небожем Дон Кіхота. Для нього, замріяного і вихованого романтичною літературою хлопця, якого кохана дівчина називає Тихим Вітром, усе видається незвичайним: і жорстока любов, і повстання, що мають для нього однакову цінність. Дві хвили пізнання людей і себе хлюпнули йому в душу разом. Автор симпатизує йому, хоча розуміє його класову аморфність. Не всі у 18 літ розбиралися в тонкощах класових битв, не розбирається, очевидно, й Кіхана («юнак, з якого, може, ще виросте лицар»), але він дає гвинтівку повстанцям, перший стріляє в анархістів. У головному хлопцеві за революцію, за робітників і червоний прапор. Але мов частина якоїсь стихії степу, він захоплений туманними поривами й Лізою, власними драмами серця. Лише участь у пов-

станні формує його як зрілого борця революції. Недарма оповідання закінчується словами: «Молодість летить наша, перед нею лежать обрії, а позаду рідний Байгород висушує кров дітей, що *вчилися ходити*» [підкреслення наше. – В. Ф.; 1, 217]. Так, це були перші кроки Кіхани в революції.

Чому автор натякає на аналогію з Дон Кіхотом? Яка роль цього структурного елемента в оповіданні? Кіхана наївно вірить у своє місто, приймає «вітряки за воїнів». Це фатальна помилка. Адже в місті – не тільки повстанці. Є обивателі, які не підуть і не будуть його захищати. Це буде робити лише «горстка озброєних бджіл», тобто робітників, серед яких перебуває й Кіхана. Мобілізуючи за дорученням головкома в місті резерви, герой зазнає поразки: «Він прийняв людську отару за лицарство і поліз промовляти до їхнього серця! А вони обросли шерстю і щетиною.

Коли Кіхана в церкві перервав службу і поліз на амвон говорити гарячі заклики, його стягли звідти десятки рук, і коли б не церква, то він мав би не тільки синці, а й поламани ребра. Санчо поблизу не знайшлося. І Кіхана пішов сам на фронт...» [1, 210-211]. Важко й боляче було юнакові. Вперше він задумується над реальним ходом подій: «Знову Маруся повернеться в місто і плодитиме й виховуватиме бандитів, грабуватиме sklep, доки десь за сто верстов од міста битимуться зайшлий ворон та червоний прапор. Місто без влади – кожному ласий шматок, і хіба Байгород знову мусить ним зробитися? Такі думки й подібні до таких – нерували Кіхану» [1, 215]. Тепер він уже не міг жити лише коханням до Лізи. Перед ним постало щось більше, значніше. Він рятує чоловіка Лізи і піднімає бійців в атаку, що закінчується перемогою. А сам гине. Ю. Яновський немов спинає секунду перед смертю для того, щоб до кінця зняти з героя флер книжної романтики: «Він устав, опираючися на списа. Важкі доспіхи гнули до землі. Серце трохи постукало і стало знову... Лати, дзвонячи, полетіли на камінну підлогу. Зі страшною силою щось тріснуло в голові від шаленого удару, і сліпуче світло залляло мозок» [1, 217]. Романтичні образи зникли. На землі лежав мертвий романтик, що віддав всю кров за перемогу влади робітників, лише перед смертю зрозумівши те, що знали робітники: «організоване місто перемаже всіх. Єдність і дисципліна подолають» [1, 178]. Отже, «Байгород» передусім твір про складні шляхи пізнання людиною революції і свого місця в ній.

³³⁵ Див.: Килимник О. Романтика правди. – К., 1964.

У ранній новелістиці Ю. Яновського на перший план висувається образ автора, в усякому разі, майже в кожній новелі є митець, який відверто висловлює свої симпатії та антипатії, погляди на події і героїв, ділиться думками про мистецтво, свої вдачі й невдачі.

Юрій Яновський – поет, до того ж лірик. Працюючи над новелами, він одночасно пише вірші і в 1928 році видає збірку «Прекрасна Ут». Тому, мабуть, письменник і не міг, подібно до А. Чехова і В. Стефаніка, залишатись непоміченим. «Ви відгадали – я хочу топтати романтичні долини», – так починається «Роман Ма». Автор стає поруч з героями. Він за них каже те, чого вони не встигли сказати чи зрозуміти. Коли він згадує їх перші кроки в часи революції, то знову-таки міркує за них і за себе, особливо в «Байгороді». Він думає про те, що байгородці спочатку не мали свого прапора, йшли без дороги, не могли відразу вигнати банду Марусі, бо «не виповнився ще наш келих», разом із Кіханою гадає що «життя – є молодість, труд і любов... Все життя чоловік лише шліфує грані своєї молодості... Труд, як матерня рука, веде нас по стежці. Він є вірним другом молодості. Він ніколи не зраджує. У радісній знеможі – він пахтить, як дорога... Труд у печалі – заспокоює голову холодним вітерцем... Любов. Відчуваю я її, як дорогу, теплу долоню на голові... Вона – щось таке, що підносить чоловіка вгору, і замирає в нього дух, і мить він думає про вічність» [1, 176-177]. Ю. Яновський складає романтичну пісню воїнам революції, найкрасивішому місту Києву, відчайдушним степовикам, звертається до природи. «Розпустіть скоріше свої бруньки, дерева... Ударте в литаври, гуси... Ну, допоможіть же їй завітати – весні» [1, 175].

Патетичне сприйняття дійсності переплітається у нього з іронічним. Автор дослідження «Романтика правди» О. Климинник вважає іронію Ю. Яновського похідною від німецько-ієнської романтичної школи, формальні прийоми якої радянський новеліст використав, «вклавши в них зовсім інший зміст»³³⁶. Сам Яновський це явище пояснював простіше. В оповіданні «Байгород» Кіхана зізнається: «Двоє людей є в мені, і що робить один, то другий скептично оцінює» [1, 183]. Так було, мабуть, і з молодим новелістом. Мав рацію І. Ямпольський, коли писав, що для раннього

³³⁶ Климинник. О. Романтика правди. – С. 93.

Яновського іронія була захистом від надмірної патетики. У нього вона була пов'язана також із концепцією одивнення людей і подій, які автор прагнув відкрити читачеві, показати їх незвичайність і свою естетичну молодість: хочу – захоплююсь, але можу й тверезо дивитись на життя і свою працю – тому іронізую. У попередників Ю. Яновського іронія була засобом осміяння ворогів. А в нього вона спрямована передусім проти власних захоплень і позитивних героїв, яких новеліст хоче піднести і водночас показати їх реально. У новелі «Мамутові бивні» сказано: «Я ворог ставлення на котурни – я проводжу знімку реально» [1, 97]. Звідси – іронічне ставлення до Кіхани, Большакова, воїнів Шахая, Семка, а також до сюжету і композиції власних творів.

Ю. Яновський прагнув осягти незнані суперечності життя, оновити читацькі сприйняття, повернувши кожне явище незатертою гранню.

У 20-х роках дуже популярною була формалістична теорія «остранення» (очуднення, одивнення), висунута в працях В. Шкловського. Справедливо відзначаючи, що від частого називання речі й явища світу «приідаються», що в мові виникають штампи і кліше, які нездатні відтворити новизну предмета, В. Шкловський помилково вважав, що мистецтво покликане не узагальнювати, а роздрібнювати світ, не пізнавати, а оновлювати. Часткове він прийняв за вирішальне. Адже виведення речей і явищ із автоматизму сприйняття, опис їх немов вперше побачених, називання їх частин за аналогією до інших – це лише один із прийомів, підпорядкованих глибшому пізнанню світу, узагальненню характерних рис буття, а не мета літератури і мистецтва, як про це думав тоді теоретик³³⁷.

Очевидно, якоюсь мірою теорія одивнення захопила і молодого Ю. Яновського, передусім у пошуках незвичайних словосполучень, епітетів, метафор, порівнянь і стилістичних фігур. Адже це йшло в плані його інтересу до всього незвичайного.

Процес віднайдення нових розумінь у словах був складний. Використовувалось усе – від українського бурлеску («ніч надходила мокрим простирадлом») аж до екзотичної метафоричності Конрада й О'Генрі («зібрання пішло серед джунглів тютюнового диму»). Одивнення у Ю. Яновського

³³⁷ Див.: Шкловский В. О теории прозы. – М., 1929. – С. 13 – 35.

– один із структурних елементів іронії – то добродушною, то гіркою, як, скажімо, у «Мамутових бивнях». Але часто воно було одивненням заради одивнення, як, наприклад, «езопівський» опис вечора і ранку в «Романі Ма»: «...Вечір злавив по драбині тихо й вештався вже в подихах лісу» [1, 113], «ніч розсипала на небі золоте просо» [1, 114], «приладдя для денного освітлення десь блукало за горизонтом, і якісь кури (!) стали потроху визбирувати небесне просо» [1, 115]. У цьому одивненні не було відкриття чогось нового, так само як і в несподіваному порівнянні: «Небо синім зробилося, як пуп» [1, 127]. Ясна річ, епітет «сине небо» давно уже від частого повторення не сприймався як образ, але посилення його порівнянням «як пуп» теж не додавало нічого нового, а лише приголомшувало й дивувало читача.

Одивненням як способом побудови незвичайного образу широко користувалися І. Микитенко, О. Копиленко, Г. Епік і особливо представники так званого «лівого оповідання»: О. Слісаренко, Г. Шкурупій, О. Влизько. Наприклад: «Тисяча рубінових зір в щоках, твердість губревкому в характері й ніжність жінвідділу в очах і серці» – це Айзі («Патетична ніч» Г. Шкурупія), «Сопливий ранок десь плазував за лісом, але незабаром висякав свого олов'яного носа...», «Сидить собі людина й нічого не відає, а сліпий випадок пристібає її ім'я, як гудзика, до якоїсь «історії»... За час революції багато таких гудзиків пришито до історичних штанів, але ім'я Яшки Перця з категорії тих гудзиків, без яких штани історії, певне, не зовсім гаразд трималися б на призначеному для них місці» («Запалівська історія» О. Слісаренка). Молодим прозаїкам, мабуть, здавалося, що вони роблять «революцію» в образотворенні, не знаючи гаразд її справжньої вартості. Пізніше вони відмовлялися від настанов на полемічне «ошелешування» читача, хоча невпинно шукали нові образні структури, які передавали справді революційне сприймання дійсності.

Серед літературних учителів Ю. Яновського, названих ним і не названих, були Коцюбинський і Кіплінг, Лондон і Конрад, О'Генрі і Рене Маран, Сервантес і Дос Пасос, Стефанік і Гоголь. Він у них учився і з ними сперечався. Особливо з Дос Пасосом, якого критикував за безвольних героїв і розламаність композиції, образної системи [5, 365-366]. А проте часом зближував світ їхніх персонажів, який відбивався у незвичайних образах, із світом героїв революційної України. Основою зближення було незвичайне, романтика

пригод мужніх людей. Герої повістей та оповідань англійського письменника Джозефа Конрада «Юність», «Чорний штурман», «Тайфун» та інших приваблювали молодого українського новеліста сильними характеристиками, перемогами над стихіями природи. Сам Конрад у передмові до «Коротких оповідань» писав: «В них мовиться про почуття, які мають універсальний смисл, наприклад, про відчуття молодості, що бадьорить і надихає, або про те, як підтримує людину буденна мужність, яка зустрічає невимірну силу розвхрених стихій, неначе звичайне випробування професійного вміння і витримки»³³⁸. Ліричні відступи про молодість у «Байгороді» Ю. Яновського перегукуються із схожими міркуваннями з автобіографічної «Юності» Конрада, який то з щирим захватом говорить про почуття молодості («О, юність! Її сила, її віра, її фантазія!»), то сумно каже про чарівну сліпоту юнаків, які не пізнали ще ударів моря і долі.

На мій погляд, Ю. Яновському, який кохався в романтичних образах, надзвичайне в реальності інколи хотілося посилити незвичайними книжними тропами і фігурами. І тоді у розповідь про комісарів і сількорів несподівано впліталися образи і навіть цитати з улюблених книг: «Чебрець пах осіннім Техасом» (як «пахне Техас», новеліст міг дізнатися лише з новел О'Генрі чи з творів якогось іншого американського письменника); «Дальніші пригоди мали назву «Коли мексиканський лев співає сопрано на березі річки». Бо новий комісар був мексиканським левом, а його наганове сопрано брало найвищі верхи» [1, 106]. З книжного світу приходили також в оповідання про степовиків і степовичок мариністичні екзотичні подробиці та образи: «Ми кудись ходили, пробивали джунглі, будували мости і перепливали океани – глибокі й мілководні» [1, 190]; «Її (Лізи) мотив тривожний. Бринить, бринить. Стріла з дзаангом, шелестом простує в тіло... Мовчки мчить сонце в хмарах, і дивно, що від нього немає звуку» [1, 181].

Стріла з дзаангом, джунглі, мексиканський лев – як усе це заважало зрозуміти комісара і жінку, що пішла разом з повстанцями у революцію. Результат для автора був несподіваний: незвичайна художня структура, який майже не знала українська класична новела, немов стирала незвичайну

³³⁸ Конрад Дж. Избранное: В 2 т. – М., 1959. – Т. 2. – С. 676. Далі в тексті вказується том і сторінка цього видання.

реальну структуру. Явища і люди починали губити свою природність і правдивість, ставали непереконливими. Світ одивнювався до невпізнанності. Порівняння комісара з мексиканським левом вело в джунглі нерозуміння суті соціально-психологічного ества людини. Воно не мотивувалось природно. Всюди було знати руку ерудованого автора, який кохається у незвичайному і водночас іронічно ставиться до своїх захоплень, аби він сам і його герої не видались сентиментальними і занадто красивими.

Але попри всі захоплення і збочення молодий Ю. Яновський був письменником молодого соціалістичного світу. Якщо спроектувати його новелістичні збірки «Мамутові бивні» і «Кров землі» на творчість Конрада чи Кіплінга, Марана чи Лондона, відразу стане ясно, наскільки далеко він пішов від них уперед – його світосприймання і світорозуміння, герої та обставини нерозривно пов'язані з революцією. Перекликаючись де в чому із Конрадом («почуття, які мають універсальний смисл... молодість, що бадьорить і надихає»), Ю. Яновський полемізує з ним. В «Юності» Конрад з жалем констатує, що час сильніший за молодість і полум'я життя, яке зваблює до радощів, любові й загибелі, «з кожним роком меркне, стає холоднішим і гасне – гасне надто рано, надто рано, раніше ніж саме життя» [1, 81]. Конрад писав про людей, які утверджували своє «я» у боротьбі з морем. Думали вони лише про себе і романтиками були тільки в юності. Ю. Яновський писав про народження людини-колективіста, для якої молодість невіддільна від труда, що запліднює землю. І тому новеліст категорично твердив: «Все життя чоловік лише шліфує грані своєї молодості. На заході днів він засяє нестерпучим блиском. І погасне. Бо другої молодості немає в світі» [1, 176]. Почуття молодості у Ю. Яновського не абстрактне. Воно збігається у нього з революційним оновленням світу. Український новеліст зображує людей у драматичному історичному потоці. Він шукає незвичайних образів для відтворення барв і руху нового життя. Це він один із перших порівнює людину із прапором («Большаков... став червоним, як прапор»). Порівнював він прапор із птахом, що викупувався у фарбах вечірнього заходу [1, 147], а сонце – із раною [1, 104]. Він не боявся романтичних гіпербол: «Ліза притулилася вухом до його грудей, і у відповідь їй загриміло молоде серце» [1, 207], пораненого Остюка бійці везли «за собою, як Бога» [1, 165], «вся кров з обличчя – в зірку на кашкеті», «День за

ніччю, ніч за днем – вмазувались кров'ю та сажею на сторінки історії» [1, 51]. Молодий Ю. Яновський знав і провідні сили у революції, що відбито в таких рядках новели «Ут-мек»: «Мітинги небриті, нечесані балакали волосатими грудьми путіловці, закликали на ворога. Плескала в долоні або свистіла маса, й руки «голосували». Хрестились сірі бородачі і йшли «за землю». Вели: шахтарі, токарі, матроси» [1, 60].

Сам Ю. Яновський був нещадним до своїх творів, написаних у 20-і роки: «Наївно-романтичні оповідання книги «Кров землі» були мало схожі на життя і служили доказом цілковитої авторської безпорадності в питаннях класової боротьби»³³⁹. Це написано року 1948, після жорстокої вульгаризаторської критики роману «Жива вода». І сказано занадто «самозвинувачувально», як того і хотілося деяким критикам. Але є твори новеліста – речі об'єктивні, вони вже незалежні від оцінок автора.

У своїй сукупності новели 20-х років показують, що Ю. Яновський не був сильним у створенні образу керівника революції, у розкритті проблеми партійного керівництва, хоча невтомно шукав шляху до художнього вирішення цих питань, прагнув неповторно відтворити всенародний характер соціалістичної революції, її класові сили, невичерпні творчі можливості. Він перший в українській новелістиці розкрив могутню любов людей різних націй до В. І. Леніна.

У працях про Ю. Яновського повторюється думка про те, що після 1927 року, аж до 1935-го, письменник не працює в жанрі новели, віддаючи увесь час романам і драматичним творам. Це так і не так. Не важко помітити у «Майстрі корабля» (1928) і «Чотирьох шаблях» (1930) розділи, написані як завершені оповідання. Не випадково до останнього роману ввійшов раніше створений «Рейд». «Вершники», над якими автор працював з початку 30-х років, є класичним взірцем роману в новелах, тобто принцип зображення життя у ньому новелістичний. Свого часу розділи його друкувались як окремі новели і не в тому порядку, як пізніше розташував їх автор, об'єднавши в одне ціле. Хіба не є новелою «Лист у вічність», висока романтична балада про подвиг підпільника, який став над своєю смертю? А «Шаланда в морі» або «Чубенко, командир полку»? Ні,

³³⁹ Літ. газ. – 1948. – 1 квіт.

Ю. Яновський ніколи не залишав новели. Цей жанр був його покликанням, його пристрастю. Він не вважав новелу чимось другорядним, «заготовкою» до більш широких полотен. У ній письменник розкривав великий світ почуттів і думок своїх сучасників.

У рік виходу новелістичного роману «Вершники» (1935) написано і новелу «Хай твориться легенда!» (пізніша назва «Червонарм»). Через п'ять років вона відкриє збірку «Короткі історії» (1940), якій, як справедливо твердить О. Килимник у книзі «Романтика правди», судилося стати вершиною в розвитку передвоєнної української новелістики. У ній немов сконденсовані ті проблеми (героїка революційних битв, краса новонародженої людини, визвольний похід на Західну Україну та Буковину), над якими працювала вся тодішня новелістика. Тут можна назвати «Твердий характер», «Магду», «Кільце порятунку» Івана Ле, «Останній клинок» Я. Качури, кращі твори із збірок «Останній маршал» Н. Рибак, «Озерянки» А. Шияна, «На шпилі» М. Дукіна та ін.

«Червонарм» Ю. Яновського міг бути вставною новелою у «Вершниках», зокрема в розділі «Шлях армій», де сходяться майже всі герої новел – Чубенко, Швед, Іван Половець, Данило Чабан і який через те не має композиційної завершеності самостійного твору. «Шлях армій» – це зведення воедино лицарів революції, які штурмують Перекоп, звершуючи неймовірно – під смертельним вогнем переходять гнилий Сиваш. Безіменний герой «Червонарму» – один із десяти тисяч, які загинули на Перекопі. Поранений, він залишився у твані Сиваша і простояв там п'ятнадцять років, аж поки його випадково не знайшли і не поховали з почес-тями.

Близькість новели «Червонарм» до «Вершників» не тільки ситуативна. Все те, що знайшов письменник у новелістичному романі – справжнього реального героя і творця революції, без навмисного одивнення, без руйнівної іронії, звичайного і водночас незвичайного у своїй праці й подвигу, – все це стало принципом відтворення життя як в «Червонармі», так і в усій збірці «Короткі історії». Нова збірка разом із «Вершниками» діалектично заперечувала ранню новелістику, зберігаючи все те цінне, що було в ній, – інтерес до незвичайних людей, яких окришила революція, прагнення знайти неповторні слова для відтворення молодості світу. Тільки вже без удаваної пози, без рокованих та-

емниць і, за влучними словами Л. Новиченка, без «накладних витрат» у пошуках яскравого слова.

«Твори Ю. Яновського, – зазначає О. Бабишкін, – у збірці «Короткі історії» розташовані так: спочатку поезія, потім поезії в прозі, далі – нариси й новели. Цей композиційний хід має свою мету. Чим ближче письменник до сучасних подій і фактів, тим спокійнішою мовою говорить він про них»³⁴⁰. Він прагне «побачити живу, невигадану романтику дійсності, яка не потребує прикрас, вона сама прекрасна у всіх своїх проявах». Тепер Ю. Яновський не допускає хаосу і не дає блукати між рядків жодному зайвому слову. Те, про що він мріяв у новелі «Туз і перстень» («я не дам бачити будування своїх будинків»), тепер, після «Вершників», здійснилося.

«Червонарм», як і «Тополя» і, певною мірою, «Фантазія», за визначенням Г. Скульського, належить до поезій у прозі³⁴¹. Не випадково йому передує вірш «І знову біля моря мій намет», який є заспівом до «Коротких історій». Тема його – пошуки романтики: вона – в парусі, вона в серці новеліста («і попів літ у серці не холоне»), вона в друзях і снах дитинства, у книгах і дорогах Вітчизни, на шляхах її історії. «Червонарм» – це одна хвилина з життя людини, що творила історію Вітчизни і вмерла за її сонце.

Новела збудована на скупих повторах і антитезах: відчай молодого бійця і його мужнє серце, «жорстока темрява» і останнє бажання побачити сонце. У першому абзаці створено образ воїна, який виникає із зчеплення найнеобхідніших «образів-атомів»: відчай молодого солдата, який не знає, як умирати, ноги його грузнуть у твані, навкруги повна темрява, він спирається на гвинтівку. Другий абзац стисло відтворює загальну ситуацію штурму, уточнюючи обставини передсмертної миті воїна. Третій абзац неначе повторює перший: стоїть боєць посеред темряви. Але є тут і нова подробиця (затиснув рану рукою) і мотив легенди: він не знав, що так, стоячи, умирають в легендах. Остання фраза цього абзацу («Треба мати мужнє серце, щоб не заплакати») логічно веде за собою четвертий абзац, в якому завершується характеристика бійця, про нього тепер сказано найголовніше: «І серце його було мужнє. Очі його були сухі».

³⁴⁰ Бабишкін О. Юрій Яновський. – К., 1957. – С. 166.

³⁴¹ Див.: Скульський Г. Доля героїв. – К., 1941.

Це вершинне в його характері підкреслено повторенням у кінці абзацу уже відомої пози: хлопець затискує рану рукою, ще важче спираючись на гвинтівку. Але в цьому «ще важче» криється натяк на смерть. Ось чому п'ятій абзац неначе повертає читача до першого і другого, але на новій, глибшій основі: герой – молодий хлопець («дівчата ще було смикали його жартома за вуха»), але вже знає, що помирає він на Сиваші, як повний парубок, як воїн революції. З шостого абзацу, який починається авторським вигуком: «Хай твориться легенда, хай підноситься пісня!», – все потужніше звучить тема легендарної смерті і вічного безсмертя рядового солдата революції. Сьомий абзац зовні є немов контрастом до цього мотиву – у Сиваші через п'ятнадцять років знайдено труп бійця з гвинтівкою, у насиченій сіллю твані він залишився молодим. Але цей контраст ілюзорний. Якщо до цього моменту все написано могло здаватися романтичною вигадкою, то тепер зіткнення умовних образів і бувальщини до кінця розкрило тему: легенди творяться життям людей, у яких мужні серця, і живуть такі прекрасні легенди у серцях мужніх людей. Про це стисло сказано у восьмому абзаці, де відтворюється незвичайний похорон, і в останній фразі: «Хай твориться легенда!»

Новела «Чапай» мовби розвиває основний мотив «Червонарма». Зіставлення цих творів, як у краплі води, відбиває два етапи в історії країни. Безіменний юнак на просторах героїчного 20-го року загинув у темряві за сонце. Це сонце і реальні легенди революції допомагають хлопчиків на прізвисько Чапай у кінці 30-х років подолати, можливо, найбільшу трагедію в своєму житті. Як і в «Червонармі», ситуація тут виняткова, дія відбувається блискавично, протягом двох-чотирьох хвилин, але які це наповнені і значні хвилини! Здається, що перед тобою майнула ціла історія. Хлопчик дивиться в небо. Поруч – особа трьох-чотирьох років, яка з дитячою жорстокістю констатує, що йому трамвайчик ногу одрізав і тепер він бігати не може. Збирається загін колишнього Чапая і мовчки дивиться на порожню холошу командира, а він дивиться в небо. Прибігає новий «Чапай» – і загін йде за ним.

«Хлопець стояв, ще вище підвівши голову, та чи він бачив що-небудь крізь раптовий потік сліз?

– Ти не плач, – скільки могла жалісливо сказала дівчинка, – я тебе не кину.

– Я не плачу. Нічого. Я буду вже Депутатом Балтики..

– І я, – приєдналася з солідарності дівчинка, підбгавши ногу, пробуючи стояти на одній нозі.

Сяяло голубе небо травневого дня» [1, 227].

Трагічне переборено: у нашому суспільстві хлопчик, який став калікою, може бути незвичайним, може бути героєм. Якщо не Чапаєм з однойменного фільму, то героєм з «Депутата Балтики», який трохи накульгував. Це – логіка самого життя, відбита в мистецтві. Чапаєв і професор Полежаєв прийшли в кінофільми з нової, створеної революцією дійсності. І повернулись у життя, ставши взірцем, ідеалом, мірою прекрасного для багатьох поколінь країни соціалізму.

У новелі, що має трагічну колізію, все підпорядковано мотиву переборення відчаю і страждання, усвідомлення горьківської істини, що в житті завжди є місце для подвигу. Навіть статична портретна деталь кидає світло на всю тему: «Худеньке, виснажене обличчя його було звернуте до травневого неба. Над чолом кучерявився непокірний білястий чубок» [1, 226]. Для даного задуму більше й не треба: обличчя, виснажене після операції і душевних мук, обернене до неба, щоб ніхто не помітив страждання; у небі літаки, сонце; а чубок тільки й може бути непокірним, бо в хлопчика мужнє серце і ніщо – навіть жорстокість його товаришів – не може зламати його прагнення до незвичайного.

Про новаторський характер «Коротких історій» добре сказав О. Кундзіч: «Юрій Яновський бере рядову людину і вистежує її життя, дочікуючись тієї хвилини, коли герой його розквітне, як міфічна папороть, найяскравішим душевним спалахом, що освітить і осмислить ціле життя героя. Письменник шукає не новелістичної «роїнте», не пресловутої кінцівки сюжету, а вершини життя, вершини людської душі, кульмінації явища. А підгледівши й підслухавши таку найвищу хвилину, він ставить її не на кінцівку чи в центр новели, а показує її разом на початку, в центрі і в кінці, і ми бачимо її разом, як квітку, як ювелірний витвір. Письменник ловить мить, коли вогнем натхненного подвигу розквітає папороть людської душі, і цю мить показує нам. Він не дає у фабулі процесу, ми бачимо тільки момент, але ми відчуваємо ті сили, що підготували цей патетичний момент людини,

народу, явища, і відчуваємо ті наслідки, які викличе ця кульмінаційна хвилина»³⁴².

Принцип «зосереджуючої миті» не треба сприймати буквально. Скажімо, в новелі «Романтик» виділено не один, а три випадки із життя людини. Зустрічі оповідача з бійцем революції, який міг бути побратимом Чубенка із «Вершників». Вперше – на жорстокій операції, коли Романтика «колупали», а він не стогнав, тільки двічі сказав: «Хай воно сказиться». З вирізаним шлунком він добровільно пішов на хлібозаготівлі. Вдруге оповідач побачив його плачучим – Романтик згадував свого товариша, який загинув у бою, а йому та й усім героям і досі пам'ятника не поставили. Втретє зустрічаються вони в риболовецькій артіль, де Романтик вистежує колишню «контру». У партизана є девіз: «Жити нада серцем». У кожному з трьох епізодів, контрастних за змістом, ми бачимо мужнє серце. Ось чому вершиною новели є останнє речення: «Це була людина!»

Новели «Ганна Антонівна» і «Наталка» теж не мають такої «блискавичності» в розвитку дії, як «Червонарм» і «Чапай». Тут у розповідях героїв охоплюється більш-менш тривалий процес, але все одно є той момент, що для даної ситуації є вершиною, з якої далеко видно і минуле й майбутнє життя людини. Наталка, яка соромилась, що в батька-листоноші не видатна професія, після одного випадку міняє точку зору: маючи «чортячу октаву», батько одначе відмовився піти в артисти, бо в його професії є свій смак: «Я перший скажу вам, як щасливо змінюється життя, як з муками і болем народжується нова людина і нові взаємини» [1, 259]. Після цього Наталка побилася в школі і довела, що в її тата найліпша і найкрасивіша професія в світі.

Дослідники творчості Ю. Яновського відзначають, що, звернувшись до сучасності, до життя 30-х років, новеліст виявив «заспокоєність і безтурботність», дав якийсь «полегшений, підсолоджений показ життя»³⁴³. При цьому посилаються на вірш М. Рильського, який критикував занадто легкий гумор новели «Шпигун» і вимагав «трошки б перцю і трішечки б солі». Докори поета і критиків де в чому справедливі. Проте не слід забувати, що Ю. Яновський – не са-

тирик. Захоплюючись Гоголем, він не заглиблювався у «Мертві душі», а кохався у світі романтичного «Тараса Бульби» і «Вечорів на хуторі біля Диканьки». Можливо, що він тоді, коли ще багато було неясного у сфері взаємин вождя і мас, свідомо обходив гострі конфлікти, хоча й помічав їх («Який директор дозволить, щоб на нього пальцем сварили при людях?») Цей директор з новели «Ганна Антонівна» звинувачує чесного педагога в антирадянській діяльності). Проте Ю. Яновський, як і більшість новелістів того часу, брав конфлікти іншого плану, такі суперечності, які розкривали б красиву душу народу і нової радянської людини, у буденному відкривали б небуденне.

Дослідники твердять, що в «Коротких історіях» автор ширше, ніж в ранній новелістиці, звертається до скарбів народної творчості. При цьому наводяться приклади з «Нареченої», «Тополі» («Ой чи з поля, чи з лугу, та не вдавай серденько в тугу» і т. п.) та з нарису «Дорога на Запоріжжя». Але чому ж немає народнопоетичних ремінісценцій у «Чапай», «Червонармі», «Романтику»? Справа, мабуть, у характері самих героїв – адже старі жінки, які жили у світі пісень і приказок, і не можуть інакше розмовляти.

Однак Ю. Яновський не лише використовує готові скарби народної творчості, в 30-х роках він робить крутий поворот до вітчизняної класики. Уже ні Кіплінг, ні Конрад не можуть йому зарадити: нова людина вимагає нового підходу, нової образності. Але ж ця людина має свій національний родовід, самобутній характер, який зберігає кращі традиції народу і виявляє нові ознаки, сформовані соціалістичним ладом. Ось чому Ю. Яновський звертається до М. Гоголя, М. Коцюбинського, І. Франка та В. Стефаника. У новелі «Фантазія», де в умовній формі розповідається про автора «Fata morgana», Ю. Яновський називає М. Коцюбинського вчителем своїм і всіх українських радянських письменників («О, ці бесіди з учителем, хто вас забуде! Наче крила ростуть, і гордість займається, і сльози радості на очах...»).

У циклі новел «Іван», «На зеленій Буковині», «Василь Палійчук, гуцул», в якому розкрито прагнення галичан і буковинців до возз'єднання із Радянською Україною, відчуваються мовно-новелістичні принципи Франка і Стефаника – лаконізм, будування сюжету як розповіді оповідача, особливості гуцульської говірки. На невеликій площі твору саме

³⁴² Кундзіч О. «Короткі історії» Юрія Яновського // Літ. газ. – 1940. – 25 жовт.

³⁴³ Тростянецький А. Крила романтики. – К., 1962. – С. 100 – 101.

через форму оповіді постає доля селян, які «заробили... радянське ім'я», доля гуцула, який захищає обсерваторію, бо вона тепер має стати народним добром: «Най, кажу, і хлоп наш у руру дивитиметься, не все панам зорі стежити...» Але водночас це вже не ті мужики Стефаника, що часто боялись підняти голову і чекали смерті як єдиного можливого виходу з трагічного становища; гуцули – не без вагань і втрат – заробляли собі ім'я радянського українця.

Етапними для української новелістики були збірки Ю. Яновського «Земля батьків» (1944) та «Київські оповідання» (1948), до яких увійшло понад 30 творів (майже половина новелістичної спадщини письменника). Ці збірки розвивають мотиви і принципи «Коротких історій», але на іншому матеріалі. Героєм Ю. Яновського стає людина 40-х років ХХ століття, яка рятує Вітчизну і землю від фашизму, шукає красу і щастя у врятованій колективній праці.

Аспект пошуку – знову-таки незвичайне. В архіві новеліста знайдено запис: «Як Тіртей, він (письменник. – В. Ф.) повинен високими піснями піднімати в серцях співвітчизників любов до рідного краю, рівність до честі, беззавітність в боротьбі та інші благородні почуття. Треба показувати скромність і необхідність, адже наш народ – незвичайний, розвідник комунізму, першовідкриватель»³⁴⁴. Показувати «скромність і необхідність» – можливо, це і є ключ до розуміння воєнних новел письменника: природна необхідність захисту своєї землі і соціалістичного ладу веде людей до виняткових подвигів, але думають вони про них і розповідають надзвичайно скромно. Саме таким, на думку багатьох дослідників, і є танкіст Цюпа, який захоплюється комісаром і не помічає, що він, сам оповідач, не менший герой, «професор точних наук», хоч і висловлюється досить просторічно: «Стояла збоку одна паршива гармата – і з першого ж снаряда як дасть просто в морду!» («Комісар»). Своєрідними рисами «необхідності» й «скромності» схожі на нього коваль з однойменної новели, льотчик з «Яструбка», жінка, Герой Радянського Союзу, з новели «Четвертий – сержант», а особливо діти – «Дівчинка у вінку», «Школяр», «Петрусь і Гапочка», «Київська соната», «Через фронт». На цю рису творів Ю. Яновського вказував ще І. Ямпольський: «Неусвідомлюваність, стихійність героїзму

³⁴⁴ Цит. за: *Килимник О.* Романтика правди. – С. 254.

і є тою специфічною рисою, що характеризує персонажі Яновського...»³⁴⁵. Так, неусвідомлюваність власного подвигу, але повне розуміння необхідності нещадної боротьби з фашизмом. У цьому батьки і діти єдині.

Назва збірки «Земля батьків» символічна. Це земля запорозьких козаків, Гоголя і Шевченка. На ній зростають справжні патріоти – батьки і діти. Перші робили революцію, другі разом з ними захищають її. Звертаючись до батьків, Ю. Яновський прагне створити монументальні народні характери – партизанського генерала Макодзьоби, колгоспника діда Данила, безіменного робітника-доменщика із «Заповіту».

Новела «Генерал Макодзьоба» написана у формі листа партизанського ватажка до німецького генерала фон Леєра: «Слухай ти, дурень Божий!..» Уже це речення, а також наступні дотепні й міцні порівняння та епітети («А ти сам хоч і генерал, та невмиваний, хоч вояка, та куций, хоч і вчений, та дурний...») зближують цю річ з відомим листом запорожців до турецького султана. Але відразу ж розумієш різницю: Макодзьоба – нова людина, сформована соціалізмом. Це видно не тільки з того, що він згадує колгосп чи пишається своїми синами, створюючи нові прислів'я і афоризми («І діти мої не конфузні: хто на коні – того не зіпхнеш, хто в танку – того не виколупаєш. На самоліт – як орли, у піхоті – як чорти»). Передусім це виявляється у його філософії безсмертя народу, який не допустить, щоб фашистська чума ХХ століття полонила соціалістичну країну. Макодзьоба настільки злитий зі своїми людьми, що може не хизуючись сказати: «Я – народ!» І далі: «Ніяка сила не одірве мене од моєї землі. Роздуши мене геть танком, втовкмач на ступінь в землю, кожную кісточку розчави, кожную жилку розірви, я все одно встану і піду по моїй землі, і житиму, і буду сіяти, і сіятиму, ще й співатиму!» [1, 299]. Романтичний народний характер розкрито тут гіперболізовано, метафорично.

У новелах про війну письменник прагне сполучити побутове з романтичним, наївне з героїчним, щоб у цьому сплаві народжувалася правда характерів. Для цього він доцільно зіставляє і протиставляє стильові образні структури. Яскраво ця риса виступає в новелі «Дід Данило з «Соціаліз-

³⁴⁵ *Ямпольський І.* Воснні новели Ю. Яновського//Наукові записки АН УРСР, Інститут мови і літератури. – К., 1946. – Т. 3. – С. 74.

му». Тут контрастують мовні партії оповідача і діда. У першого – пафос, романтична тропіка: «Я рухаюсь по коліна в людському горі...», «Йдемо серед урочистої ночі...» А в другого – просторічна гостродотепна оповідь: «Прочитали бомагу – будімо всю Полтавську область подаровано якомусь поміщикові Герману Герінгу, посіпаці Гітлера. Ну, ні – поміщик у нас не всидить – у с...у припече!» [1, 304]. Ці два мовних стилі ритмічно чергуються один з одним аж до моменту загибелі діда Данила, яка є кульмінаційною вершиною новели. Дід не думає про себе. Йому необхідно врятувати радянського офіцера. Ю. Яновський знайшов надзвичайно оригінальне зіткнення речень: перше є реплікою діда, який голосно відповідає поліцаєм і таким чином орієнтує полоненого, куди йому тікати, а друге – фіксує паузи між вигуками. Саме в оцих паузах увесь драматизм сцени, якого не міг би передати найкращий опис: «Нікого я не водив по ночах!» І мовчанка... «Старий я для партизанського діла!» І тиша... «Можете вбивати – більше нічого не знаю!» І зоря падає над дідом... «Ріжте, душогуби!» І перерва... «Не буде по-вашому ніколи!» І хряскіт кісток під прикладом... «Слухайте, люди!» І коротка черга з автомата...» [1, 306]. В шести парах речень сконцентровано і дію, і психологічний стан героїв. Дід Данило виростає у цій новелі в монументальну фігуру народного героя.

Символічних рис набирає і робітник-доменщик із «Заповіту». Новела складається із двох частин: з розповіді про те, як старий іде до шибениці, про що він думає, і з його листа, в якому він дає поради нащадкам. Є в ньому щось від запорожця. Він, шануючи свою гідність, з презирством ставить до небезпеки: «Щось погавкують зелені мундири, та старий їх не слухає». І водночас це нова людина з широким, державним мисленням. Вмираючи, він пише внукам: «Дбайте про все нове – промисловість не любить латаного устаткування, на старих машинах не розбагатієте» [1, 330]. Цей доменщик міг бути за рідного брата Чубенкові із «Вершників». Навіть принцип оксиморонної характеристики повторюється: старий – суворий і ніжний водночас. Коли він іде на смерть, «не схилиє долу голови, очима пропікає сніги й каміння», «мужня воля клекоче в ясному мозкові». Автор не боїться романтичними метафорами поетизувати свого героя – справді великого в своїй реальності. Подібно до «Вершників», фраза тут густа, багатощарова. Вона швидко-

плинно об'єднує опис руху, спогади, думку, внутрішню репліку доменщика, не витрачаючи слів для граматичних переходів. Це тому, що за її основу береться предикативна внутрішня мова: «Цією дорогою ходилося й разом з молодю дружиною, а немовля пручається на руках, і так поперед радісно на світі, коли все йде саме до рук, і немає краю молодій силі, і немає дна несмілим поцілункам. А тоді й син разом з батьком ходить дорогою до заводу, пірнає під домну – о, рід наш домну не знеславить, очі в нас не прості, а душі пречуткі, і душа чисто доменна; знає, який в металі глиб, а який стриб, де скисне, а де зависне» [1, 327-328].

Дослідники творчості Ю. Яновського помітили, що він двічі звертався до образу листоноші: у «Вершниках» і в новелі «Через фронт». Проте коло творів із цим персонажем і листами ширше: листоноша з «Наталки», який перший помічає народження нових взаємин між людьми, листоношею на час стає доменщик із «Заповіту», генерал Макодзьоба теж пише, може, найкращого листа у своєму житті; є в автора і «Лист до штабу». Справа не в професії. У «Вершниках» про неї й мови немає. Суть у людині, яка передає іншим щось найголовніше – свою мужність, гідність, мрію, розум, любов або ненависть. Саме така людина найбільше цікавила Ю. Яновського. Вона ставала поруч героїв найкращих новел періоду війни: Герасимова з «Науки ненависті» М. Шолохова, Щербахи з «Останнього доповідання» Л. Соболева, танкіста з «Російського характеру» О. Толстого, Чабана, матері і дідів пристрасної новелістики О. Довженка...

Саме в тій історичній обстановці, коли душа людини розкривалася вповні, коли в окремому випадку відбивались характерні риси часу, місткий і гнучкий жанр новели набрав особливо важливого значення. Герої «воєнних» новел кровно пов'язані з рідною землею, вони інтелектуально та емоційно вищі за фашистів. Віра в перемогу і щоденна смертельна боротьба за неї – ось основний сенс новелістики 1941 – 1945 рр., яку творили прозаїки різного хисту і стилю. Тип захисника Вітчизни створювали Іван Ле в «Шевченкові», Петро Панч в «Патріоті», Н.Рибак в «Легенді про прапор», С. Скляренко і Ю. Мартин у збірках «Рапорт» і «Путь на зорю»...

У роки війни і пізніше Ю. Яновський писав невеликі твори про дітей. І не випадково. Це була традиція «Червоної хустини» і «Чапая». Через зламний момент у житті дитини,

яка тільки-но починає свій шлях, перевірялась міць соціалістичних принципів життєтворчості. Причому перемогу автор здобував тоді, коли спирався на знання дитячої психології. І тепер, через багато років після написання новели, усіх вражає Феня – наївна і мужня піонерка з «Дівчинки у вінку». Вона, кмітлива патріотка, допомогла затримати німецьких диверсантів.

Для читача дівчинка незвичайна. Проте автор незвичайне трактує як звичайне: його Феня буденно розповідає про свою пригоду, не бачить у ній нічого виняткового, заспокоює маму: «У нас же війна з фашистами, і я зовсім не маленька дівчинка, правда?» Остання фраза завершує зіткнення двох мотивів: те, що в мирний час було б незвичайним, на війні є звичайним, діти будуть швидко ставати дорослими, приймаючи на свої плечі непосильний тягар війни.

Цікаво порівняти в цьому плані «Діточку пригуду» В. Стефаніка і новелу «Петрусь і Гапочка» Ю. Яновського. А. Тростянецький і Н. Кузякіна вже відзначали схожість ситуації новели «Діточка пригода» і сцени IV дії «Думи про Британку», в якій сирота Роман з маленькою сестричкою милується війною. «...Коли зіставляєш образи Романа у Яновського та Василя у Стефаніка, – пише Н. Кузякіна, – то переконуєшся, що драматург справді взяв у одного з найбільш драматичних новелістів кінця XIX – початку XX ст. цю ситуацію: двоє дітей на полі під вогнем війни, простота і цілковита буденність їх сприйняття смерті, але буденність, яка б'є в серце й вражає сильніше будь-яких сентиментальних оплакувань»³⁴⁶. Далі дослідниця підкреслює різницю: Роман – не Василь. Він не тільки наївна дитина, яка ще не може осягнути міру свого нещастя, він уже хоче діяти, нести ідеї комунізму, хоча не знає, що таке ідея. Проте він знає, за що гинуть дорослі і його мати-комісарша – за краще життя, за землю і волю.

Новела «Петрусь і Гапочка» поглиблює ситуацію «Думи про Британку» і водночас, спроектована ще раз на «Діточку пригуду» В. Стефаніка, демонструє об'яв нового типу дитини. Подібність ситуацій різкіше показує несхожість характерів. В обох творах на очах дітей гинуть матері, діти

³⁴⁶ Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії: У 2 ч. – К., 1963. – Ч. 2. – С. 97.

залишаються самі на лихих шляхах війни. Хлопчики «старують», розважно повчають «дівоку» – своїх маленьких сестричок, а ті плачуть, трохи вередують і хочуть їсти. Обидва автори стикають дитячу непосредність, наївність з жорстокістю війни. Василько у Стефаніка сприймає нічний бій як гарне видовисько: «А диви, як за Ністром жовніри кулями такими вогневими підкидають, шпуриють, але високо, високо, а куля горит, горит, а потім гасне. Граютьс ними, о, яких багато!...»³⁴⁷. Петрусь Ю. Яновського після поважних напучень сестричці, яка плакала, згадавши повішену маму, каже: «Бач, яка дорога гарна. До лісу ще далеко-далеко. Сонечко вже не пече, тільки гріє. Ти любиш у степу?» І мале відразу відповідає: «Люблю, – сказала Гапочка і засміялася, – я люблю кавуна...» [1, 349]. Так, діти залишаються дітьми у всі епохи, але кожна з них кладе свою печать на дитячі душі. У Стефаніка Василько знає, що після смерті мами його сестричка-сирота буде служити у наймах, він жорстоко її картає («а ти винна: чого ти ревіла, як той жовнір хотів маму обіймити?») і гадає, що краще, якщо куля вб'є її, а не його: він знає дорогу до вуйка, і той їх усіх поховає. Дорога до вуйка і сирітство – ось що чекає хлопчика у часи першої світової війни. Кінець новели, що являє собою монолог Василька, фіксує той момент, коли хлопчик усвідомлює – майже як дорослий – свою приреченість:

«А може, куля вже й дедю убила на війні, а може, ще до ранку і мене вб'є, і Настю та й би не було нікого, нікого... Заснув. До білого дня біле світляне покривало дріжало над ними і заедно тікало за Дністер» [1, 201].

І репліка, і ремарка конденсують трагізм ситуації і приреченість дитини, яка нічого ще не може протиставити ситуації.

У Ю. Яновського Петрусь діє і вірить, що ворога можна перемогти. Гапочці він каже: «Ти маленька українка, а він дурний німець. Хай кричить. Все одно тато його встрілять». Для свого віку хлопчик багато знає. Коли німець знічев'я і злості хотів застрелити двох дітей, Петрусь «стояв, як його мама» під шибеницею, і «намагався не кліпати віями й не боятися». Його мужність і його віра – від людей, серед яких він виростав. Хлопчик має мету – він іде до партизанів. Іде як воїн: «Я за маму спалив нашу клуню разом з німцями, я

³⁴⁷ Стефанік В. Твори: В 3 т. – К., 1949. – Т.1. – С.200.

не так собі йду!.. А тепер дайте нам, діду, скибку кавуна, ми підемо, бо вже нерано» [1, 352]. Так сказати може лише дитина, що вже пізнала найстрашніше в житті. Петрусь Ю. Яновського є своєрідним попередником юного розвідника з оповідання «Іван» В. Богомолова, твору, що став сценарієм для однойменного фільму і так глибоко схвилював своєю неприкрашеною правдою глядачів світу. Новела «Петрусь і Гапочка», написана ще в 1943 році, теж сильна своїм непідробним трагізмом і переконлива в зображенні активної діяльності семирічного хлопчика.

Якщо загалом порівняти новелістику В. Стефаніка і Ю. Яновського, можна помітити таке. Перший у більшості творів мовчить, коли його герої волають до смерті чи проklinають життя. Або він змушує кричати одного, а інших говорити про буденні речі («Кленові листки», «Діти», «Камінний хрест», «Межа» та інші). Другий новеліст чинить навпаки: він або сам захоплюється, або «велить» робити це якомусь персонажеві, тоді як дійова особа, що варта уваги саме своїм подвигом, «поводить себе» у творі надто буденно і скромно («Комісар», «Дід Данило з «Соціалізму», «Через фронт», «Місто за дротом», «Червонарм» та інші). Проте в обох новелістів твори будуються на суперечності почуттів, яка виникає у процесі переборення опору матеріалу. Виникає зіткнення двох емоційних «рядів» чи потоків у стилістиці твору – і читач не залишається байдужим до долі героїв.

Збірки «Земля батьків» і «Київські оповідання» містили в собі й невдалі твори. Маємо на увазі ті, де герой хвалив себе, а автор – героя («Школяр», «Кашовар», «Промені ласкавого сонця», «Під яблунею»). З'являлась фальш у мові. Неймовірні випадки (скажімо, в новелі «Серед руїн», де розповідається про дітей, які без допомоги старших витримали окупацію та ще й боролися з фашистами) глибоко не мотивувалися. Це саме можна сказати і про «Школяра» з його недоречними газетно-канцелярськими зворотами («Процес науки відбувався раніше...», «Я аж прошу його скинути мені друковане слово більшовицької правди» і т. п.). Мабуть, авторові не вистачало іноді реальних знань про окупацію і підпілля, про партизанську боротьбу.

Не все йому вдалося й у вирішенні проблем праці та моралі («Степова комуна», «Весна», «Пісня дружби»). Нині дивно читати про те, що основною турботою голів колгос-

пів кінця 40-х років були ванни і фонтани, що у взаєминах між людьми панувала суцільна ідилія. Це сталося, за словами М. Рильського, тому, що Ю. Яновського, автора роману «Жива вода», критикували «нешадно і без належної грації»³⁴⁸, звинувачуючи у спотворенні радянської дійсності, біологізмі і хвильовизмі. Під вогнем цієї несправедливої критики письменникові довелося зосереджувати увагу лише на досягненнях радянських людей, оминаючи складні умови і важкі шляхи до перемоги. Проте і тоді Ю. Яновський писав правдиві твори не лише про війну, а й про драматичні зіткнення в сфері філософських і моральних поглядів наших сучасників: «Путь у Францію», «Дві жінки», «Династичне питання» та інші.

Новела «Династичне питання» – один із малих шедеврів української новелістики, до речі, не дуже багатой на образи робітників. Ю. Яновський у стислій формі розкрив ество доменщика, людини-творця. Григорій Сидорович не показаний тут у боротьбі з консерваторами, він не рятує плавку. Зовні цей твір здається безконфліктним, якщо суперечність розуміти спрощено. Драматизм новели внутрішній, прихований. Старий робітник хоче, щоб його внук пішов не «по книжковій лінії», а став доменщиком. Тут правда в усьому: і в тому, як Григорій Сидорович «викрадає» свого внука з-під «особливого» догляду невістки, і в тому, як «деда» згадує сина, який клопочеться прогресом у плавці, але якось так, що «ображає домну», і в тому, що для старого «домна співає», і в тому, як дід дивиться на внука: підійде до печі чи ні, візьме лопату чи одвернеться і що «воно» робитиме далі. В усіх подробицях і деталях переконливо розкрито суть характеру кадрового робітника, його нев'янучу любов до своєї професії, гордість за рідний, великий і могутній робітничий клас. Григорій Сидорович – попередник образів робітників у відомих «Солом'янських оповіданнях» Івана Сенченка, створених у другій половині 50-х років.

«Династичне питання» має багато спільного з такими оповіданнями, як «Голос в дорозі» П. Павленка, «Дорогами йдуть машини» С. Антонова, «Соняшники» О. Гончара. Їх пафос – у найправдивішому розкритті діалектики душі радянської людини, найтонших нюансів її світовідчування.

³⁴⁸ Виступ М. Рильського в листопаді 1962 року в Спільці письменників на вечорі, присвяченому пам'яті Ю. Яновського (запис автора цієї праці).

Секрет переконливості таких творів не в зображенні гострих зіткнень людей – це вміло показували В. Овечкін, Г. Ніколаєва, Ірина Вільде, С. Журахович, – в тонкому малюнку руху почуттів, в характерних психологічних подробицях.

Літературознавці довго сперечалися про новелістичний триптих «На ярмарку», «Мистецтво» і «Щедрий вечір». Ці твори, об'єднані однією думкою і головним героєм Явтухом Калениковичем, були надруковані на початку 50-х років і з того часу жваво обговорювалися в критиці. Одні вбачали в них відбиття реального життя, інші – ілюстрацію до теорії безконфліктності. І ті, і другі помилялись. «У показі Ю. Яновським колгоспного села в усіх трьох оповіданнях, – писав А. Тростянецький, – багато парадності, гучних слів, штучних ситуацій. Тут не відчувається подиху справжнього життя, немає труднощів, боротьби, а тому немає й перемог»³⁴⁹. А раніше інший критик твердив, що Ю. Яновський вихопив з «гущі нашої дійсності живий шматок життя»³⁵⁰. О. Корнійчук критикував Юрія Яновського за архаїчність і тяжіння до відмерлої старовини. О. Килимник вважав «безумовною вдачею письменника... образ голови одного з українських колгоспів Явтуха Калениковича», але дорікав автору за те, що він «вдається до застарілих, не відповідних змістові термінів»³⁵¹. Ця розбіжність в оцінках не випадкова. Кожен з критиків міг підшукати у триптиху відповідну аргументацію, знайти недоречну ідилію, старовину і таке інше. В чому тут справа? На мій погляд, – в літературному експерименті автора. В передмові до циклу він зауважував: «Ці три оповідання становлять початок циклу, присвяченого новим людям колгоспного села. Разом з тим автор віддав тут данину захопленню оповіданнями М. В. Гоголя, а також показує, як змінилися, зросли, розквітли люди під зорею Радянської України – невід'ємної складової частини СРСР»³⁵². Отже, Ю. Яновський свідомо проектує свій новелістичний триптих на «Вечори...» М. В. Гоголя. Таким чином – через зіставлення і протиставлення («Строкатість і

³⁴⁹ Тростянецький А. Крила романтики. – С. 132.

³⁵⁰ Трипільський А. Поговоримо про оповідання // Літ. газ – 1950. – 12 жовт.

³⁵¹ Килимник О. Романтика правди. – С. 377 – 378.

³⁵² Цит. за: Килимник О. Романтика правди. – С. 376.

галас на ярмаркові такі ж», тобто як і в Гоголя, але «Парася Черевиківна приїхала на ярмарок не батьківськими волами, а мотоциклом, – вона агроном...») – автор хотів відтворити те нове, що розвинулося в характерах гоголівських обмежених калеників і парасок, народилося в умовах соціалістичних відносин: активність, широкий погляд на світ, почуття господаря землі, прагнення до красивого доцільного побуту. Водночас Ю. Яновський хотів показати, як зберігається в національному характері лукава усмішка, дотепність, м'яка лірична натура, вперта рішучість. У такому плані «художне» порівняння не викликало б заперечень. Якби тільки поза увагою автора не залишалось живе життя, з його невинними суперечливими процесами. Читач передусім проектував твір на реальну дійсність, а не на «Вечори...» М. Гоголя (то була сфера спеціалістів). Перед ним образ доби ставав однолінійним, а обставини – непереконливими, бо вони зображені новелістом умоглядно-идилічно, поза реальною боротьбою. У 1950 році автор категорично твердив, що «війна пощезла з її руйнаціями і трощеними садами, не помітити її й сліду», а доярка одержує молока «ну, просто відрами» і через те продає власну корову, голова клопочеться «кочергами на електриці» і т. п. Тому, очевидно, люди в новелах «На ярмарку», «Мистецтво», «Щедрий вечір» є швидше літературними антитезами до класичних героїв, ніж живими характерами.

Експеримент у цілому не вдався. І тому, можливо, Ю. Яновський і припинив подальшу працю над циклом, звернувшись до гострої моральної проблеми у драмі «Дочка прокурора».

Він готувався до нових відкриттів і в прозі, працюючи над сатиричною постаттю Мекекечка, що ніколи не посміхався (новела «В степу», 1953). Але невблаганна смерть обірвала працю великого романтика і реаліста, невтомного експериментатора, шукача незвичайного, який збагатив українську новелістику новими типами людей.

1968

**КІНООПОВІДАННЯ І НОВЕЛА
ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА**

Жанрові межі – річ умовна. Взаємопроникнення способів сприйняття й аналізу суперечностей є процес реальний, а не вигаданий.

У 20-х роках нашого століття постала проблема взаємодії кіно з іншими мистецтвами. До цього часу кіносценарій є предметом дискусій. Що він собою являє – мистецтво слова чи ні? Німецький режисер Е. Дюпон у книзі «Кіно і сценарій», перекладеній українською мовою 1928 року, твердив, що літературний сценарій, який є канвою для постановницького, режисерського сценарію, не належить до творів художнього ряду. Теоретик вважав його «сировиною», робочою схемою. Не більше. У статті «Мистецтво кадру» [Кіно. – 1926. – № 4. – С. 8] М. Борисів-Владимирів категорично підкреслював: «Сценарій – дійство, він – мистецтво жести й ніколи слова». Цієї думки тоді дотримувалася більшість, у тому числі й чимало українських письменників та сценаристів – Л. Скрипник, Л. Первомайський, В. Підмогильний. Вони відверто говорили про це на нараді письменників, скликаній у вересні 1928 року в Києві. З ними тоді палко сперечався режисер і сценарист Одеської кінофабрики Олександр Довженко: «Підмогильний питає, – художня чи не художня робота сценарій? Я думаю так: хороший сценарій – художня робота, поганий сценарій – не художня робота. Так само як оповідання або роман»³⁵³. Автор цих слів став творцем нового виду прози – кінооповідання і кіноповісті, що, будучи особливою формою літературного сценарію, не вмирають як твори мистецтва слова після постановки фільму, а живуть самостійним життям поруч з новелами, драмами, романами. Такої форми стислої прози не знала дожовтнева новелістика і епос загалом.

Монтаж у кіно, як показав своїми працями С. Ейзенштейн, виріс із поезії. Через сценарій кінокадрове повісткування прийшло до прози. «Подвійне коло» із новелістичних «Вершників» Ю. Яновського – яскраве тому свідчення. На не-

³⁵³ Стенографічний звіт наради українських письменників, скликаній ВУФКУ з приводу обмірковування тематичного плану ВУФКУ на 1928 – 1929 рр. Одеський держ. обл. архів, ф. р-3870, оп. 1, спр. № 39. – С. 75-76.

великій площі автор «стикає» події, які водночас відбуваються в різних точках простору: під Компаніївкою і в Дофінівці. Зустрічі синів Мусія Половця на полі бою «перебиваються» двома епізодами з батьком, який приймає і охороняє підпільну друкарню. Ясна річ, лаконізм новели, що вмістилася на дев'яти сторінках, йде від поетичного бачення, від української думи, але принципи кінематографа підкреслили його, оголили. Класична проза не знала такого швидкоплинного змішування двох планів.

Поетичне мислення «кадрами» прийшло у прозу через кінооповідання і кіноповість, перші класичні зразки яких дав О. Довженко. Він, як і Ю. Яновський, був великим експериментатором – і в кіно, і в прозі. Для більшості своїх фільмів О. Довженко писав сценарії сам (перша проба пера в цьому жанрі – «Вася-реформатор»). Справа не тільки в тому, що українські письменники не могли забезпечити його «задовільними, політично благородними і образно багатими сценаріями», а й у тому, що він – знавець і творець могутнього типу мовлення – не міг не писати: «Я – люблю, коли в мені народжуються ідеї, образи... Саме народження і втілення їх у сценарії є для мене найбільш творчим і радісним процесом»³⁵⁴.

Першим кінооповіданням О. Довженка став «Арсенал» (1928) – розповідь про Січневе повстання робітників київського збройного заводу проти Центральної ради у 1918 році. «В «Арсеналі», – згадував О. Довженко, – я, в умовах тогочасної обстановки на Україні, виступав у першу чергу як політичний борець. Я поставив собі, роблячи цей фільм, дві мети: громити український націоналізм і шовінізм і бути поетом і співцем робітничого класу України, який здійснив соціальну революцію» [4, 162]. В плані тематичному це кінооповідання перекликалося з пристрасними ліричними монологами «Відповідь землякам» П. Тичини і «Відповідь» В. Сосюри.

Кров'ю і вогнем українські націоналісти намагалися зупинити пролетарський локомотив історії. Вони були страшні, але, зрадивши свій народ, винесли собі вирок. Протягом багатьох років критики згадують (одні захоплено, інші скептично) про сцену в сараї – «інтелігентний» націоналіст не

³⁵⁴ Довженко О. Твори: В 5 т. – К., 1964 – 1966 – Т. 4. – С. 33. Далі в тексті вказано том і сторінку цього видання.

може розстріляти робітника, який бомбою перекинув панцирник «Вільна Україна». Сцена, безперечно, символічна, але, насмілюсь твердити, правдива не тільки у загальному, а й у подробицях. Віч-на-віч залишається націоналіст з робітником тому, що інші гайдаки поспішають: червона кіннота на околицях Києва. Наган у руці націоналіста «стрибає», бо й «інтелігент в пенсне» тримає його, мабуть, уперше в житті. Довженко спеціально підкреслює, що націоналіст – не колишній солдат, не вояка, а «оратор», та до того ще й боягуз. Йому ніколи не доводилось стріляти, і він через те просить робітника: «Стань лицем до стінки, щоб я міг убити тебе в спину». Він безсилий стріляти в обличчя, і робітник, відчувши нікчемність і мізерність душі свого ката, забирає в нього револьвер. І тільки після цього націоналіст «судорожно сіпає збезсилілими пальцями уявний курок».

Про цей малопомітний жест говорили як про геніальну знахідку митця. Найбільш точно значення цього жесту розкрив у книзі «Олександр Довженко» (1929) Микола Бажан, який говорив, що в ньому, в оцьому пальці, котрий жакливо й кумедно натискує на уявний курок, відбилосся все: і запізнена через боягузтво рішучість, і жалюгідна та жорстока розгубленість, і кволість та огидна слабодухість представника мертвої націоналістичної ідеї. Таким чином, реальні подробиці, об'єднані єдиним поглядом на буржуазний націоналізм як на безсилу ідею, переростають в узагальнену картину безсилля і приреченості Центральної ради. Цей спосіб «переростання» реальних подробиць у символи – в кожному окремому випадку своєрідний – стане характерним для багатьох творів О. Довженка.

Сцена в сараї перегукується з символічною кінцівкою кінооповідання, де розкрито безсилля Центральної ради і невмирущість революції. В арсенальця Тимоша, останнього захисника барикади, заїло кулемет. Він «випростався, роздер на грудях сорочку й став, як залізний. Страшною ненавистю і гнівом палають очі».

Три залпи дали по ньому гайдаки і, бачачи марність нікчемних пострілів своїх, закричали, приголомшені:

– Падай! Падай!

І самі зникли.

Стоїть Тиміш – український робітник» [2, 36].

Так, зник не Тиміш, а націоналісти. Можна вбити окремого робітника, навіть багатьох, але революційного робіт-

ничого класу – ніколи. Він стояв (недарма у героя прізвище Стоян), стоїть і буде стояти. Ось що сказав Довженко своїм геніально стислим символом.

Образ Тимоша в кінооповіданні розкрито надто скупо, лише окремими різкими штрихами. Репліки зведені до мінімуму. І. К. Білодід у книзі «Мова творів Олександра Довженка» вважає «мовчання» героя за недолік. Мабуть, у даному випадку дослідник забуває, що сценарій писався для... німого кіно, де титрів було негусто, а вся увага зосереджувалася на вчинках героя, його жестах, міміці. Ця обставина спонукала іншого дослідника С. Плачиду, автора монографії «Олександр Довженко» (1964), висловити припущення, що «Арсенал» є винятком із самобутніх і самостійних художніх творів, бо він, мовляв, близький до режисерського сценарію. Твердження, на мій погляд, надто категоричне. Так, є тут «називні» форми повісткування, скупі ремарки [«Поле, оголожене колючим дротом. Небо сіре. Хмари низькі. Вибух». – 2, 9]. Але ж є й інше: звичайна художня проза. Відбувся своєрідний сплав кінематографічного та оповідного елементів, при перевазі першого. Специфічні принципи зображення, які майстерно досліджує Ю. Добін у книзі «Поетика кіномистецтва» (1961), легко відшуковуються і в «Арсеналі». Щоб включити уяву глядача, О. Довженко, наприклад, вводить у сценарій кінематонімії, «відбиті» («отраженные») образи: кульмінацію залізничної катастрофи він показує через гармошку, яка «крупним планом» із неба падає на дах, потім на землю і немов зітхає. Перед тим ми бачили гармошку в руках у солдата, який сидів на платформі. Використовує О. Довженко і так звані паралельно-монтажні принципи, коли позмінно чергує кадри у полі і в хаті: інвалід б'є коня, а мати – дітей. Сцени ці написані майже як ремарки:

«Стирчать сухі колоски. Мізерний урожай.

А вдома біля материних ніг голодні діти кричать, плачуть, вимагають.

Поле. Стоїть солдат-інвалід. Як жити?

Отупіла мати від дитячих сліз...

Б'є озвірілий солдат коня.

Б'є мати двох дітей.

Б'є коня однорукий...» [2, 10-11]. Проте, коли порівняти хоча б одну сторінку з «Арсеналу» зі сценарієм Лазуріна «Два дні», який був надрукований як зразковий на сторінках журналу «Кіно» (1928, № 6), відразу помітно, що останній є

лише постановницьким і дуже далекий від мистецтва слова. У ньому називаються лише об'єкти для знімання:

«32. Виїзд авто з воріт.

33. Самотня постать Антона. Згорбився, розгублено озирається навкруги.

34. Антін іде по алеї парку.

35. Анфілада кімнат у графському будинкові. Порожня неча».

Ясна річ, що це не література, а монтажні листи.

Інша справа «Арсенал», хоч і в ньому кадри невпинно змінюються у просторі і в часі. Але є тут, у сценарії для німого кіно, внутрішнє мовлення, монологи, ліричні відступи і звертання до героїв, пояснення жестів і заклики до читача. Це й дає підставу твердити, що «Арсенал» – перше українське кінооповідання, а не звичайний режисерський сценарій. Уже на початку твору ремарки немов розчиняються в авторських міркуваннях, які за часів німого кіно не могли переноситися на екран: «Вицвіли в матері очі від чекання, сліз і багато чого, про що й розповісти неможливо, чого не втілиш ні в які слова. Як тихо й сумно в цій хаті!» [2, 9]. Автор тут відчуває себе творцем, він звертається до героїв: «Шевче, відійди від вікна!» Він пояснює жести: «Один тільки темний хуторянин підняв був руку невпевнено й обережно. Але, поглянувши навколо, поволі й ніяково опустив її до борода й почував за вухом: мовляв, не підіймав» [2, 25]. У ліричному відступі про гармату Довженко міркує: «Народиться новий світ, нова сила речей. Думи й пісні складуть про нього, напишуть поеми й книжки. Гармату поставлять на п'єдестал як пам'ятник епохи гордих своїх діянь і дивитимуться на неї з усміхом, дивуючись її скромним розмірам: всі гармати минулого здаються скромними» [2, 26-27]. Є в «Арсеналі» тропи, які не можуть «вкластися» в кінокадри, не можуть бути переведені в «зримі» образи, бо вони узагальнено-романтичні: «Сіє мати, хитається. Від усієї картини віє чимось пісенним, і сама вона в полі – ніби зрима пісня», «Блукає бідність, готова до дії», «Лежать поранені, залякли на морозі, посміхаються в вічність». Ці прозові, розповідно-ліричні форми повісткування природно доповнюють монтажно-називні, поглиблюють логіку зорових образів, допомагають усім – і режисерові, і акторам, і, що особливо важливо, читачеві – проникнути в глибинну суть явищ. Проте «Арсенал» побудований переважно за принципом

нерозгорнутого кінокадрового повісткування. Прозова тканина твору тримається не на розвитку чи розкритті характерів (вони ще однолінійні), а на зримих символах і метафорах.

Наступне кінооповідання «Земля» (1930), як і «Арсенал», теж невелике і стисле. Але стислість тут досягається не швидким «називанням» об'єктів для кіно, а за рахунок концентрації матеріалу навколо небагатьох подій і осіб, які одержують більш розгорнуту авторську характеристику і всебічніше виявляють себе в динаміці. Уривки з «Землі» друкувались у 1930 році, а повністю – після того, як автор відновив її у своїй пам'яті (рукопис першого варіанта пропав під час війни) – у 1955 році.

Над «Землею» автор почав працювати у 1929 році. Його хвилювала проблема колективізації. Після «Арсеналу» це був закономірний перехід до зображення подій, які свідчили про складні суперечності, що постали перед нашим суспільством.

Сюжет кінооповідання охоплює декілька днів літа в степовому українському селі. Комсомолец-сількор Василь Трубенко приводить у село трактор і переорює всі межі. Вночі, коли він повертається від коханої Наталки, його вбиває куркуль Хома. Трагічна загибель комсомольця згуртовує всіх трударів-хліборобів. Перед читачем постає доля всього українського села на крутому зламі історії. Сам Довженко не раз підкреслював універсальність задуму: «Сюжет – земля; на цій землі – хата; в цій хаті – життя людей»³⁵⁵.

Боротьбу з куркульством автор розглядає широко, у колориті вічної змінності. Все суще на землі змінюється – віджиле вмирає, а животворяще розвивається. Без цієї думки, що пронизує всю образну систему кінооповідання, не можна осягнути ідейного змісту твору.

Сцена появи трактора і переорювання меж є центральною з точки зору ідейного змісту. Авторіві не потрібно багато слів, щоб змалювати переворот у житті села. Ось стоїть на могилі куркуль з двома волами і чекає наближення трактора, «закам'янівши, як статуя минулої епохи». Цього скульптурного порівняння (до речі, прекрасно втіленого на екрані) досить: так, воли і куркуль – це минуле села.

³⁵⁵ Олександр Довженко. Збірник спогадів і статей про митця. – К., 1959. – С. 223.

А ось картина переораних Василем меж: «Коли клапті поля обернулись на єдину необмежену оксамитову ниву, – всі зупинились: одні в захваті, інші в мовчазному подиві, треті в самозаглибленому спогляданні. Багато великих речей відчули люди в собі і в новітньому світі» [59]. Це не дідівська одноосібницька, а колективна земля. В цьому – конкретно соціальна суть сцени, де люди споглядають землю без меж. Саме вона і змінить хату та життя людей у ній.

Ця думка найповніше реалізується в образі батька Василя – середняка Опанаса Трубенка. Опанас не поспішав вступати до колгоспу, хоча й не відмовлявся. Секретаря комсомольського осередку за його оптимізм навіть любив, але любив «здалеку». Все чогось ждав і не слухав сина-комсомольця. Але, як людина розумна, серцем відчував, що все міняється. Своїй дружині казав: «Навіть хата наша й та вже не та. Примічаєш?.. Неначе стіни в ній розсілись і стріху вітром зірвало й понесло... і видно стало все... так видно й моторошно... Щезла тиша» [2, 47]. Він приходить до висновку, що життя, як і Дніпро, не тече назад, і вирішує подати заяву, але остаточно переконується в цьому, коли перед його очима постає колективна земля, зорана його сином. І Опанас зрозумів, що «напівконяче життя» скінчилось. Йому стало жаль себе, адже він не жив, а «плазував з кіньми по цій нивці». Слів у репліках Опанаса небагато, але всі вони вагомі й безмежно глибокі – «плазування», «напівконяче життя!» Це ж так можна сказати лише про мізерне і жалюгідне існування. І в тому, що життя разом із землею та хатою змінюється, і змінюється на краще, переконує Опанаса і багатьох селян саме загибель Василя. Вона немов прояснює до кінця непримиренність двох станів – бідняцько-середняцького і куркульського. Василь – борець за нове життя, куркулі – перепона на шляху до щастя. І бідняцтво разом з середняцтвом піднімається на боротьбу. Смерть Василя немов покликala їх до згуртованості і єдності. У даному випадку Довженко своєрідно і майстерно розвиває один із мотивів поеми «Володимир Ілліч Ленін» В. Маяковського – мотив переростання скорботи в почуття єдності й організованості. З'явилися на землі люди, які витримують натиск долі й самі творять її.

Для змалювання душевного потрясіння батька Довженко шукає гоголівських психологічних гіпербол: «Здавалось, голова його сягала в небо, і гнані вітром важкі хма-

ри торкалися серця». Він створює складні ситуативно-психологічні порівняння: «Лише другого дня прокинувся він від важкого заціпеніння... Й почав озиратись, наче втомлений тяжким шляхом подорожній, що повернувся з далеких довгих мандрів» [2, 64]. «Нема Бога», – каже Опанас попові. У нього свої незаперечні аргументи: якби той був, хоч і поганенький, то й він не зміг би допустити наглої загибелі сина. Опанас хоче побороти печаль, щоб убивця не порадив з свого ганебного злочину, не мав надії на одноосібницьку землю. Батько просить, щоб на похоронах співали не про смерть, а про нове життя. Все село неначе пробудилось – і в його піснях, старих козацьких і чумацьких, у «Заповіті» й «Побратався сокіл», у нових революційних, в «Інтернаціоналі» й «Слушай, рабочий», народжувалася «народна героїчна симфонія перемоги нового життя на землі» [2, 67].

Комсомолец Трубенко переборов смерть. Його образ – центральний. У ньому Довженко втілює свої мрії про нову людину – революціонера і борця. Автор немов злитий із своїм героєм. У ліричному відступі, що починається пісню «Котилася ясна зоря з неба», він писав: «Саме з цією пісню ми з Василем, *моїм героси, повертали було з роботи* (підкреслення наше. – В. Ф.). А що є на світі радіснішого і приємнішого, ніж добра робота?» [2, 45]. І далі, говорячи про почуття любові до роботи, до дівчини з грабельками на округлому плечі, до «ніжної грязюки», що так приємно лоскоче між пальцями, до рідної землі, що годує тебе не тільки хлібом, а й думками, піснями і звичаями, – Довженко розкриє свій ідеал трудівника – стриманого, закоханого в роботу, життєрадісного, доброго, поетичного. У ставленні до праці Василь подібний до свого діда, а останній був, на думку автора, втіленням віками набутого народного розуміння краси людини. Дід – ідеал письменника. Він умів орудувати косою, вилами, ціпом, міг зробити хату чи змайструвати воза без єдиного шматочка заліза – все міг зробити спритно, весело. Не боявся він ні дощу, ні снігу, ні далекої дороги, ані щось важке нести на плечах. На війні не лінувався ходити в атаки і контратаки, міг не їсти по три-чотири дні, не втрачаючи сили духу. Охоче копав бліндажі, витягав з багнюки гармати. Умів розмовляти приязно не тільки з начальством чи з простими людьми, а й з конем, телятами, з сонцем у небі і травами на землі.

Ці споконвічні риси народу властиві й Василеві. Але нова доба збагатила його уяву і розум. Він і бачить далі: щасливе майбутнє можливе лише на колективній землі; і розуміє глибше: це майбутнє – справа класу-творця, а не одинаків; і вміє він більше, ніж дід, – орудує не тільки косогою, а й трактором; і набагато активніший і мужніший: всупереч невір'ю і куркульським погрозам зорює межі. Це вже риси нові, риси трудівника, борця, сучасника Довженка, який відверто милується своїм героєм – його молодістю, крутою шиєю, міцними губами, круглими руками, нечутною ходою, усім його юним світом, оберненим до дії.

Згадаймо одну з найкращих сцен кінооповідання: повертаючись з побачення, Василь танцює сонними вуличками і від кулі просто з танцю падає на дорогу – в смерть. Це мистецька знахідка, той епізод, якого вимагав задум автора. Не внутрішній монолог, не спів, не читання віршів (не забуваймо, що сценарій писався для німого кіно), а саме танець. Пластичні, зримі рухи були необхідні для відтворення психічного стану героя. Що було в цьому танці? Жага кохання, торжество життя і праці, пристрасний порив до щастя, коли людина прагне високості, а «торжествуюче тіло відривається від землі навстріч кращому, що несе в окремій людині безсмертна душа його народу» [2, 63]. І людина, яка служила народові, залишила по собі зорані межі, – теж безсмертна. Куркульська куля обірвала життя Василя, але не вбила його справу.

Куркуль у творі Довженка страшний. Це «лихий і темний поборник земельного шматка». Він здатний не тільки клясти владу і землю, а й підняти сокиру чи обріза на голови колгоспників. Силу його ненависті до колективізації підкреслено гіперболами: у Білокопя «ненависть така, аж хата стугонить і стіни». Але він безсилий зупинити рух історії, рух народу. Його земля, його хата й власницький світ приречені на смерть. Ось чому куркуленко Хома, хвалько з каламутним оком і лушпинням насіння на мокрій губі, побачивши, що за труною Василя йде все село, тікає у безвість. Страхи шматують його темну душу, почуття люті й приреченості затуманюють голову. Йому здається, що за ним навздогін біжать усі села, він падає і шалено крутиться, «неначе прагнучи вритися, вкрутитись в землю, як хробак» [2, 68]. Ця в основі своїй психологічно виправдана сцена є глибоко символічна: куркульству прийшов кінець, бо воно

пережило себе, і як старе мусить поступитися місцем новому, зникнувши, як хробак, у одноосібницькій землі.

Критики вже давно визначили ідейну суть «Землі»: нове скрізь долає старе. Загалом це так. Але ж старе у «Землі» – це не тільки куркулі. А й батько Василя, і віруючий дід, і чумак Григорій, що все життя шукав «тиші» і їздив за нею своїм «кругосвітнім» конем аж на Далекий Схід, та повернув назад, бо «жінці не понаравилось». І прихильник «інтелігентних» слів Губернатор... Не заперечує ж Довженко все це старе однаково! Неоднозначно він ставиться до старого. «В арсеналі його мистецьких засобів – писав М. Бажан ще до появи фільму, – є різна зброя, що він її вживає для змалювання тих або інших прошарувань селянства: гостра зневагида, вбивча іронія, жало найдошкульнішої сатири для войовничих носіїв селянської темряви, для апологетів дикунства, відсталості й забобонів нашого села; співчутлива іронія, повсякденна готовність допомогти й порадити, прагнення вирвати з лабетів темряви – до всієї сірої й безпорадної маси селянських злидарів; патетичний захват, повага й шана, як близькому товаришеві й велетневі-героєві, до всіх тих, що ростуть разом з добою, що виростають понад обмежені селянські обрії, що виходять на широкі шляхи вселюдської борні за людськість»³⁵⁶.

З точки зору трактування землі у філософському аспекті кінооповідання Довженка не поодинокі явище в українській (та й не тільки в українській) літературі. Пригадаємо хоча б «Землю» О. Кобилянської, яка показала трагічну «владу» землі над душами селян: жадоба свого жирного шматка чорнозему, приватновласницькі прагнення калічать, отруюють суспільні і навіть родинні взаємини, породжують розбрат і злочинство.

На новому історичному етапі по-новому постала і проблема землі. В 20-х роках до цієї теми зверталось чимало українських письменників. Одні з них (А. Головка, М. Ірчан, І. Микитенко, Петро Панч та ін.) відтворюють революційну боротьбу за землю, інші продовжують писати про «владу» землі (деякі оповідання Г. Косинки та І. Сенченка). Довженко вперше у філософському плані ставить проблему володаря землі – колгоспника. Колективна земля не роз'єд-

³⁵⁶ Бажан М. О. Довженко // Олександр Довженко. – С. 38.

роз'єднує людей, а згуртовує їх, змінює, переінакшує їхній внутрішній світ. Той, хто творить, хто робить добро на колективній землі, – безсмертний, невмирущий.

Кінооповідання «Земля» позначено рисами трагедійності – Василь гине в розквіті сил. Але живе перемагає мертва. В цьому оптимістичному плані кінооповідання Довженка є немовби своєрідним продовженням романтично-філософських творів Горького і Коцюбинського («Дівчина і Смерть», «Хвала життю», «На острові»), а також своєрідним попередником жанру «оптимістичної трагедії» в радянській драматургії. Високу оцінку «Землі» дав свого часу В. Маяковський. «Ви не можете поїхати (до Парижа), – говорив він К. Зелінському, – не подивившись цієї картини... Це твір, за який будемо битися ми всі. Довженко – майстер, у якого можна вчитися»³⁵⁷.

У кінооповіданні «Земля» здійснюється кінокадровий принцип повістунання, але він уже більш «опрозений», ніж в «Арсеналі». Тобто тут Довженко поступово деталізує образний ряд. Однак він все одно залишається поетом – пише стисло і досягає цього відбором найбільш істотного, наповненням кожного епізоду підтекстом, який у загальній концепції твору переростає у символічні картини.

Кінооповідання «Арсенал» і «Земля» часто називають кіноповістями, нехтуючи умовними межами жанрів. Але коли порівняти ці твори зі «Щорсом», «Повістю полум'яних літ», «Поемою про море», то відразу стає помітною різниця: кіноповість включає в себе набагато ширше коло життєвих зв'язків, ніж кінооповідання.

Кінооповіданням Довженко назвав і «Зачаровану Десну» (1954 – 1955) – твір про чари босоногого дитинства і трагедію народу, про покликання й призначення митця.

Довженко у своєму дитинстві бачив не тільки темне: ті роки були для нього поезією відкриттів і пізнання світу. Це відчуття новизни життя не залишало митця аж до смерті. Цією, ми б сказали, поетичною стороною «Зачарована Десна» нагадує оповідання про дітей С. Васильченка, розділ «Дитинство» з роману «Вершники» Ю. Яновського. Малий Сашко, як і Данилко з «Дитинства», зачарований красою природи, і обидва вони радіють, коли хтось помирає, бо хоч раз наїстися можна, а в хаті стає просторіше й світліше! Ав-

тор не акцентує увагу на темних, гнітючих фарбах у змалюванні життя дітей, як це робили, скажімо, у більшості творів І. Франко, А. Тесленко, В. Стефаник. Однак, романтизуючи дитячий світ, він не обходить і злигоднів, страждань. До речі, і у Стефаніка є новела «Браття», в якій опоетизуються спогади про колядки: співають хлопці маленькому Василюку про незвичайного коня, який не схожий на тих, що тягають плуга, і хлопчик твердо вирішує цього коня не продавати і засинає щасливий. Так і малий Сашко із «Зачарованої Десни», наслухавшись колядок, засинає на печі, обнімаючи за шию свого яблукатого коня, не схожого на коростявих і миршавих Тягнибіду та Мурая! Він дає собі слово «ніколи не продавати його ні за які скарби». Цей кінць – мрія. Це навіть більше, ніж мрія – це символ, ідеал прекрасного в житті. Про це вже скаже не Сашко, а Олександр Петрович: «Так і не продав я його по сей день. Ой коню, коню, не продам я тебе. Як би часом не було мені трудно, як турки й татарва не обступали на торгу мене, не розлучуся з тобою ні за яку ціну» [1, 83].

В «Зачарованій Десні» створено яскраві народні характери – прабаби Марусини, яка над усе любила прокльони («вони лились з її вуст потоком, як вірші з натхненного поета»), доброго духа риби і луку – діда, що любить кашляти («старі люди по дідовому кашлю вгадували навіть погоду»), матері Одарки, яка благала потопити ворогів її – батька, діда й бабу та любила своїх дітей; дядька Самійла, якого в селі називали просто Косар, бо «орудував він косою, як добрий маляр пензлем, легко і вправно. Коли б його пустити з косою просто, він обкосив би всю земну кулю, аби тільки була добра трава та хліб і каша» [1, 74].

Таким же красивим у праці був і батько Сашка: «Скільки він землі виорав, скільки хліба накосив! Як вправно робив, який був дужий і чистий» [1, 56]. Це була людина з внутрішньою високою культурою думок і почуттів. Він любив жарт, розумів такт і шанобливість, рятував людей під час повені, зневажав чиновників, попів і царя.

Подібно до Шевченка, що возвеличував кріпаків у своїх творіннях (Варнак «мог би быть прекрасной моделью для Мойсея-боговидца»), Довженко славив красу людей праці: з його батька «можна було писати лицарів, богів, апостолів, великих учених чи сіятелів, – він годивсь на все» [1, 57]. Але ніхто із героїв кінооповідання не мав щастя. В очах ба-

³⁵⁷ Зелінський К. До портрета митця // Олександр Довженко. – С. 148.

тька було завжди повно смутку: «тяжкі кайдани неписьменності і несвободи», вічні нестатки й гризоти в сім'ї. За часів царату трудяща людина була зневажена, опльована. Ось чому для героїв Довженка соціалізм став тим ладом, який забезпечив могутній розквіт краси народу, краси його грандіозної праці. Ось чому герої Довженка йшли на смерть і ставали безсмертними, захищаючи ідеали комунізму.

У роки Великої Вітчизняної війни і трохи пізніше Довженко звернувся до жанру власне новели. Він був підготовлений до цього, бо досконало володів принципами і засобами сконденсованого письма, які виробив у кіноповістях та кінооповіданнях.

Частина його новел (наприклад, «Ніч перед боєм», «На колючому дроті», «Мати», інші) друкувалася в 1942 – 1943 роках; а такі, як «Бронза», «Капітан Ус», «Хата» та інші побачили світ уже після смерті письменника.

Довженкова новелістика 40-х років перегукується з реалістично-романтичними творами Ю. Яновського і О. Гончара, В. Вишневського і К. Паустовського. Довженко брав найзначніші події і найгероїчніші характери, з найвищого польоту охоплював їх єдиним поглядом, зображуючи життя у суперечностях, драматичних зіткненнях і пафосі радісного творення добра. Він розкривав красу буття у незвичайних метафорах і гіперболах, у несподіваних образних зіставленнях, через умовне, через патетику відкриваючи найглибшу правду про людину. Новеліст створив самобутні національні характери наших сучасників, що зламали хребта фашизмові, – комуніста Чабана («На колючому дроті»), позапартійної комуністки Марії Стоянихи («Мати»), капітана Колодуба, мудрих і мужніх дідів Платона і Савки («Ніч перед боєм»), безсмертного артилериста Кравчини («Перемога»), покривдженої і велично трагічної Марії-полонянки («Бронза»). Довженко ставив корінні питання життя: історія і людина, праця і любов, ганьба і слава, краса і потворність, війна і безсмертя. Він писав правду, «всю, без страху, красиву й достойну, без ложних слизьких і підлих прикрас, без угодицтва», як про це написано в етюді «Сон» [1, 208]. Під час війни писав повну правду про війну.

В оповіданні «Перемога» (1942) досліджується одна із тисячі тисяч трагічна подія. Оповідач – щирий, жорстокий і справедливий. Він відверто міркує над причинами тимчасових поразок. Прославляючи мужність нашої людини, автор

з гіркотою відзначає: «...не скрізь вистачає їй вправності, наполегливості завершити добре розпочату справу. Немає ще в неї іноді культури розрахунку. Не любить вона точності. Не любить секунди, сантиметри. Від легкої звички до неосязних можливостей не завжди у неї справний годинник, і колесо, казав той, не завжди кругле. А сучасна війна вимагає точності. З усіх відомих воєн вона найбільш математична, точна» [1, 135]. Це писалося у 1942 році, тоді, коли з'явився і «Фронт» О. Корнійчука. Обидва твори відкидали шкідливу ідею «шапкозакидання» і ставили проблему людини, яка повинна воювати по-сучасному. У «Фронті» це стосувалося передусім полководців, у «Перемозі» – всього народу, кожного солдата. Довженко також глибоко дослідив психологічні передумови боягузтва, панічних відступів, коли немов вітром гнало цілий полк у тил, на нові рубежі «шукати одстрочки у смерті».

Автор питає читача про причини відступу солдата: «Що тягло його назад, що гнало його?.. Своеволя, нелюбов до слухняності і самозбереження? Звичка до безвідповідальності і балаканини там, де треба просто мовчки діяти?..» [1, 137]. Довженко брав комплекс причин, в якому належне місце відводилося і перевтомі, і неавторитетним вчителям, батькам та неодвертим, холодним письменникам, які не могли виховати стійку душу людини. Аналізував він також і ті «неповторні дрібниці», з яких усе починається: у боягуза Макара Свистуна заїло автомат, Сирота посунувся від танків «трохи назад», і йому здалося, що комісара вбито: «Зі скажених водянистих очей Сироти повзла на нього (Макара. – В. Ф.) чума страху, і вітер здував її, мов куряву, на сусідів» [1, 136].

В експозиції оповідання – відступ цілого полку, маси, зпоміж якої виділяються окремі воїни, близько двох десятків персонажів. Кожен з них скупіше характеризується, хоча підкреслюється спільне, яке стирає індивідуальність: всі відступають. Не відступає командир артилерійського дивізіону капітан Кравчина і зупиняє паніку на своїх батареях, правда, ціною життя одного панікера. Охоплених страхом людей-пішинок він знову перетворив на воїнів. Його могли розтерзати, але ворожі бомби на хвилину притисли усіх до землі. Цього було досить, щоб емоції поступилися місцем розуму: народ нас прокляне, якщо відступимо. І дивізіон залишається віч-на-віч з фашистською дивізією. Це – зав'язка. Далі

автор розповідатиме про долю полку, який поверне у наступ і ціною великих жертв відіб'є втрачені позиції. Виділить він з-поміж маси простакуватого генерала Нечипорука, який прогавив ворога, «не вгледів, які чортові сили ховаються в його клятій душі»; розумного, але м'якого комісара Луку Гетьмана, інтелігентного Орлюка, кмітливого зв'язківця Гненного... Проте в центрі, відповідно до вимог жанру, – Кравчина і його артилеристи. Розкриті вони до дна в бою, якого не можуть витримати природа, звірі і птахи: «Яка була радісна, незаймана річка... її було вже не пізнати. Вона текла поругана, згвалтована і засмічена ворогом... Літали зграї переляканих птахів над боєм. У хвилях повітря носило їх, як у тайфуні, й шпурляло вибухами на всі боки: вперед – назад, вперед – назад! Вони падали в нестямі на землю, шукаючи захисту в страшних людей. Лисиці тремтіли в своїх смердючих лисячих норах. Вовки в кущах, наївшись чоловічини, припадали черевами до землі й плазували, гидячи землею в проклятому мерзотному вовчому страсі... Вовчиці плакали.

Такий страшний світ був у бою.

Тільки людина могла перенести бій. Тут билосся безсмертя зі смертю» [1, 155].

Людина, яка свідомо захищає свій народ і владу на своїй землі, витримує тайфун смерті, перемагає і залишається людиною. Капітан Кравчина зробив неймовірно: утримав до повернення полку плацдарм. Що надихало його? Сором. Почуття великого сорому перед народом і гнів до відступаючих, в тому числі й до себе. Переміг він ворога і вмінням, точним розрахунком. Переконавав бійців палким словом партійного агітатора: «Не забувайте про дружбу народів ніколи. Вся наша сила – в дружбі!». У бою він був всесильний, наче Бог. Недарма автор про нього пише: «Кравчина раптом *повелів* (підкреслення наше. – В. Ф.) огонь» [1, 157]. Це справжній творець і виконавець перемоги, радянський патріот і щирий українець, мужній воїн і добрий хлопець. Помирає він стоячи. Не вірить, що його згадають («Брешете, забудете... Як і забували всіх...»). «Постоявши трохи мертвий, він якось нехотя, повільно опустивсь і ліг на рідну розторгану землю» [1, 173] – так обривається життя людини, яка, на думку Довженка, разом із своїми товаришами мусить ввійти в історію, її ніхто не має права забути. Такі люди – безсмертні. Вони – окраса свого народу. Через все оповідання проходить мотив захисту українського народу

на землі і безсмертя душі радянських патріотів: «Невже так висохли, позморщувалися душі? Чи не звелися лицарі? Чи не змарнів наш рід?

Ні, не змарнів наш рід! Не перевелися й лицарі на нашій землі. Жива душа народна. Є кому стати з Богуном і з Байдою, є кому стати!» [1, 150]. І перший стане Кравчина разом із своїми артилеристами, разом із Кавуном, великим воїном, який побив фашистів і сам «вибухнув од прямого удару в груди цілого термітного снаряда. Спалахнув за Вітчизну Радянську, як болід, і рознесло вітрами гнівний його запорізький дим над всіма народами» [1, 164]. В оцих могутніх гіперболах, які повсякчас нагадують, що Довженкові близькими були гоголівські принципи поетизації народної душі, – завжди відбивається авторська оцінка людських діянь на землі. Сучасні лицарі успадкували від своїх нащадків-козаків презирство до небезпеки і суєти, небагатослівність та іронію в трагічних ситуаціях:

– «Кавун?

– Га!

– Стояти всмерть!

– Та чув уже! Стою, – сказав Кавун» [1, 153].

Цілком слушно у книзі «Чисте золото правди» Ю. Барабаш зауважує, що в творчості Довженка провідною рисою українського національного характеру є «героїчність, поєднана з простотою, звичайністю». Довженкові герої, навіть діди, не помірковані по-селянськи, не обережні. Активність в ім'я всіх – ось що є визначальним в характерах Платона і Савки із новели «Ніч перед боєм». «Ненависть до ворога, – пише Ю. Барабаш, – непримиренність у розумінні військового й громадянського обов'язку і змішане з гіркістю презирство до тих, хто розгубився, забув про цей обов'язок, впевненість у своїй правоті, похмурий сарказм і якесь наче відчуття зверхності, з якими вони кидають в обличчя відступаючих суворе обвинувачення у боягузстві, – ось у чому пізнаємо ми справжнє вираження духу українського народу, риси його героїчної вдачі»³⁵⁸.

Довженко, на мій погляд, більше від усіх новелістів любить масові сцени і пластично їх ліпить. Як ніхто, він уміє декількома штрихами зримо окреслити образи другого і третього планів. Прихильність Довженка-новеліста до масо-

³⁵⁸ Барабаш Ю. Чисте золото правди. – К., 1962. – С. 158.

вих сцен закономірна, бо сам він входить у твір з глибокими роздумами про народ на війні. Для нього народ не абстракція, а живі конкретні люди – ось тут: у смертельному бою на батареї, на площі, де вішають матір, на поминках біля могил... Звідси – постійна конкретизація абстрактного і могутні узагальнення конкретного. В «Перемозі» автор міркує про артилеристів Кравчини як про сукупність великого і значного: «І тоді весь поранений *гарматний народ* (підкреслення наше. – В. Ф.) кричав «ура», плазуючи у своїй крові, і, падаючи, кричав: «Ура, ура, ура!» [1, 165]. Це саме він робить і в «Тризні», де на п'ятнадцяти сторінках розміщає майже п'ятнадцять персонажів (кожен із них має свою долю і погляди на речі), але перед читачем виникає цілісний і багатогранний образ народу на війні. Цілісність досягається не єдністю поглядів колгоспників і бійців на окремі факти. У кожного своя думка про «німецьку» тещу Мотрю, колгоспні хати, роль ненависті і добра в людському поступі... Єдність виявляється у вищому: всі попирають смерть, усі віряють, що рід український житиме. У бою за село загинув Лук'ян Бесараб. Батьки його влаштовують поминки. Прийшло п'ятнадцять хороших руських, українських і казахських бійців, прийшли селяни. І знову, як і в «Перемозі», Довженко каже: «Пославши скатертину в один ряд, *народи* сіли на траву» [підкреслення наше. – В. Ф. – 1, 187]. І далі: «Безсмертя народу почувалося тут на могилах в оцій давній зміні людських поколінь. Тут сиділа й лежала сама наче історія» [1, 197].

Довженко бере життя в широкому аспекті. Глибокі думки виростають у нього з життєвих історій, які об'єднують матеріал в єдину систему, в оригінальну концепцію дійсності. Він не ілюструє загальних ідей, а за їх допомогою, у зіткненні суперечностей, відкриває нові, оригінальні думки. Цю особливість його творчої лабораторії яскраво демонструють записні книжки і новели «Мати», «Незабутнє» та інші.

30 квітня 1942 року в Довженка виник задум новели «Незабутнє». Проблема її у загальних рисах визначилась раніше: «Велика і надзвичайна тема – українська жінка і війна. Хто виніс і винесе на своїх плечах найбільше лиха, жорстокості, ганьби, насильства? Українська мати, сестра, жінка, улюблена» [5, 9]. Слідом за цим ідуть записи різних

фактів: біля Запоріжжя окупанти послали по воду голих жінок до Дніпра, щоб наші не стріляли; гітлерівець застрелив жінку і звалтував її мертву; дівчата з невимовним сумом дивляться услід відступаючим, «білі обличчя їхні і білі губи сухі... Завмирили серця дівочі у німій тузі, і світ плив у їх очах од передчуття наруги, гвалтувань, сорому...» [5, 14]. Жоден із цих випадків не став у Довженка основою сюжету, бо вони лише ілюстрували проблему «жінка і війна», а новеліст шукав особливу конкретну тему в загальному.

Що саме написати про нашу жінку на війні? Це питання мучить письменника. Він думає про особливу образну ідею і водночас шукає відповідного сюжету, міркує про композицію. У Воронежі 30 березня 1942 року він записує: «Щоб не потонути у безодні надзвичайних фактів, треба добре продумати конструкцію і п'єси, і оповідання, і сценарію» [5, 20].

З цього моменту проблема «жінка і війна» починає по-троху конкретизуватись у дві теми: подвиг матері та подвиг дівчини в ім'я захисту свого роду на землі. Перша визначила конструкцію новели «Мати», друга – «Незабутнього». Але, як свідчать щоденникові записи, ці теми теж окреслювались поступово, у пошуках сюжету і композиції.

Спочатку в записній книжці відзначено факт: біля розбитої печі лежить мертва бабуся. Через декілька нотаток вже накреслена загальна ситуація «Матері». Саме життя дало історію для сюжету. Довженко, мабуть, почув її з чийось уст, пізніше назвав її «епізодом про тітку Явдоху Пилипенко». До нього новеліст шукає обрамлення, пише невеличкі ліричні відступи про «кришталевий прояв материнської душі, генія української матері».

Але що дивно: остаточна редакція новели «Мати» де в чому принципово відрізняється від нотаток, в основу яких ліг справжній факт. У записній книжці сказано про двох поранених бійців, яких стара жінка переховує од смерті і видає їх за своїх синів. Сусідка доносить на неї фашистам і голосно заявляє, що ці хлопці – не її сини. Німці розстрілюють бійців і матір [5, 24]. За цим записом іде уточнення: «Німці дізналися, що поранені не її сини, через їхнє невміння говорити по-українськи»³⁵⁹. Цей штрих переріс у новелі в істот-

³⁵⁹ Довженко О. Твори: В 3 т. – К., 1960. – Т. 3. – С. 354.

ну деталь; замість безіменних бійців, тут з'явилися росіяни-льотчики Пшеницин і Рябов. Українська жінка лікувала їхні рани, до останньої хвилини рятувала їх, як рідних, а вони називали її матір'ю. У цьому епізоді відбито океан любові, почуття дружби між народами-братами. Це було переконливе утвердження генія матері.

Чому новеліст відмовився від того варіанта, в якому суцідка видає поранених? Бо він виключав сцену на майдані, де розкрито всенародну підтримку матері у її подвигу. В остаточному варіанті все вмотивовано. Німці, що відступають, нікого в селі не знають. Офіцер, хитрий садист, лише здогадується про те, що Стояниха переховує воїнів Радянської Армії. На думку Ю. Барабаша, Довженко у цій сцені робить неймовірне: у нього староста і дружина поліцай підтверджують слова матері. Домислений епізод вповні розкриває всеперемагаючу силу материнської любові, перед якою схилили голову навіть зрадники³⁶⁰.

У нотатках відзначено, що жінка загинула від кулі. В новелі її вішають. Стояниха благає «одну кулиночку», бо вона стара жінка і висіти їй сором. Та заради льотчиків-росіян вона, горда і стримана, готова на святу неправду і навіть приниження. Ось чому фразу із записної книжки «приходили часом сусідки. Одна глечик молока, друга крашанок десяток, третя сала чи ще чогось...» [5, 23] автор змінює на іншу: «Стерегла хату, годувала, а коли все вийшло, ходила по селу просити милостині...» [1, 179].

Отак, за допомогою творчої уяви, Довженко глибоко проник у найістотніші життєві зв'язки, у психологію нашої жінки, сказавши своє слово про її подвиг.

Може постати питання, з якою метою новеліст оточив центральний епізод двома монологами-звертаннями. Відповідь треба шукати в задумі самого твору, реалістично-романтичному стилі письменника, який прагне до широких узагальнень і має схильність до патетичного сприймання дійсності. Довженко ніколи не боявся високих слів, йому треба було сказати, що подвиг матері – це наснага для сучасників. Головна тема новели – величання української жінки. Останній монолог автора – це гімн невмирущій красі слов'янки, сформованої новим ладом. Таким публіцистич-

ним прийомом окреме в'язалося із загальним, виражало закономірність доби. З монологу постає образ автора, який має таке ж значення, як і постать матері. Довженко немов питає сучасників і нащадків: а чи здатні ви на таке? Він будить сумління, критичне ставлення до нероб і шану до роботящих рук. «Не було у вас (звертається він до матері. – В. Ф.) дорогих черевиків, не душилися ви паризькими духами, а душились полином та коноплями. Не було ні шовку, ні сезонних капелюшків, ні кованих сундуків із замками. Не мандрували ви по світу, по закордонах. Вам було ніколи. Ви, як та пчїлка, були зайняті і од роси до роси носили все мед до радянського вулика, поки не одняли у вас життя недолюдки з Європи.

Але закордон ще приїде до вас... і, якщо є на світі хоч краплина сумління, він поклониться вашій красі, дорога наша мати, слов'янку, українко дорога» [1, 182].

Сюжетові новели «Незабутнє» теж передують ліричний монолог, який настроює на високий лад і породжує довір'я до незвичайної історії, в якій знайшов вирішення другий аспект проблеми «жінка і війна». 30 квітня 1942 року, як було відзначено раніше, Довженко пише план новели: «Відступ. Зустріч. Розмова. Ніч, заграви пожеж. Любов. Розмова. Печаль і ніжність. Висловлювання їхні і мої. Прощання. Написати оповідання обов'язково. Війна, і його спогади про незабутнє, і його нелюдську ненависть до гітлерівців, і нечувану непримиренність і жорстокість цього тихого, лагідного хлопця, що до війни мухи не вбив.

Чи стріне він її? Дай Боже, щоб стрів. Яка б вона не була... Вона завжди буде його чиста, незаймана, улюблена... Ім'я якої він прошепче своїми смаглими устами, умираючи в бою з лютим ворогом...» [5, 42].

Тема в цьому записі спочатку прояснюється так: лагідний стає жорстоким, бо в нього війна забрала незабутнє кохання, дівчину, яку треба рятувати. Довженко не привабив цей задум, бо він не містив у собі відкриття. На другий день, 1 травня 1942 року, новеліст напише ескіз: «Його спогади про незабутнє». Цей епізод раптом переверне весь план новели. Тепер думка про незвичайне кохання, яка є в першому записі, стане центральною. А з нею і образ дівчини, а не солдата. Зерно сюжету – в її надзвичайному вчинку. Протягом трьох діб Довженко шукає різних сюжетних варіантів: дів-

³⁶⁰ Барабаш Ю. Чисте золото правди. – С. 27.

чину після прощання з Василем звалтували німці, потім виникає варіант, за яким її повезли до Німеччини. Він одразу ж відкидається, як і перший.

Нарешті 15 травня 1942 року виникає, мабуть, та редакція, композиція якої містить у собі нову тему, що її відгуки є в начерках до статті про українську жінку: «Хто виміряє твої муки, хто виміряє глибину твоїх сліз і відчаю! Партизанко, хранительнице батьківського очага, хранительнице нації!» [5, 31]. Думка про те, що дівчина заради збереження свого роду на землі зважилась на нечуваний крок, запросила до себе на ніч червоноармійця, щоб він узяв її (на це штовхнула її «глибина інстинкту роду, підсвідома мудрість»), – така думка відмела всі варіанти, пов'язані зі смертю чи ганьбою дійових осіб. Вона тепер тісно переплелась з ідеєю, що тільки герой може захистити свій рід від фашистської навали, тільки герой має право на незвичайне кохання.

В ескізах до новели «На колючому дроті» помирають і комуніст Чабан і куркуль Заброта. В останньому варіанті автор залишає Чабана живим. Новела завершується його перемогою. А епізод смерті комуніста суперечив би ідейному змісту даної новели: «Це символічна одвічна картина, – писав Довженко в щоденнику, – многосотлітній двобій двох українців, ожорсточених од довгої важкої тернистої дороги» [5, 25]. Оскільки бувальщина ставала вже легендою, загибель Чабана суперечила б історичній правді.

Зіставлення нотаток і текстів свідчить, що Довженко не ілюстрував відомого, а шукав глибинних історій. Проте він не копіював їх, а творив з них образні ідеї. Про такий процес переосмислення матеріалу в Довженкових працях сказано: «Я застосовував метод не арифметичного складання якихось розкиданих елементів, – я добував кубічні корені з матеріалу відповідно до теми» [4, 308].

Цікаво простежити за роботою Довженка над словом. Вона розумна і повчальна. Це не дрібниця, наприклад, замінити «ти» на «ви» у монолозі автора про красу матері в однойменній новелі. Спробуйте вставити фразу «Була ти комуністкою чи ні?» із записної книжки до тексту – і відразу виникне фальш, грубість, дисгармонія і, головне, неправдивість: у нас матерям не тикають. Занотовуючи дещо до новели «Мати», Довженко відзначає: «Нема більш високої смерті, як смерть у правому бою за друга свого». У новелі,

завдяки архаїчній формі і повторам, ця фраза набирає урочистої трагічності й гіперболізму: «Хай же знає весь світ, як висіли ви, мамо, на старій груші за други своя у велику все-світню війну в українському кривавому селі на Україні кривавій» [1, 182]. У начерку до «Незабутнього» є репліка: «А в тебе волосся пахне огірками свіжими». У тексті новели вона змінена: «А ти, коли дишеш, пахнеш огірками, огірковим листом». Це – точніше. У записній книжці сказано: «Я доб'юсь до тебе через дзоти й пожежі». У новелі точніше, активніше: «Я проб'юсь до тебе...» Довженко не вводить до новели «Ніч перед боєм» репліки оповідача «Спасибі вам, наші харони», бо вона була б недоречною стосовно дідів Платона і Савки. Це принцип пошуку слова, що є найвідповіднішим стилю новели, характеру героя.

На окрему увагу заслуговує образотворча роль асоціацій. У нотатках до новел часто зустрічаються імена Шевченка і Гоголя, їхні образи. Можна гадати, що «Відступник» якоюсь мірою зв'язаний із «Тарасом Бульбою», а «Незабутнє» – із поезією Шевченка «І станом гнучким, і красою», де мовиться про захист жіночої краси від лихих обставин і людей.

У Довженкових записних книжках неодноразово зустрічаються ремінісценції з поезії Шевченка. Ці нотатки розкривають у творчій лабораторії митця найболючіше – пошуки стислого, об'ємного, глибоко змістовного слова. Треба сказати про вигляд людей на окупованій території – і пам'ять підказує (не зовсім точно) з Шевченка: «Чорніші чорної землі нещасні люде» [5, 19]. Ця ремінісценція не ввійшла до жодного з надрукованих творів. Довженко знайшов свої слова і образи: село померкло, «немов хто притрусив його сірим попелом», жінки «були нерухомі, мов чари, наповнені вщерт горем» [«На колючому дроті» – 1, 100] та інші. Але шукав новеліст ці образи за асоціаціями, за зразком Шевченкового слова, яке глибинно розкриває суть явища.

З програмного твору «Сон» Довженко постає як поет-мислитель. Немов відкидаючи слово («всі літери і всі їх значення умовні і убогі»), він водночас стверджує його можливість дорівнятись музиці, яка здатна передати найсуперечливіші звучання доби. Це етюд-роздум, поезія в прозі. І справа тут не в чергуванні ритмічних одиниць, а в

самому способі охоплення дійсності, в швидкому зіставленні узагальнених явищ життя.

У «Сні» новеліст робить майже неможливе: ґрунтуючись на музичних метафорах, він стисло передає найскладніші суперечності боротьби за становлення радянського ладу на землі: «Мов хімік чи коваль, я сплавив урочисті героїчні звучання епохи з нікчемними акордами шелесту паперів і скрипу канцелярських пер...

Трубу захоплення й заклику вперед до світу, до перемоги – з плачем голодних саксофонів – хліба-а!

Громи всесвітніх небачених напружень мідного струмента, лунання слави, високої перемоги – з сичанням наклепництва, брутальності і «поганої невеселості» [1, 208]. «Погана невеселість», «невесела некрасивість» – так сказати міг лише Довженко. Абстраговане набирає у нього рис своєрідної конкретності, тому що воно стає в поетичний, чи врочистий, як назвав його новеліст, ряд слів. У «Сні» сказано: «З чого ж складається краса? З того, з чого й перемога в житті. З перемоги добра над злом. *З осердеченого сполучення всіх явищ життя*» [1, 209, підкреслення наше. – В. Ф.]. Таке «осердечене сполучення» абстрактного з конкретним і творить поезію емоційної мислі.

Новели Довженка особливі. Вони аж ніяк не нагадують розповідної манери Марка Вовчка чи О. Стороженка. Це вища форма новел-медитацій, зрідка знаних у творчості його великих попередників. Якщо говорити про українські джерела, то можна простежити зв'язки «Сну» із новелами-монологами «Дорога» й «Мое слово» В. Стефаніка та «З глибини» М. Коцюбинського. Поетична медитація у Довженка природно входить також у ті новели, що мають і зовнішню, «подійну» канву, і рельєфно-зримі характери людей.

Довженко явив нашій новелістиці інтелектуально-гіперболічну новелу. Це жанрове визначення, можливо, не точне, але якоюсь мірою воно вказує на окремішне, специфічне. Довженко-новеліст мислить крупномасштабними образами і категоріями. Опускаючи узвичаєні зв'язки людини з життям, із подробицями щоденного побуту (які мали місце у творах С. Скляренко, Петра Панча, А. Шияна, Івана Ле), він ставить її віч-на-віч з епохою і її закономірностями, з усією планетою, навіть всесвітом. Годі шукати в Довженковій новелістиці психологічних нюансів, густоти буденного буття. Він бере лише крайні, віддалені полюси діалектичних зв'язків і суперечностей. Сіятель з однойменного тво-

ру переростає в символ народу, що осмислює життя як діяння, а вбитий воїн, «наполовину возз'єднавшись з землею, як темний барельєф великої доби», всміхається у вічність («У полі»). Інколи це прагнення до незвичайних зіставлень, до операцій з широчезними категоріями приводило новеліста в сіті дещо абстрактних і суперечливих міркувань. У «Славі», наприклад, він запитує, що потрібніше світові – живий звичайний солдат, який випадково залишився невбитим, чи його бронзовий пам'ятник, символ героїзму, що породжує нові імена героїв? Це жорстоке питання ставилось у той час, коли в атмосфері культу особи часом «забували» імена мертвих і живих героїв заради обраних. Можна зрозуміти страждання солдата, але не можна погодитись з його рішенням відступити у небуття перед своєю славою. Схоже, що, переживаючи трагедію забуття живих, автор все-таки в інтересах майбутнього схиляється на бік невблаганності законів вищої політики. Але чи варто було протиставляти живу людину – пам'ятникам її слави? Адже вони обоє потрібні світові.

Незначні відхилення новеліста у світ розпливчастих уявлень не складають основи його світосприймання. Стикаючи людину не з малим, а з великим у житті, Довженко логічно приходив до деяких умовно-гіперболічних форм зображення. В образній системі його новелістики опорними пунктами, що тримають ланки художнього мосту, є, окрім звичайних, метафоричні гіперболи, чи гіперболічні метафори.

Воїни у нього падають «у криваву всесвітню калюжу», Чабан неначе бачить усю землю, яка «ніби влетіла у якусь криваву туманність і занедужала», сіятель каже про себе: «Вбивав нещадно. Горів у церквах обезбожених, гнів у ямах, замерзав на морозі, варився в казанах, ішов на палітурки й на мило, і числа мого не названо, і мільйони мене щезли інкогніто без сліду, як вода» [1, 210-211].

Довженкова метафорична гіпербола розкриває в явищі найголовніше, скажімо, невмирущість хліборобської оселі, її величність і красу: «...Як легко її завжди було підпалити, як палає вона довгі століття і ніяк не згорить, мов неопалима купина» («Хата»). Щоб передати неймовірну, але цілком реально атмосферу бою, новеліст теж звертається до перебільшень: «Мерці зривалися з землі, по кілька раз літали в чорній куряві, в фонтанах груддя й падали знову на розторгану понівечену земну кулю, стукаючись в неї, куди і як попало» [«Перемога»; 1, 156]. Не на землю, а саме на *земну*

кулю падає вбитий, бо він – мешканець планети, а не просто солдат.

Гіпербола пояснює найістотніше в характерах героїв. Щоб вмотивувати природний для капітана Уса і незвичайний для мукденівців його вчинок, Довженко знаходить грандіозні образи: «В душі капітана Василя Уса була весна... Він побачив під собою неначе всю земну кулю, щасливу і вдоволену, яку він звільнив од зла, пройшовши тисячі кілометрів, проливши кров і піт нещадно во ім'я братерства» («Капітан Ус»). Побачивши рикшу, капітан згадав дитинство. Він не думав про політику. Він катався в колясці і катав рикшу, за що його й судили: він, мовляв, зневажив честь офіцера. А мукденівці поставили престол його святому імені, бо в цьому вчинку Василя вони побачили поворот у долі народу. «Пройдуть віки. Смерть і забуття зітруть в далечині часу всі імена і ранги... Останеться капітан Василь Ус на престолі свого дитячого вчинку» [1, 215].

Для своїх новел Довженко часто бере умовні ситуації. У нього розмовляють живі і мертві. Здебільшого, як це видно з новели «Бронза», перекладені на пластичну драматургічну основу діалогізовані монологи («внутрішні голоси») живих. Марія-полонянка, яка повернулася в село з дитиною незнамого батька і принесла свій сором до пам'ятника чоловікові, шукає прощення і знаходить його: пам'ятник «відповідає» на її болючі питання. У цьому діалозі відбилися думки митця про ідеальні взаємини між людьми, про характер нового гуманізму. Якби чоловік Марії був живий, він простив би їй, вона не винна – ось що промовляє ця умовна ситуація. В інших випадках («Федорченко», «У полі», «Невідомий») мертві звертаються до наступних поколінь. Є в цьому, на думку С. Плачинди, щось міфічне, різоче, таким прийомом підкреслюється безсмертя наших бійців³⁶¹.

Конфлікти новел «Відступник», «Незабутнє», «Мати», «На колючому дроті» різко окреслені, непримиренно оголені. Герої тут творять незвичайне: батько вбиває сина за зраду, дівчина віддається незнайомому бійцеві, щоб краса її не дісталась фашистам, мати приймає смерть, рятуючи чужих синів, колишні бідняк і куркуль зустрічаються у концтаборі як полонений і вартовий, але історія судить справедливо: перемагає перший.

З життя людей Довженко обирає найурочистіші хвилини, ті, які можуть сказати якщо не все, то найголовніше. Звідси і пошуки «найдорожчих слів, що даються людині в рідкі, неповторні години», романтичні порівняння типу: «неначе в пісні, під вербою... стояла дівчина», метафоричні гіперболи розлуки й чекання: «А Олеся Ярославна виплакала на перелазі свою многосотлітню пісню і спустошена пішла до хати. І стала вона кам'яною». Довженко любив людей з «надлюдською жадобою життя», як писав він про Чабана у новелі «На колючому дроті», коли той «в одну мить ніби возвівся в якусь надзвичайну ступінь, близьку до вибуху» [1, 110].

Деякі принципи кінооповідання знайшли відбиття і в новелах Довженка. Це – навальний розвиток дії, увага до «крупних планів» (пластично виписані постаті дідів Платона і Савки), до метонімії (рука потопаючого, яка немов шле привіт живим у новелі «На колючому дроті»). Довженко використовував також «панорамні зображення» і швидкоплинне зміщення кадрів (картини відступу і боїв у «Незабутньому» та «Перемозі»). Наприклад:

«Б'ють гармати. Вечоріє.

У червоній куряві й диму немов навіки заходить сонце. Горять жита на многі кілометри, і ярина толочиться вже кілька днів людьми, машинами і мільйонами бездомних коней і корів. Бомбардують череди із літаків у пилу. Високим зойком скиглять поранені коні... Курява – до неба на сумних шляхах.

Відходили на схід України сини.

Пливли німецькі трупи по Десні без числа і краю, падали з небес парашутисти в лози. І всюди сльози і прощання» [1, 114].

У 1929 році М. Бажан писав, що Довженко «грабує» поезію і театр, переносючи їх принципи до кіно (бере умовні форми героїчного епосу, звертається до глядачів і таке інше). Але такою ж мірою, можна сказати, він «пограбував» і кіно, збагативши прозу новими формами сконденсованого письма. Слухаючи доповідь академіка О. Несмеянова про великі відкриття на стику декількох наук, Довженко занотував до щоденника: «...я подумав: і в поезії ми знаємо дуже

³⁶¹ Плачинда С. Олександр Довженко. – К., 1964. – С. 210.

яскравий приклад – Маяковський. Зумів же він мову поезії, газети, гасла і прози найсірішої об'єднати в новий сплав могутньої, нової, нечуваної сили» [5, 288]. Об'єднуючи принципи кінематографу, живопису, повісті, поезії, драми й оповідання, Олександр Довженко зробив велике відкриття: створив кіноповість і кінооповідання. Композиційною особливістю цих жанрів, на думку Довженка, є «вільний рух у всіх координатах часу і простору» [5, 259]. Це динамічне зіткнення зримого ряду образів. «Кіно, – писав Довженко, – це пластичне, найбільш образне, поетичне бачення. Адже й поезія – це теж своєрідна проза, з якої викреслені всі зайві слова...» [5, 259].

У Довженка, на думку І. К. Білодіда, був *могутній тип мовлення*³⁶², який вимагав стрімкості, бурхливості і короткості. Сам письменник говорив про «врочисті ряди слів» у своїх творах, які основною тональністю близькі до українських дум та пісень.

Довженка над усе цікавила проблема перемоги живого над мертвим, майже всі його твори охоплює мотив безсмертя народу і людини. В найтяжчі роки війни він стверджував безсмертя радянського солдата і безславний кінець фашистів, які прийшли на нашу землю.

Майже одночасно з Довженком писав новели німецький прозаїк Вольфганг Борхерт. Писав з позицій прогресивного критичного реалізму. Створені зразу ж після війни його новели «Довгою, довгою вулицею», «Сніг, сніг і сніг» та інші стали гострим звинуваченням німецькому мілітаризмові. Смерть, каліцтва фізичні й душевні – ось що принесла війна німцям. Про безсмертя, яке обіцяли німецькому солдатіві вожді фашизму, й мови не може бути: він гинув за неправедне діло, він божеволів на війні і втрачав усе людське. В. Борхерт співчуває своїм солдатам, але не бачить вини кожного з них, бо в нього своя концепція: людина – це піщинка в ураганах буття, вона не може протистояти страху смерті. Новеліст бачив саме таких, а не інших німців.

Герой Довженка зовсім інший. Його реальним прототипом був сучасник новеліста – творець нового ладу на зем-

³⁶² Див.: Білодід І. Мова творів Олександра Довженка. – К., 1959 – С. 7.

лі, людина, що відповідала перед народом за себе, за все і за всіх. Ось чому перед нею відступала навіть смерть. Ці люди гинули, але гинули не безслідно: вони рятували планету для спокою і миру. Тому вони на ній мають бути безсмертні...

З берегів зачарованої Десни, з глибоких народних джерел прийшла до митця віра в те, що кожна людина може заробити собі безсмертя, якщо творитиме на землі добро. Довженко розповідав Рильському, Богомольцю, Зденеку Неєдли, Каролю Сверчевському легенду про свого прадіда, який, чумакаючи, зустрівся зі схимником-єретиком. Цей боговідступник вірив, що недобра людина живе без душі і після смерті від неї нічого не залишається, лише трава виростає на могилі. А той, хто творить добро, – заробляє (саме заробляє) безсмертну душу, яка живе на зірці, призначеній цій людині. Щоб не було сумно й самотньо, вона може запросити до себе інших померлих, буде там їх любити і жаліти. Зірка чекає безсмертних. І якщо вони не прилітають до неї – падає з неба і гасне: значить померла бездушна людина³⁶³.

Народний оптимізм лежав в основі довженківського погляду на роль людини у світі. У світлі високого гуманістичного ідеалу творив новеліст монументальні народні характери своїх сучасників. Довженка по праву називають геніальним поетом. Вітчизняні й зарубіжні митці порівнюють його з Гомером, Бетховеном, Леонардо да Вінчі. І це не перебільшення. Але якщо вже вдаватися до аналогій, то найдоречнішою є аналогія з Маяковським, якого Довженко дуже любив і ставив собі та іншим за приклад. Обидва вони мужні новатори: Маяковський розкрив нові обрії для поезії, Довженко створив новий жанр – кіноповість і кінооповідання. Він вчасно помітив тенденцію до взаємопроникнення не тільки родів, а й жанрів мистецтва.

1968

³⁶³ Цю легенду переповідав автору статті М. Рильський у 1958 р.

НОВЕЛА ГРИГОРІЯ КОСИНКИ

До новелістичної школи В. Стефаніка в українській літературі 20-х років, окрім М. Ірчана, належав також талановитий прозаїк Григорій Косинка (Стрілець). Залежність його від «селянського Бетховена» була очевидною³⁶⁴. Ф. Якубовський підкреслював в обох новелістів як спільне (художній принцип «переселення автора в душу героя»), так і відмінне: у радянського новеліста село не забите, а збуджене революцією³⁶⁵.

За життя Г. Косинка читав про себе більше лихих, ніж добрих слів. Наче повторювалася історія з Чеховим. «Двадцять років нерозуміння», – пише К. Чуковський, – найкраща назва для статей і рецензій про Чехова, які друкувалися в сучасній йому журналістиці»³⁶⁶. Російського митця повсякчас звинувачували в аполітичності, байдужості, бо естетична сліпота й глухота критиків не давала змоги бачити логіку художніх образів і вимагала елементарних авторських декларацій. А Чехов не декларував, а зображував. Це саме робив і український новеліст Григорій Косинка – талановитий продовжувач традицій Чехова і Стефаніка. І про нього писали: «Унікаючи агітаційної тенденції, Косинка виявляє іншу тенденцію – загущувати свою ідеологічну фізіономію... Цим самим він лише видає дрібнобуржуазну природу свого творчого начала...»³⁶⁷. Цим можна було підсумувати все, що писалось про Косинку. І він мусив каратися за те, що його стилу не сприймали критики, дезорієнтовані вузькогруповими інтересами в атмосфері загостреної ідеологічної боротьби 20-х років. «Коли Григорія Косинку критикували, – пише Ю. Мартич, – він не заперечував навіть найменш об'єктивні закиди. Мовчав. Переживав глибоко, боля-

³⁶⁴ У короткій біографії Г. Косинки його вчителем, окрім Горького і Кн. Гамсуна, названо В. Стефаніка (див.: *Лебідь А., Рильський М.* За 25 літ: Літературна хрестоматія. – К., 1926); за свідченням Т. Мороз, дружини письменника, Косинка листувався з Стефаніком (див.: *Шумило М.* Григорій Косинка//Літ. Україна. – 1963. – 18 квіт.).

³⁶⁵ *Якубовський Ф.* На зломі українського імпресіонізму//Життя й революція. – 1927. – № 3. – С. 316–317.

³⁶⁶ *Чуковский К.* О Чехове. – М., 1967. – С. 89.

³⁶⁷ *Смілянський Л.* Косинка-новеліст// Сучасна українська проза – Х.; К., 1930. – Вип. 1. – С. 46–47.

че. Він не знав іншого бажання, як служити своїм словом радянській правді життя»³⁶⁸.

Ранні твори Г. Косинки, надруковані в газетах та альманахах і зібрані у книгу «На Золотих Богів» (1922), мали переважно ескізний характер. Значна їх частина («На буряки», «Темна ніч», «В хаті Штурми», «За земельку», «Перед світом») не виходить за межі реалізму, хоч має романтичну тропіку, імпресіоністичні прийоми композиції та будови фрази. А такі речі, як «Троєкутний бій», «На Золотих Богів», «Місячний сміх», «Заквітчаний сон», є або романтичні, або імпресіоністичні.

Письменник шукав свого героя і ті єдині слова, які відкривали йому душу людини на крутому зламі історії.

За матеріал для ранніх етюдів і новел Г. Косинки правили факти часів громадянської війни. Ситуації та характери головним чином – сільські. На цьому етапі творчості в деяких етюдах село для автора соціально чітко не розшароване, воно єдиним фронтом виступає проти контрреволюції, хоча новеліст бачив і з нещадною об'єктивністю, як і В. Стефанік, зображав трагічно безвихідні злидні («В хаті Штурми») і споконвічну ненависть до поміщиків: «пан – наш ворог» («На буряки»).

Критики 20-х років звинувачували Косинку в ідеалізації селянина, який під час революції як власник захищає свою землю. Прочитавши одне речення із романтичного етюд «На Золотих Богів» («Б'ється червона селянська воля, умирає на своїх осьмушках та обніжках, але боронить тілами, кров'ю свої оселі од армії Золотих Богів»), С. Щупак в'їдливо закидав: «Скільки пафосу Косинка знайшов, щоб оспівувати боротьбу за «свої осьмушки й обніжки» (до речі, у Косинки сказано: боронять оселі на своїх обніжках. – В. Ф.), і ніде не натрапите в нього на оспівування боротьби за колективні інтереси»³⁶⁹. Цю думку висловлював і Я. Савченко: «Революція спонукає їх (героїв Косинки. – В. Ф.) до певної соціальної акції, але – це акція бунтарства, тимчасового анархізму – біля своєї хати, біля своїх обніжків, на своїх десятинах і округах – в ім'я інстинкту – ідеї

³⁶⁸ *Мартич Ю.* На вишиваних рушниках. – К., 1967. – С. 234.

³⁶⁹ *Щупак С.* Критика й проза. – Х.; К., 1930. – С. 48.

землі»³⁷⁰. Важко сказати, чому ідея землі вважалася «інстинктом». Це була усвідомлена потреба мільйонних мас селянства. І те, що селянство захищало свою землю від армії «Золотих Богів», тобто білогвардійської контрреволюції, аж ніяк не є справа консервативна – селянство захищало конкретні здобутки революції. Та, проте, в етюді «На Золотих Богів» мовиться не лише про землю та оселі, а й про волю: «Страшно, рішуче гукнув тоді до селян Чубатенко: «За погорілі наші хати, за кров братів і волю нашу (підкреслення наше. – В. Ф.) – вперед!..» Якось невідома сила ревнула позвіриному з грудей селянських, підняла степом помсту і – пішли: окропили білу гречку з медами гарячою кров'ю, поцілували востаннє горби і...

Сонце здивоване стало: похитнулись вороги!»³⁷¹. У цій сцені, що своєю пристрастю й романтичним гіперболізмом («Сонце здивоване стало») близька до «Гайдамаків» Шевченка, сказано не лише про мету (воля), а й про організатора стихійного виступу – Чубатенка: «За мною, вперед!» Де ж тут слава анархізмові? Так, ми не знаємо партійної приналежності Чубатенка, але не сумніваємося в революційному пориві маси («червона селянська воля»), який на початку 20-х років показували багато прозаїків: А. Веселий («Ріки огненні»), Б. Лавренєв («Вітер»), М. Ірчан («Напівдорозі»), О. Копиленко («Буйний хміль») та інші. Не всяка стихійність – лихо. Ось що, наприклад, з цього приводу писав В. І. Ленін у статті «Російська революція і громадянська війна»: «Що стихійність руху є ознака його глибини в масах, міцності його коренів, його неминучості, це безсумнівно. Грунтовність пролетарської революції, безгрунтовність буржуазної контрреволюції, от що з точки зору стихійності руху доказують факти»³⁷².

В етюді «На Золотих Богів» Г. Косинка стоїть на позиції революційного незаможництва. Він оспівує тих, хто б'ється за волю на своїх «осьмушках», не про глитаїв тут мовиться, а про бідняків, для яких поняття «земля» і «воля»

³⁷⁰ Савченко Я. Критичні нотатки. Про Гр. Косинку // Червоний шлях. – 1927. – № 4. – С. 172.

³⁷¹ Косинка Г. Новели. – К., 1962. – С. 10. Далі в тексті вказано сторінки цього видання.

³⁷² Ленін В. І. Російська революція і громадянська війна // Повне збір. творів. – Т. 34. – С. 206.

нероздільні. Трохи пізніше, в новелі «Голова Ході», яку тодішня критика не зрозуміла, Г. Косинка показав куркульський культ землі, який заперечує революційну волю. Колишній бандит, син куркуля, з острахом і ненавистю думає про бійців революції, які помирали не за шмат власної землі, а за «всех свобод».

У ранніх етюдах Г. Косинка викриває не тільки білогвардійщину, а й мерзенну філософію обивателя, «вічного міщанина» («Троєкутний бій»).

Моментальними сценками, полілогами автор передає чвари між білогвардійцями та петлюрівцями у Києві, висміює панків та паній, які приготувалися до пишних маніфестацій, але змушені були знову поховатися в свої нори, бо «поважно, рішуче, як кобець, гукнула з-за Дніпра троєкутним боем більшовицька артилерія: засміялась червоними поділками залізна птиця над жахом мільйонного города вічних міщан...

– А-а?! 3-3-за – Дніпра?

І застигла од жаху блаженно-радісна посмішка на обличчі панському, закам'яніла...»³⁷³. Можна було дорікати автору, що Київ у нього уособлював лише місто міщан. Але не треба було приписувати Г. Косинці, як це зробив Л. Смілянський, ідеалізацію петлюрівців. Сам же критик декількома сторінками пізніше цитує «Троєкутний бій», в якому «січовики уподібнюються до «двоногих хижачків»³⁷⁴. І вже зовсім не можна було не помітити в цьому етюді оспівування більшовиків – справжніх визволителів Києва.

Етюди «На Золотих Богів», «Троєкутний бій» – твори романтичні, з елементами імпресіоністичної, тобто штрихової, стилістики. Романтичні образи людей постають тут із стислих фрагментів, що квапливо змінюють один одного, але ця швидкоплинність не затемнює суті речей та авторської концепції.

Коли ж «імпресіоністичне» сприймання дійсності перетворювалося в Г. Косинки на художній метод, спостерігається інше. Тоді і «Місячний сміх», і «Заквітчаний сон» ставали ребусами, де автор наче втішався химерними мережками слів у дусі «хатянських», символістських ідей чистої краси. Миготливість, розірваність вражень оповідача й Оле-

³⁷³ Косинка Г. Вибрані оповідання. – К.; Х., 1929. – С. 170 – 171.

³⁷⁴ Див.: Смілянський Л. Косинка-новеліст. – С. 33, 51.

нки – героїні «Заквітчаного сну» – не дають змоги збагнути трагічну історію одного кохання. Прозаїк утворив величезні провалля між окремими штрихами, ізолював почуття персонажів від сфери їхньої свідомості та ідей. Увесь ескіз, проїнятий почуттями неясності, самотності й песимізму, має ознаки занепадницького імпресіонізму в душі К. Гамсуна, творами якого захоплювався молодий прозаїк.

Спосіб передачі потоку життя через враження персонажа, відтворення швидкоплинного і складного перебігу настроїв і почуттів у фрагментарних композиціях і несподіваних тропях, словосполученнях – все це розпочали романтики ХІХ століття, а під впливом імпресіоністів художників ця тенденція посилилась в усьому словесному мистецтві, бо настала необхідність людству розчленувати і виділити у спершу цілісному почутті сховані й звичайно змішані нюанси, відтінки, яких не помічав давній реалізм³⁷⁵. Цей процес стисло був окреслений В. Жирмунським в історії епітета: «Романтизм уперше принципово виправдовує індивідуальну точку зору та індивідуальне слововживання: замість традиційного синього моря поет побачив море рожевим або зеленим, замість білого вітрила в поезії з'явилося руде вітрило. Іншими словами, загальну ідею предмета витісняє індивідуальний аспект явища, обумовлений певним місцем і часом, і в той же час, на зміну об'єктивному та ідеальному художньому стилю виступає індивідуальна манера, обумовлена «точкою зору» або «темпераментом» поета. Завершення цього шляху – в художній техніці доби імпресіонізму, яка остаточно зруйнувала в мистецтві статичні й позачасові ідеї предметів і віддала його у владу миттєвих, плинних і мінливих відтінків безпосереднього сприймання. Стилістичним еквівалентом цієї останньої стадії є пошук *рідкісного* епітета...» (підкреслення наше. – В. Ф.)³⁷⁶.

Композиція ранніх етюдів і новел Г. Косинки фрагментарна, асоціативна. Сюжетний рух має пульсуючий, стрибкоподібний характер, що відповідає блискавичній зміні настроїв оповідача або персонажа. Мінливість настроїв та орієнтація на вловлювання світу зором і слухом зумовила широке використання називних форм («Сімнадцять копійок

день... маленький брат... мати... ех! – вітром вривався в росисті стежки...»), фігур умовчування та асиндетичних речень, фраз із двокрапками і тире, особливо після сполучного «і», щоб підкреслити зміну вражень («підняті нерви дратує туман з росюю і... сердито, мовчки гостро сапу»); «Летить сонячною курявою Сенька-кулеметник і – строчить умілою рукою...»). Складність, багатство і наростання руху, за спостереженням А. Музички³⁷⁷, передається дієслівною градацією, подвійними присудками і складними епітетами, які відтворюють моментальну зміну кольорів: «гукає-сміється ворожа артилерія», «креше полум'я, іскриться», «і замовкла, заніміла, слухала-плакала» («На Золотих Богів»); «сміялися-танцювали», «плаче-тужить», «плаче-заливається» («За земельку»); «піднімаються до неба криваво-червоні стежки полум'я» («На Золотих Богів»); «сизо-чорний дим» («Перед світом»); «обмержалось небо червоно-сизим полум'ям...» («Троєкутний бій»).

Тропіка тут переважно романтична. В етюдів «На Золотих Богів» фрагментарна панорама бою відтворюється очима збуджених ним селян та матері Сеньки-кулеметника, образ якого романтизовано, бо цей хлопець гине героїською смертю за колективні інтереси: «І летить... Чуб, як грива на вороному коні, розчісується на льоту вітром...» А в сценах після битви новеліст стає більш стриманим. У репліках персонажів та ремарках з'являються реалістичні малі образи зі сфери сільського побуту: «трое малих дітей, як мишенят...», «почорнів, як головешка...»

Поруч із романтичними та імпресіоністичними творами в ранніх етюдах Г. Косинки окреслилась також реалістична тенденція. У фрагментарних сценах «Сходки», «За земельку», «В хаті Штурми» переважає реалістична тропіка, життєподібна форма діалогів. З часом ця тенденція стає провідною. Важливо підкреслити, що в «Сходці» новеліст із захопленням писав про Петра Цюпку, «забастовщика з 905 года», який пройшов мужню школу класової боротьби (його, як і Андрія Волика із «Fata morgana» М. Коцюбинського, теж покалічили капіталісти на цукроварні) і тепер, у роки зміцнення Радянської влади на селі, він гаряче підтримує більшовиків – проти куркулів. «Ні, – каже він глитаєві Ки-

³⁷⁵ Теория литературы. – М., 1965. – Кн. 3. – С. 28.

³⁷⁶ Жирмунский В. К вопросу об эпитете // Памяти П. Н. Сакулина. – М., 1931. – С. 80 – 81.

³⁷⁷ Музичка А. Творчий шлях Г.Косинки // Критика. – 1929. – № 3. – С.38-39.

селю, – наша стежка – червона... За революцію! От і все...» [28].

Проте ця реалістична тенденція перемогла не відразу. Сліди «імпресіоністичних» захоплень особливо помітні у циклі новел про зіткнення комуністів із бандитами: «Темна ніч», «Десять», «Постріл», «В житах». Як і ранні етюди, вони викликали багато непорозумінь і політичних звинувачень на адресу автора. Саме ці твори тлумачилися як аполітичні, а їх автор оголошувався то виразником ідеалістичного відчуття селянина-середняка³⁷⁸, то апологетом можливих індивідуалістичних груп, представником «куркулячої тенденції»³⁷⁹. Традиція була такою сильною, що навіть в «Антології українського оповідання» (1960) зазначалося: «На окремих новелах Косинки позначився вплив ідеології куркульства, яке активно боролось проти Радянської влади»³⁸⁰. Докладний структурний аналіз названих новел переконує, що подібні твердження несправедливі. Автор – на боці комуністів, а не куркулів, бандитів.

Де ж коріння, де причини такого тлумачення новел Г. Косинки? Передовсім у нерозумінні об'єктивно-драматичного стилю зображення, коли автор майже не втручається в оповідь або відтворює світ з точки зору негативних персонажів чи людей, що збилися на манівці.

Ситуації новел Г. Косинки вимагають творчості від читача, бо ремарки скупі або просто опущені.

Ось, наприклад, початок «Темної ночі». Одним реченням новеліст повідомляє, що смерком до села ідуть сірі озброєні постаті. Починається полілог:

« – Ой, які нетрі!

– Так ти, Савко, оце аж сюди комунара привів?..

– А він, кажеш, сидить і жде... паски?..

Мовчать.

Під ногами шелестить листя, хрускає ломаччя...

– Партийний?

А якийсь злий голос:

³⁷⁸ Якубовський Ф. На зломі українського імпресіонізму//Життя й революція. – 1927. – № 3. – С. 319; Савченко Я. Критичні нотатки//Червоний шлях. – 1927. – № 4, – С. 181.

³⁷⁹ Щупак С. Критика й проза. – С. 40; Музичка А. Творчий шлях Г. Косинки. – С. 47.

³⁸⁰ Антологія українського оповідання: В 4 т. – К., 1960. – Т. 3. – С. 120.

– Побачиш... Ой щирий, як коняка: картка партійна ще з 12-го року...»³⁸¹. Автор ні в що не втручається, нічого не пояснює, але передісторія зрозуміла. Приведений на допит бандитами, комуніст Байденко з «Темної ночі» не відмовляється від частування. Це схоже на ситуацію в «Злодій» В. Стефаніка. Але там злодій хотів напитися, аби не було страшно помирати, проханням поцілувати всіх – розчулити своїх суддів, щоб його відпустили. Зовсім інше ми бачимо в новелі «Темна ніч». Байденко знає, що бандити розпалюють себе самогоном і намагаються його морально принизити. Цим вони не відрізняються від дрібних власників із «Злодія». Але схоже ще дужче вияскравлює несхоже:

« – Ну, скажи нам, – питали Байденка, – чи віриш ти в свою всесвітню революцію, за яку кладеш зараз голову?

Посміхався, як з добрими приятелями.

– Вірю».

Бандити чимдуж розпалюють себе:

« – А скажи, товаришу, ти великий трус?

І весело відповідав він: «Ні»³⁸².

У Байденка було лише одне прохання: сказати щось таке чужому хлопчикові, аби він, запам'ятавши те вагоме слово на все життя, не став таким темним звіром, як його батько. За це комуністові розбили голову:

« – Ги-ги! Гад рябочеревий, коники викидає!

Хлопчика... білявенького... Комуна щепить будеш?!

Червоні од самогону очі гостей посоловіли; злий жорстокий огник звіра хижого затанцював на чоловічках...»³⁸³.

Увінчує новелу пейзажний штрих – персоніфікований образ явора, що згадувався в експозиції: «Поклонився і зажурено зашелестів», коли бандити повели на розстріл комунара. Г. Косинка такими штрихами яскравіше, ніж Стефанік, виявляє своє «я». В цьому він ближчий до Васильченка, але в принципі використовує об'єктивно-драматичне зображення у життєподібних формах, правда, не в плавно завершених, а фрагментарних.

Розглядаючи новелу «Десять», С. Щупак брав маленький уривок тексту і на його підставі стверджував, що Г. Косинка прикрашає куркуля і принижує комуніста³⁸⁴.

³⁸¹ Косинка Г. Вибрані оповідання. – С. 147.

³⁸² Косинка Г. Там само. – С. 151.

³⁸³ Там само.

На основі чого ж виникла думка про поетизацію куркуля? Справа, очевидно, в тому, що новеліст не зовсім чітко розставив акценти. Уважно перечитуємо новелу. По-перше, в ній мовиться не про більшовика типу Байденка, а про м'якотілого представника дрібнобуржуазної партії (УКП) – Рубля, що приїхав допомогти незаможникам. По-друге, куркуль Діброва і бандит Божок – страшні й огидні. Спочатку автор змушує дивитися на подію очима переляканого Рубля, а потім Діброви. Це вловити важко. Ось Рубель зустрівся з чийось поглядом: «На його хижо, злісно дивились очі Діброви» (до речі, тут ніякого прикрашення немає). А далі зроблено такий перехід: «А Діброва в житах не бандит, ні, це...» Думка обірвана. Кому вона належить, це не ясно. Якщо взяти поза контекстом – можна приписати автору. Та читаємо далі: «Він зірвав стеблину жита, перекусив її і – сплюнув; руку заклав за спину і ще раз гостро глянув у бік Рубля; це був міцний, як дуб, дядько – узькі скивиці його зливались з спілим житом, як щось одно ціле... О, Діброва твердо стояв на землі, і, коли його здорова, м'ясиста рука гладила колоски, Рубель був тоді перед ним змарнілою, маленькою тваринкою города»³⁸⁵. Якщо цей уривок розглядати не ізольовано від усього тексту, особливо від зображення звірячого вчинку Діброви (він закатовує невинну людину), то ясно, що в наведеному фрагменті все передається через сприймання куркуля, котрий не може назвати себе бандитом, сам себе поетизує і принижує Рубля. А новеліст в останніх ремарках, через епітети, висловлює своє співчуття Рублю, який під шомполами, з наказу бандитів, співає «Ви жертвою пали»: «тіло Рубля йорзалось на колосках, випиналось з болю до землі, він хватав її руками, давив щокою і – кидав луною срібною з жита до села як безнадійний протест свої сльози, змішані з землею... І тихо плакала у золотих житах сонячна пісня»³⁸⁶.

Так, Рубель – не борець. Але для Г. Косинки він – людина, а бандити – нелюди, як би «красиво» вони про себе не думали в житах.

Та все ж новеліст передусім захоплювався людьми діяльними, твердими, такими, як Чубатенко, Сенька-

³⁸⁴ Щупак С. Критика й проза. – С. 44.

³⁸⁵ Косинка Г. Вибрані оповідання. – С. 48-49.

³⁸⁶ Там само. – С. 52.

кулеметник із етюду «На Золотих Богів», комуніст Байденко із «Темної ночі», яку наче варіює новелістична діалогія «В житах» і «Постріл». У цих творах теж колись вбачали суцільне «викривлення» дійсності і не помічали глибокого характеру комуніста Киянчука.

З точки зору життєвої історії все сталося так: бандит Корній став свідком героїчної смерті більшовика («Постріл»), а потім, через деякий час, зустрівся з коханою Ульяною, чоловіка якої, куркуля Дзюбу, арештували чекісти («В житах»). А згадує про ці два випадки Корній у зворотному порядку³⁸⁷. Ця перестановка потрібна була Косинці для того, щоб показати, як під впливом комуніста бідняк, що потрапив під вплив куркульні, починає усвідомлювати свою провину і відходити від неї. Оповідач не розкриває соціальних причин, які привели бідняка до ворогів революції, – і в цьому, безперечно, і полягає обмеженість новелістичної діалогії. Але обидва твори переконливо показують, чому Корній пориває з бандою. У «Пострілі» він пригадує своє бідне дитинство та перші уроки класової свідомості, які дав йому наймит Киянчук. Через кілька років доля звела обох на шляхах війни. Банда Гострого разом із шляхтичами захопила у полон пораненого комісара Матвія Киянчука. «У мене так запеклося серце, – пригадує Корній, – що здавалось, ніби капає на землю його кров». Він добре знає жорстоку природу своїх поплічників, їх обмеженість, садизм і нелюдськість – і такими їх і показує, коли вони йдуть катувати Киянчука. Але комуніст не сказав жодного слова і, впізнавши серед бандитів колишнього погонича, сказав: «Стріляйте... Все рівно не вам судилося правити, ви, як собаки, самі себе покусаете, самі себе ж будете розстрілювати, чуєте?.. Ви... А ти, Корнію... знай: вийдеш з Лиском на осьмуху (свій клаптик землі. – В. Ф.), ляже, а хвіст – на чужому... Бандуй за Дзюбу!...»³⁸⁸. Після цих слів оповідач «скам'янів і поставив рушницю до ноги». Матвій однією фразою наче відкрив йому очі – з ким він і проти кого. Далі все сталося блискавично. Старшина Жашко забив Киянчука, а коли за

³⁸⁷ Матсья на увазі розташування цих творів у збірці «Вибрані оповідання» (1929). У періодиці спочатку було надруковано новелу «Постріл» (Нова громада. – 1924. – № 26-27), а потім «В житах» (Життя й революція. – 1925. – № 6-7).

³⁸⁸ Косинка Г. Вибрані оповідання. – С. 22

декілька хвилин бандитів оточили червоні, – убивця запропонував Корнію разом здатися і, приховавши своє минуле, пролізти до міліції. І тоді Корній мовчки застрелив Жашка і підпалив вітряк куркуля Дзюби. Це не поетизація «бандитської чесності», як гадав колись С. Щупак, а нещадно правдиве зображення людини, яка починає усвідомлювати свою провину, карає вбивцю, аби не замаскувався він серед справжніх людей, і йде самотньо в степ з болючим питанням: «Що жде нас далі? А-ах!..» На це питання дала відповідь новела «В житах»: Корній під впливом Киянчука порвав з бандою, але й досі його мучить нечисте сумління. «Передо мною проходить житами тінь розстріляного на городі Дзюби комуніста Матвія Киянчука, і мені чогось до болю робиться сумно... Молодець був Матвій, коли вели його... Про комісарів я не думаю. Гострий (отаман банди. – В. Ф.) може одвести вночі й мене купатись до стрижня, а все-таки мені цікаво: «Хто вони такі?»³⁸⁹. Після зустрічі з коханою Ульяною, яка, мабуть, посилила його жагу до життя, він кричить у степу: «П'яні жита, розступіться! Плювають на смерть, Гостро, – я співати хочу, чуєш, степе?!

Ой що ж бо то за ворон...»³⁹⁰.

Звичайно, можна закидати авторові те, що він не розкриває причин, які привели Корнія до банди, не визначає його становище на момент оповіді (хто і де він?). Можна також сумніватися в доречності красивої поетичної маски, яку надів на себе реальний селянин (звідси «заплаканий ранок»), червона хустка, що «зайнялася й горіла степом од краю до краю», та примхлива штрихова стилістика). Але в жодному разі не слід кваліфікувати автора аналізованих новел як апологета куркульства. Це страшна неправда – і на цьому варто ще раз наголосити, бо упередженість та естетична неграмотність, яка проявилася в нерозумінні об'єктивно-драматичного стилю, в ототожненні автора з негативним персонажем або в приписуванні йому слів героїв, – спричинилася до трагедії новеліста.

У великому циклі новел та оповідань («Товариш Гавриш», «За ворітьми», «Мати», «Політика», «Змовини», «Серце», «Гармонія»), написаних після 1923 року, Г. Косинка відходить від лірико-імпресіоністичного та романтичного

³⁸⁹ Там само. – С. 7.

³⁹⁰ Там само. – С. 10.

принципів зображення і, розвиваючи об'єктивно-драматичну тенденцію «Сходки», «В хаті Штурми», а почасті й «Темної ночі», створює свій реалістичний конкретно-аналітичний стиль, не гублячи при цьому енергії фрази, її яскравої асоціативної наповненості та відчуттєвої пластичності, зримості.

Саме в цих творах на повну силу розкрито двобій куркульства і незаможництва, яке утверджувало Радянську владу на селі, зростало ідейно та морально. «Не доводиться й казати, – писав М. Рильський, – на чиему боці стояв автор. Треба було бути не те що вульгаризатором, а просто людиною, яка не хоче бачити очевидного, щоб закидати Косинці якусь ідеалізацію чи романтизацію куркулів, як це робили деякі з тогочасних критиків»³⁹¹.

Міркуючи про спільне і відмінне між дожовтневими та радянськими новелістами, М. Шумило дотепно зіставив загальні новелістичні тенденції учителів і учнів, які пішли далі своїх наставників, бо саме життя рушило вперед: «Від творів Стефаніка душа холодне, німієш і ціпенієш, коли бачиш, як гинуть знедолені люди, коли чуєш, як вони лементують, волають у розпачі, в безнадії. Читач переймається гнівом і переконанням: так жити не можна...»

Зовсім інше в Косинки.

Революція дала незаможному селянству зброю в руки. Ситуація змінилася радикально. Косинка з'явився в літературі саме в свій час. Стихія боротьби відповідала його вдачі й естетичним уподобанням. Герої його новел справді-таки дійові особи. Вони діють. Ніби на рингу, – удар на удар, точно розрахований. Схибиш – не переможеш»³⁹². Так, то народжувалася й формувалася нова особистість, і молодий новеліст Косинка гостро схоплював нові суперечності доби, класові закони боротьби.

Новеліст добре знав класову природу й психологію куркульства. Бідняцький син, він ненавидів його усією душею і глибоко розкрив приреченість, внутрішню неспроможність людей, що експлуатують чужу працю в умовах Радянської влади. Він писав про старий світ з позицій світу молодого. Його куркулі – живі, пристрасні, колоритні – були страшними, але безсилим (Кушнір із «Політики», Рудик із нове-

³⁹¹ Рильський М. Вступне слово // Косинка Г. Новели. – К., 1962. – С. 5.

³⁹² Шумило М. Григорій Косинка // Літ. Україна. – 1963. – 18 квіт.

ли «Змовини»). Їм протистоять комуністи Гавриш і Швачка, неможливі бідняки: Осика, Гандзюк, Марта і Мелашка («Товариш Гавриш», «Політика», «Гармонія», «За ворітьми», «Змовини»). Це були, на думку М.Шумила, не звичайні літературні персонажі, а характери-відкриття. Новеліст любив людей, народжених нашою революцією: сильних і вольових, багатих душею, які володіли почуттям гідності. Саме такий тип людини був близький авторові, який вперто шукав у рідній мові слів точних і вагомих, щоб новелістичний світ яскрів шерехуватими, часом жорстокими, але реальними барвами життя.

Імпресіоністичний «Заквітчаний сон» було написано 1922 року. А вже в 1925-му Г. Косинка – не без полемічного заперечення настанов «письменників-естетів», у тому числі й своїх тимчасових захоплень – «дозволив собі, як сказано у вступі до новели «Товариш Гавриш», написати... буденне оповідання» [29]. Так, порівняно з вигадливою мозаїкою напливаючих уривками спогадів, з соціальною невизначеністю персонажів і мотивом песимізму деяких ранніх етюдів, – в «буденному оповіданні» все звичайне: неможливі Кіндрат Осика розповідає авторові про життя й подвиг комуніста Гавриша, який не лише розгромив банду куркуля Журавленка, а й створив – всупереч невірам – перший кооператив у селі. В оповіді Осика автор побачив ставлення народу до комуністів – самовідданих і розумних керівників, що виривали маси з споконвічної темряви і вели їх до соціалізму. Розмовляючи з Кіндратом, автор згадує Леніна: «Ого, хай скрізь би, дядьку Кіндрате, крутилися кооперативні діла, як у вас, – то ми вже, як казав Ленін, давно б злидні струсили... Все до соціалізму наблизили б» [37]. І Кіндрат знає, що не куркулі «злидні з села струсять», а такі, як Гавриш: «Комуніст був... добрий чоловік був – добра й слава» [37]. Трапляються і в партії погані люди, міркує Осика, але соціалізм тримається на Гавришах. У комуніста Гавриша, який ще до революції пропагував «Кобзаря» Шевченка і за це «одклепав три годи» в тюрмі, слово не розходилося з ділом. Повернувся він у село з продзагоном, щоб забрати у куркулів лишки хліба. «Не можна, – казав він, – щоб хтось вимінював грамофони та золоті сережки, а комусь із кураю смерть у чоловічках виграла» [32]. Гострий на слово, кмітливий, мужній – комуніст у всьому був першим і власним прикладом переконував у правильності програми партії. Створений

ним кооператив у голодному селі, збудована гуртом крамниця – це, на думку автора, те, що було «великою творчістю для майбутнього країни» [38]. Про це ж скаже і дядько Кіндрат, але не так урочисто. У кооперативі він бачить справедливість Радянської влади, обмеження базарної стихії, де «всяке стерво підстригати мужицьку вовну хоче» [32].

І в іншій новелі, з незвичайною для історії української прози назвою «Політика», назвою, що відбила нову добу на селі, – теж розповідається про керівника селянських мас, червоноармійця, який пролив свою кров на Перекопі, «запеклого комуніста» Мусія Швачку.

Дія в новелі охоплює один вечір: умовила Мусія дружина поїхати до батьків у гості (три роки не бачились) – і там, коли він вступив у суперечку за радянську політику і гідність своєї дружини, його вбили куркулі. Проте в спогадах і репліках – і Мусія, і його дружини Мар'яни – охоплено більше: бої за владу Рад і ще важчі битви за розподіл панської та куркульської землі, продрозверстка, знущання куркулів з Мар'яни, яка вийшла заміж за комуніста, і зростання у Швачки неможливіцької гордості та гідності. Справедливість і непримиренність до класового ворога – найяскравіші риси Мусія Швачки. Коли одрізували в куркулів землю, він забрав шість десятин і в тестя. Розмовляє він, як діє: рішуче, навально: «...взяли ту землю комнезамщики як зубами! А зате ніхто не гавкне, ніхто, що Мусій Швачка правильну політику робить... Ну, скажи мені, хто докаже неправильну політику?!» [85]. Або: «Наша політика тепер – не сміятися з бідних, бо сам бідним зостанешся, правда, Мар'яно? Діла йдуть, контора пише, гай-го!» [87].

Мусій обіцяв дружині не вступати в суперечку з її ріднею. Та коли куркульня почала називати більшовицьку політику «кадійотизмом», згадувати сина, якого «комуна за Петлюру вбила», ляяти студентів, що співають («режуть, як бугаї») «Інтернаціонал», кричати про «собственность» – комуніст не стримався: ображали найдорожче для нього. «Просте дуже діло, небого, – каже він виключеній з вишу куркулівні, – така більшовицька політика – вчилися колись багаті, хай ще бідні розуму доскочать» [93]. А Кушніреві, який згадує бика, забраного в комуна, з сарказмом кидає: «Я вам kota хотів сьогодні подарувати за того бика, та здох дорогою! Гарний кіт був...» [95]. У кожному його слові, адресованому куркулям, вирує класова ненависть. «На, на, –

проказував Швачка, надіваючи шаньку коню на голову. – Попоїси трохи, та рушимо додому, хай не сичать гади! Політика, брат, наша їм не наравиться! Зраділи як: торгівлю дозволено, а Кушнір уже й лапи простяг – землі хочеться... На груди б тобі землі насипать, зараза!» [95].

Г. Косинка не полегшує трагічної розв'язки: куркулі вбили Швачку, але сила не на їх боці, вони бояться, бо нове життя наступає зусібіч – і провідна роль у ньому належить таким, як Мусій, якого в селі, мабуть, з неоднаковим смислом, але всі – і незаможники, і куркулі – прозвали Політикою.

Історичну приреченість куркуля – сильного, кмітливого – в умовах наступу колективізації глибоко проаналізував Г. Косинка в новелі «Змовини». Очима куркуля Рудика він глянув на хліборобський світ, що розколюється, і побачив, як вдова Мелашка Козленко, яка у куркулів жала за п'ятий сніп, не захотіла родичатися з глитаєм, аби порятувати його добро: «Вам колектив не потрібний, а мені – не знаю ще: як люди, так і я» (підкреслення наше. – В. Ф.), – каже вона куркулеві. Так говорить жінка, яка колись би змовчала, а тепер за нею сила – люди, що гуртуються в колективи. І з ними піде вона – звичайна вдова, гідність котрої піднесла Радянська влада. Рудик, який гадав, що «ласкавими очима й гадюк чарують», потерпів поразку (не зміг накинути свою дочку біднякові) і в безсилій люті перед «голотою» знищив реманент. Новеліст застерігав своїми «Змовинами», що куркуль – страшний ворог нового шляху, на яке ставало село.

У реалістичному циклі творів Г. Косинку не задовольняють окремі штрихи, що кидають світло на внутрішнє життя персонажів. Тут він прагне епічної об'ємності, послідовності та різнобічності мотивувань поведінки героя, широко – ясна річ, у межах новелістичного жанру – вводячи внутрішню та видиму мову почуттів.

Нові для стилю Г. Косинки риси психологічного аналізу можна помітити в усіх його творах. Та ми простежимо це, аналізуючи, можливо, найкращу в цьому відношенні новелу «Мати». З перших реплік – і тих, що звучать, і «німих» – вимальовується особливий характер Андрія, який розповідає про трагічну подію в житті своєї родини, про свою муку. Під час великої битви між Червоною Армією та польськими окупантами, які відступають, він мусить привезти із сусіднього села лікаря до тяжко хворої матері, що помирає. Він

гримає на батька, який поклав йому чорну кирею від дощу, – і водночас хоче поцілувати його руку, щоб той знав про його ніжність, але не робить цього. Ця людина, за спостереженням М. Шумила³⁹³, ніжна і стримана, яка не терпить усього, що розслаблює, з таким характером вона не гнеться під тягарем нещастя, хоча глибоко страждає. Це інтелігентна в народному розумінні натура. Давши матері слово привезти лікаря, Андрій мусить будь-що його виконати. Колишній солдат, син заробітчанина – він усією душею на боці більшовиків. Ненависть до шляхти у нього не націоналістична, як гадали тодішні критики, а класова. Не випадково польський полковник граф Яромірський відразу відчув у ньому дух голоти, більшовицьку нескореність.

Андрій велими спостережлива людина. Він уміє пластично передати те, що бачить: і вигляд маленької сестри, що сидить на долівці та «кує сльозами підніжок столу», і рух брата, який «злякано плигнув, мов той шкідливий кіт», і те, як мати «розплющила свої великі очі, як обвалені копитом ямки на лузі з водою, – пильно вдивлялася...», і те, як «батько поклав кулака, мов горнятко загоріле, на стіл». Тугу на серці, породжену безпорадністю полоненого, Андрій порівнює з сажкою на пшениці. Є тут, звичайно, й інші аналогії, скажімо, порівняння душевного болю з розривами червоних ракет, але їх мало і мотивуються вони баченням колишнього солдата. Оповідач впускає читача у найскладніші сфери роботи свого мислення, але не виходить при цьому за межі ясності та конкретної тропіки, пов'язаної переважно із хліборобським світом. Коли його захопив у полон граф із солдатами, Андрій у погляді офіцера наче побачив вирок – смерть. «І знову польська команда, грязь під копитами коней, і метушлива думка, що бігає в мозку, мов старе польове мишеня, коли шукає загублену нору: «Батькова правда, – каже до мене це старе мишеня. – Мати, мабуть, померла, а твоя смерть – праворуч, на коні. Хай-но тільки за село виїде солдат... Не віриш?»

– Ні, – відповідаю, скригаючи зубами так, що мишеня раптом десь зникає несподівано, як і з'явилося, а губи шепочуть лише одне: – Застрелити, за смерть матері та свою, хоч одного з армії, що носить житній колір шинелі (польську форму. – В. Ф.), – рішив я...» [44-45]. Андрій не може за-

³⁹³ Шумило М. Григорій Косинка//Літ. Україна. – 1963. – 18 квіт.

бути про те, що сьогодні його синівський обов'язок – врятувати матір. Але його захоплює жорстока логіка класової битви, коли армія Котовського погнала польську дивізію: «Тоді я забуваю на хвилину про матір... мов божевільний з радості начальник армії, що перемогла, дивлюся у вічі смерті... Хай хоч сьогодні я не буду конем, що хтось має вивозити на мені гній до свого сухого поля...» [55-56].

Починаючи з новели «Товариш Гавриш», у переважній більшості творів Г. Косинка буде міцний сюжет і досить повно розгортає його як малу драму, його цікавлять вже не розрізнені штрихи, що об'єднуються однією думкою чи настроєм, а більш-менш докладний і послідовний опис необхідних подробиць буття, детальніший потік думок і ширші діалоги персонажів.

Щоб умотивувати вчинок прикордонника Трохименка із новели «Серце», автор досить повно і зримо відтворив обставини, психологію радянського воїна. Трохименко із засідки дивиться на вуйка, що за Збручем косить жито, і мовчки робить йому зауваження: «Хто мантачить брусом косу? На Черкащині засміяли б такого косаря» [117]. Перед нами – хлібороб. Він ще і солдат нової армії, він знає підступність польських фашистів: «Гав ловити тут не доводиться, – бо це люди такі, що самого Бога взують і роззують...» [119-120]. У цій новелі немає фраз, де б гули пустоти. Тут усе потрібне, художньо вмотивоване. Новеліст не інформує, що свиня перебігла кордон, а робить читача спостерігачем цієї події, яка обернулася для наймички Минки трагічно. Дівчина побігла на той бік і потрапила на очі панни, яку обурила більшовицька червона косинка. «Минка більше не кричала й не благала; заплутавшись у високій траві, вона тихо пищала захриплим голосом, як мишеня...»

Панна вдарила коня стеком між вуха й пустила його на Минку; він оступився, вдруге став на дибки, а вона смикнула до крові удила – тоді він подався грудьми наперед і на всю силу, як і свиню, звалив ударом копита Минку. Тиха, як шелест зжатої пшениці, була смерть Минки.

– Пані, я не дозволяю... Що ви робите? – гукнув переляканий жовнір. – Це злочин, це...

Але його слів не чув уже Трохименко.

Будуть, будуть пані магнати –

Батьками орати, матерями волочити... –
врізалися Трохименкові слова з якоїсь пісні невідомої.

І серце йому стукало так, як воно стукало під Чорнявим, на річці Бірі, коли він уперше біг в атаку.

– Я тобі, гадюко, покажу, як стріляють хлопці...» [132-133].

Чому Трохименко вистрелив? Відповідь треба шукати в його спогадах, міркуваннях, коли він спостерігав за Минкою: вона нагадала йому дитячі наймитські літа, вона викликала думку про більшовиків, які добре роблять, коли «чухрають багачів». Як людина він не міг «по-службовому» дивитися, як загинула Минка. «Серце в мене таке...» – відповідає прикордонник на загрозу військовим судом.

Найкраще Г. Косинка знав світ селянина. Звідси й характер його тропіки, особливо гостре відчуття зв'язків людини із землею, колоритне мовлення персонажів.

У новелах конкретно-аналітичного стилю тропіка поспіль, за поодинокими випадками, реалістична, вона апелює до зорових і дотикових відчуттів, збуджує предметно чіткі уявлення. Переглянемо оповідну та описову частини в новелах цього циклу, де переважають «відчутні» малі образи.

«За ворітьми»: «Лемківка притоптана та зав'язана пилом, мов той спориш на вигоні. Ішла степом – на чорноземі не стала і не вспіла річку Червону перебрести, як треба було розсіяти хати з повітками на дрібних пісках...» [62]; куркулиха «поставила на жорстость стару, збрижену, мов постіл, ногу, де поприсихав ще на волосся коров'ячий кал» [66]; «її Опанас у кофті, наче той чорногуз, ступав у білих штанях за скотом, і голова хлопця була схилена до землі, як той колос, що серп не зрізав на межі...» [76].

«Політика»: «Швачка стояв коло столу, як той дружок на весіллі: шапка заломлена набакир, на вусах краплини води...» [85]; «далі дорога прослалася рівна, засіяна синіми смугами од місяця, мов хто полотна прослав білити» [89]; «біліли гарні, мов розлузані горіхи, зуби» [95]; «Сварка от от мала закипіти; Швачка сидів блідий, його ліва рука, з кусками на пальцях, тремтіла, очі бродили стуманілі по кутках хати» [95].

«Циркуль»: «Земля лежить колотою грудкою, і на пашні розколини, мов рани: немає дощу! І сонце висить у повітрі, як велике, гартоване ядро, що от-от, здається, впаде на синьо-голубі небесні води... верби край дороги застигли – жовтуваті листя спопеліло, і, вкриті густим шаром пилу, вони стоять, закам'янілі» [99]; голодний вчитель «заглядає чо-

мусь до торби, як та сорока в кістку – ні, немає більше не тільки кришок, а навіть дух з хліба вивітрився!» [100]; очі «лізуть у миску, наче дві в'їдливі мухи!» [107]; «мала вона одну – нижню – губу особливу: товсту та велику, мов копиця» [108].

«Змовини»: «На греблі замайорили верби, сірими павуками виткнулися на горбах вітряки...» [134]; «А злоба й журба вчорнили йому обличчя» [136]; подав «свою довгу, схожу в долонях на маленького ковша, руку» [138]; «Молодиця... нагадувала Рудикові гарної породи овечку: огрядна, біла на тіло» [141]; «Глухо-глухо, ніби в діжку, говорив Рудик» [147]; «ногами ступав легко, мов той кіт на траві» [152]; «Підводиться, виходить на подвір'я й довго стоїть непорушно, ніби з каменю тесаний...» [155].

Виписані окремі речення – лише художні часточки. Але й по них можна судити про «зримий» реалізм творів Г. Косинки, написаних після «Заквітчаного сну».

Порівнюємо, як бачать персонажі дощ в етюді «Заквітчаний сон» і новелі «Циркуль». В етюді, що виражає прихливу й блискавичну гру асоціацій оповідача, вся аналогія цим і вичерпується: «зацвіла блискавка, рвонула хмару сизу, а вітер торкнутв стременими – момент – вихром на гриві вітру – дощ...» А новела поступово й плавно розгортає цю аналогію, вияскравлює конкретні подробиці, особливо ті, що фіксуються зором у широкій панорамі степу. Викликаються уявлення рядами послідовних розгорнутих речень: «Находила степова буря; попереду сивими кінцями мчали вітри; за ними, вибиваючи у великого бубна якийсь дивний ритм, співало кожне стебло землі; навіть маленька суха берізка перегнула на стежці свого тонкого хребта та надулася, мов ящірка, і злякано прислухалася, – а вітри схилили, перебігаючи полями, крихкі хліба долу...»

Сонце у темі пилу було дивне: сине – ніколи не бачив Короп за своє життя такого сонця!» [115]. Ця буря в сухому степу голодного року нагадала Коропу, що багато людей страждають, але при цьому залишаються людьми, а куркулі – це «тьма, звірі».

Зникають з описів Г. Косинки очуднені картини вечора, що «кашляє тінями», якогось дивного «місячного сміху». Тепер місячна ніч відтворюється так, як бачить її селянин, хлібороб: «Була глупа ніч. Зорі надулися такі повні-повні, а місяць червоним півколом – на вітер – обведений, і все дво-

рище аж ген-ген далеко на полях заужилося снігом... «Дме на завірюху», – подумав мляво Швачка...» [95].

Якщо в ранніх етюдах про кулемет писалося, що він «залопотів крилами смерті» («На Золотих Богів») чи «крилами бив над кручами криваву пісню» («Заквітчаний сон») і що, зрештою, не відповідало загальному сприйманню селян, які спостерігали бої, – то в новелах стрільба відтворюється простіше і точніше: «заскрекотав кулемет» («Товариш Гавриш»), «глухо крикали в житах кулемети» («Мати»).

У реалістичному циклі новел Г. Косинка вивіряє кожне слово образної системи, щоб воно не тільки порушувало нашу фантазію, а й представляло конкретні, в життєподібних формах, явища дійсності.

Особливо вибагливий і правдивий став новеліст у царині мовлення персонажів. Кожен діалог у творі – це напружений двобій, де кожна сторона черпає і логіку, й емоції, і красномовство з життєвого досвіду свого класу. Через те велику вагу у мовленні дійових осіб мають прислів'я, приказки, неологізми та фразеологізми, породжені добою революції, індивідуальні словоутворення, що передають психологію тих або інших соціальних типів.

Заможний чоловік Гордійчин із новели «За ворітьми» так звик повторювати перед своїми прихильниками один вислів, що не втримався і перед бідною вдовою: «Зарізала, брате, революція» [68]. Він ненавидить усе радянське, незможницьке: «Всяке стерво по науку плазує», – думає він зі злістю, коли дізнається, що Марта збирається віддати свого сина не до нього в пастухи, а до школи. Він не хоче виконувати угоди з наймитом, і тоді тринадцятилітній Опанас сміливо йому кидає: «Як така балачка, дядьку, то чорти вам більше пастимуть, а не я...» [71]. Коли Горпина зле проказує куркульську приказку: «Поки був цар да цариця – був фартух і спідниця, а прийшла совєцька власть – бог дасть», вдова Марта дає їй одкоша: «Я не знаю, бабо, хто там винуватий, а з вашого царя пользи нам було, як молока з цапа...» [65]. Представники бідноти дають соціальним явищам афористичні визначення: «Їж, мовляв, хліб, – тільки пальців не кусай» (так Осика каже про злидні великих безземельних родин – «Товариш Гавриш»); «одному з пельки пре, а другий з голоду зацвітає» («За ворітьми»); «Поки багатий стухне, то бідний з голоду спухне» («Серце»).

Особливу роль у новелістиці Г. Косинки виконує українська пісня. Як правило, вона приходиться до героїв – матері Сеньки-кулеметника, Байденка, Корнія Дізіка, Юрчика,

Трохименка – у ті хвилини, коли потрібно вилити невимовне горе або радість, осягнути щось дуже важливе чи прийняти рішення. Адже в пісні – мудрість і досвід емоційного життя багатьох поколінь. Ще із часів Квітки-Основ'яненка пісня ввійшла до новели як образотворчий чинник і в царині розвитку мотивів, фабул, і в сфері мовних та психологічних характеристик. Унікалі її чарів лише «фабулярники», творці пригодницької новели (О. Слісаренко, Г. Шкурупій), бо вони ставили своїм завданням «ліквідувати» ліричну стихію в прозі. Пісенний елемент найпомітніший – у новелістиці С. Васильченка, за яким пізніше пішов і Г. Косинка: «Васильченко силою чарівника слова, – пише М. Шумило, – створював у своїх оповіданнях настрої тиші, казки. Пісня вилітала з тих оповідань, наче вона там і народилася. І в Косинчиних новелах теж народна пісня випурхує, як перепілка з-під покосу, або дзвенить і заливається десь високо вгорі, як жайворонок»³⁹⁴.

У своїй творчості Г. Косинка майже не виходив за межі села та його типів.

Та й в обраному колі спостережень Г. Косинка намагався широко, по-філософськи осмислювати життя. Він розкрив героїзм і драматизм нещадних зіткнень молодого світу з старим. Так, як було насправді.

Протягом короткого часу новеліст звертався до різних художніх методів. Він шукав нового способу відбиття дійсності в революційному романтизмі та імпресіонізмі, які часом перепліталися в його творчості і визначали її стиль, передусім фрагментарні композиції та штрихову стилістику. Але найбільшого Г. Косинка досяг у межах реалізму, який відповідав його схильності до об'єктивно-драматичного зображення буття.

1971

³⁹⁴ Шумило М. Григорій Косинка // Літ. Україна. – 1963. – 18 квіт.

НОВЕЛА ОЛЕКСИ СЛІСАРЕНКА

В українській прозі ще шумувала лірична стихія, коли О. Слісаренко від поезії перейшов до новел: 1924 року вийшла його перша прозаїчна збірка «В болотах».

Здавалось би, що поет мусив природно збільшити коло ліроепіків. Але так не сталося – він пішов проти течії. Пішов рішуче, про що свідчать не лише твори, а й окремі авторські відступи в них.

О. Слісаренко не відмовлявся від полеміки на сторінках новел. Він утверджував свої стильові і стилістичні принципи в боротьбі з ліричною розхристаністю М. Хвильового і його послідовників, в яких алогічні «стрибки» фраз були або вишуканою словесною грою, або ховали душевне сум'яття, або водночас ставали тим і другим. У статті «Післяжовтнева українська література» М. Доленго назвав О. Слісаренка першим, хто вийшов «з-під художньої опіки Хвильового»³⁹⁵. Ю. Смолич вважає О. Слісаренка лідером опозиції у ВАПЛІТЕ, яка не поділяла ідеологічних концепцій керівника («геть від Москви» ми категорично заперечували, «психологічну Європу» вважали пустодзвонством...») ³⁹⁶.

Саме проти стилю М. Хвильового робить полемічний випад О. Слісаренко в новелі «Шпончине життя та смерть»: «Зізі родилась болонкою, бо шляхетські батьки її були теж болонками. Болонка нічого спільного не має з Булонським лісом, так само, як «Гапка» з «гаптуванням», а тому я й мовчу про цей ліс. Нехай про це скажуть ліричніші за мене поети»³⁹⁷. У вступі до «Президента кислокапустянської республіки» – творі теж полемічному – не без іронії зауважено: «Це було за тих феєричних часів, коли директори банків висвячувалися на попів, волосні яриги робилися дипломатами, а попівни – анархістками... Це було... Але годі лірики! Читач вже знає, коли це було» [353]. Епічні описи в новелі

³⁹⁵ Доленго М. Післяжовтнева українська література // Червоний шлях. – 1927. – № 11. – С.166-167.

³⁹⁶ Смолич Ю. Розповідь про неспокій. – К.: Радянський письменник, 1968. – С.90.

³⁹⁷ Слісаренко О. Бунт. Роман, повісті, оповідання. – К.: Дніпро, 1965. – С.367. Далі в тексті позначатимуться сторінки цього видання.

«Сотні тисяч сил» перебиваються авторським кепкуванням з «поетичної слини» – надуманих порівнянь та псевдопатетики: «Урочистість стилю моєї лірики хай не лякає вас, мій читачу, вона не подібна до тієї, що починається вигуками: «Ех», «Гей», «Ой», «Ах», і просто «О»... Припоручаю ті вигуки талановитішим од мене письменникам або принаймні тим, про яких у дружніх часописах пишуть: «Хоча оповідання й шкутильгає на всі чотири, але пролетарське походження автора робить твір вельми талановитим»³⁹⁸.

Як бачимо, заперечення «лірики» здійснюється за допомогою самої лірики, тобто іронічних авторських відступів. І тому помилявся Я. Савченко, коли в полемічному запалі перебільшував: Слісаренко, писав він, «тільки прозаїк. Слово його буденне, звичайне. Поетичного образу чи порівняння – не знайдеш. Епітета, щоб щось чи когось прикрасив, – також. *Лірики, психологізму – ні на йоту*»³⁹⁹ (підкреслення наше. – В. Ф.).

Так, полемічні пасажі автора забирають кількісно незначну площу в новелах О. Слісаренка, але вони дуже важливі для розуміння його художнього темпераменту та естетичних засад. О. Слісаренко послідовно виступає проти надмірного вираження авторських переживань «з приводу». Не розчинення факту в ліричній розчуленості, а сам факт, передовсім реальна подія, міцно вкорінена в простір і час, з мускулястими зав'язками та розв'язками, – ось що складає головну прикмету, істотний елемент його стилю. Відступи його мають характер переважно полемічний, вони спрямовані проти «орнаментальних» прозаїків, проти «нутряного ліризму».

Йому чужа романтична умовність, монументальні характеристики та згущена метафоричність. Предметом зображення він обирає звичайнісіньких, непомітних людей. «Я, знаєш, не з дуже хоробрих... Нерви, той...» – атестує себе вчитель Серьога із «Випадкової сміливості» [349]. Яшка Перець із «Запалівської історії» ні хоробрий, ні боягуз. «Є у світі, – зауважує автор цієї новели, – багато непомітних людей, імена яких «історія не записує на свої скрижалі». Для цього

потребувався б занадто великий штат істориків»⁴⁰⁰. Не має особливих героїчних рис і голова ради матрос Хведорець («Президент Кислокапустянської республіки») – нашвидкуруч може своєму політичному противникові в «пику заїхати» і може бути елементарно кумедним, коли, зачепившись широчезним кльошем, на тину зависає. Про малість свою думає і Крючковар, герой однойменної новели: «Сумніву не могло бути – бандити готували цієї ночі напад на поїзд. Щось треба було робити, але що міг удіяти *маленький чоловік* (підкреслення наше. – В. Ф.), він, Крючковар, скорочений по штату писарчук, а зараз записаний кухарем банди» [454]. Початок новели «Пригода Сидора Петровича» теж полемічно загострений проти «героїв»: «У начальника районної міліції заболів живіт. Можливо, коли б живіт належав Олександрові Македонському або Наполеонові, то ця хвороба стала б причиною великих і знаменних подій, але приналежність хворого живота начальникові міліції усувала можливість таких наслідків»⁴⁰¹. У новелі «Тварина» персонаж, який вважав себе сильною і незвичайною людиною, доходить висновку, що він марно так про себе думав: «Велетень відчув, що він маленький і мізерний і так само кривоногий, як і ця руда сучка під байдужим велетнем-сонцем...»⁴⁰². Звичайними є персонажі оповідань «Полуда», «Позолочене оливо», «Душа майстра».

Проте з усіма непомітними людьми діється щось незвичайне. Новеліст ставить їх у підкреслено життєподібні умови. Обставини теж непомітні. Це глухі кутки і закутки Полісся, Правобережжя: «Я їхав у глухе поліське містечко» («Випадкова сміливість»), «Корецьке – глухе поліське село» («Вихор у затишку»); «І тільки далекі відгуки гарматної стрілянини нагадували заболонцям, що в світі одбуваються зміни» («В болотах»), «глухе село» на «древлянській землі» («Авеніта»), в болотах і на витких дорогах Волині відбуваються події в оповіданнях «Горбате життя», «Позолочене оливо» та інших. О. Слісаренко проти будь-яких вигадок і штучності. В «Президенті Кислокапустянської республіки» наголошено: «Мое бажання було подати матеріали, а не пи-

³⁹⁸ Слісаренко О. Вибрані твори: В 3 т. – Т.1. – Х.: Рух, 1932. – С.198.

³⁹⁹ Савченко Я. Життя мускулясте// Червоний шлях. – 1925. – № 5. – С.141.

⁴⁰⁰ Слісаренко О. Вибрані твори: В 3-х т. – Т.1. – 1932. – С.64.

⁴⁰¹ Там само. – С.232.

⁴⁰² Там само. – С.152.

сати оповідання, коли ж матеріалів не вистачало, я не хотів вигадками заповнювати пробіли» [366].

Отже, непомітна людина у віддалених від бурхливого життя селах, містечках. Оцю віддаленість, глухість навіть загострено:

«Революція старанно обминала цілі три роки і Корецьку гуральню з маетком, і сіре поліське село Корецьке. За три роки нічого не змінилося, і можна подумати, що старі порядки не розтросено та викинуто на смітник, а лише чинність їх на якийсь час припинено» [378].

Міркуючи над особливостями двох збірок О. Слісаренка («Сотні тисяч сил» і «Плантації»), О. Білецький зауважував: обставини і персонажі в них добрані так, що виключається можливість сюжетності, але все одно «в момент великої соціально-політичної катастрофи вони (персонажі. – В. Ф.) вибухають: на місці побуту виникають події, імена найменших людей пришиваються, як гудзики, «до якоїсь історії...» Маленька звичайна людина перемудреном лицем великих подій, великих явищ і реакція «макрокосму» на «мікрокосм» – ось звичайна тема... Слісаренкових оповідань»⁴⁰³. На цю особливість звернув увагу також Є. Кирилюк. Він так визначив суть «перетворень» у фабулах новеліста: маленькі люди раптом стають справжніми героями або героїнями в лапках⁴⁰⁴.

Що ж саме змушує непомітну, пересічну особу вийти за межі сірого існування? Над цим питанням думає автор і його герої. В новелі з красномовною назвою «Випадкова сміливість» є такий діалог:

– Тобі доводилось бачити, як некрасиве лице раптом загорається якоюсь внутрішньою силою, якимсь сьйвом?..

– Огнем, – поправив Кельмер (і в оцій поправці є поемічний випад проти «фонтану слів». – В. Ф.).

– Ну, огнем, і стає прекрасне... Або запевний боягуз стає сміливий, відважний або, навпаки, – уславлена хоробрістю людина лякається якоїсь дурниці, болонки, наприклад, або миші...

⁴⁰³ Білецький О. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року// Червоний шлях. – 1926. – № 3. – С.158.

⁴⁰⁴ Кирилюк Є. Олекса Слісаренко// Життя й революція. – 1927. – № 9. – С.269.

– Буває, – промимрив Кельмер.

Серьога лежав голічерева...

– Я для власного вжитку терміна вигадав: «випадковий змінений». Наприклад: випадкова краса або випадкова сміливість.

– А теорії тієї випадковості ти не вигадав?

– Ні, але причиною, певне, є якісь не знані ще фізіологічні процеси чи там емоції... Чорт його знає!» [347].

У цьому діалозі не можна не помітити філософської наповненості слова «випадок». Це саме бачимо і в інших новелах О. Слісаренка: «Щоправда, Шпонька загинула, побігши на клич старого життя, але вона могла б і не загинути, коли б не випадковий вагон трамвая...» [347]; «Сидить собі людина й нічого не відає, а сліпий випадок пристібає її ім'я, як гудзика, до якоїсь «історії»⁴⁰⁵. Всі новели Слісаренка збудовані на випадках. В усіх новелах мляве й сіре існування персонажів руйнується якимось «раптом». Для тієї ж пересічної людини, якою цікавиться автор, порушення життєвої течії здається випадковим і незрозумілим («Чорт його знає», – каже той же Серьога із «Випадкової сміливості», коли мова заходить про мотивування несподіваних людських вчинків). Але коли взяти всі випадки, то ясно, що автор за ними і в них простежує соціально-психологічні закономірності доби революції, тієї соціалістичної революції, яка проникає також у глухі, ведмежі закутки і перевертає душі людей. Один із героїв оповідання «Президент Кислокапустянської республіки», телеграфіст Векленко, якого «випадок» зробив «начебто міністром шляхів», написав у листі до товариша: «От, брате, до чого я дослужився, – а все революція» [360].

Попри весь травестійний, навмисне спрощений тон оповіді від імені декількох персонажів, тут чітко визначена першопричина всіх тих «випадків». Логіка сюжету «Президента Кислокапустянської республіки» розкрила в усіх комічних випадках історичну закономірність перемоги більшовика Хведорця і поразку анархіста Яська Голомозого: селяни на боці першого, а паразитів «довіку годувати не будуть».

М. Зеров свого часу писав: «Президент» Слісаренка – то мандрівка літературним порожняком по ведмежих кутах

⁴⁰⁵ Слісаренко О. Твори: В 3 т. – Т.1. – 1932. – С.64.

київського Полісся, а його гумор – то розпростерті обійми назустріч найгіршим зразкам малоросійської гуморески»⁴⁰⁶. Критик не помітив «експериментальності» цього твору (пізніше, у 1930 році, О. Слісаренко включив його до ряду експериментальних), не помітив, що об'єктом осміяння в ньому є справді комічна постать доморощеного анархіста і людей, що якийсь час підкорялися Голомозому з боязні, але під впливом революції (в особі Хведорця) звільнилися від страху і замість ілюзорної анархічної «республіки», з якої на віддалі часу можна і посміятися, створили справжню раду трудящих. «Балаганність» – це словесна маска людей здорових, оптимістично настроєних. Автор полемізує з тими «ліриками», що оспівували лише абстрактні революційні поняття. Пізніше у новелі «Божевільний трамвай» Слісаренко виступить проти того типу людини, яка «у всьому шукає математичної закономірності, і коли втрачає можливість контролювати процеси революції з своєї *нормативної каланчі* (підкреслення наше. – В. Ф.)... зневіряється і губить перспективи»⁴⁰⁷.

Таким чином, вибір героя і конфліктів (ідейно-предметний зміст), полемічна спрямованість (одна із головних сторін художнього завдання), одним словом, орієнтація на «густий, чіткий, без найменшого компромісу реалізм»⁴⁰⁸ – все це визначило слісаренківські елементи стилю. Підтримуючи шукання прозаїка («Слісаренко дає не формули... а *живих людей*, таких, які вони є, якими вони можуть бути. Більш того – дає індивідуальні портрети їх»). – Підкреслення критика), Я. Савченко не хотів помічати ні недоліків у шліфуваних подробицях, ні голого анекдотизму («Штани», «Пригода Сидора Петровича»), ні діалектичного переходу буденного в небуденне, сірого – в яскраве, а вважав, що новеліст прямо й відразу бере «не пересічність», а «яскраву індивідуальність... м'язисту волею, інтелектом, психологією»⁴⁰⁹. Це не зовсім так. Все-таки О. Слісаренко обирає момент перетворення пересічного обивателя на громадянина, боягуза – на хороброго, звичайного – на незвичайного, а то й навпаки:

пихатого – на жалюгідного, самовпевненого – на фальшивого, мізерного.

У новелі «Випадкова сміливість» фабулярна гострота сполучається з іронічною оповіддю та дошкульними репліками Кельмера. Вчитель Серьога розповідає останньому одну свою пригоду в 1918 році. «Я, – каже він, – був тоді співчуваючим, але разом з 90% людності не вірив, що в нас буде Радянська влада...» [348]. Він відвертий у всьому. Про вчителів-обивателів глухого містечка, куди його послали, сказано з виразною саркастичністю: «Не встигне сонце зайти, як уже віконниці на гак, двері на двопудові засуви – і сплять, як ховрахи зимою», а в школі «дух, я тобі скажу, такий, що хоч сокиру вішай...» [348]. Щоб позбутися контролю, обивателі потроху лякають Серьогу бандитами. Це перше випробування – і він його витримує, бо має почуття людської гідності при несміливому характері: «Першою думкою було втекти, а згодом переінакшив. Сміялись будуть...» [349]. Прихована мотивація (сором) перекидає міст до наступного епізоду, коли до Серьоги завітав, на вигляд інтелігент у люстриновому піджачку, якийсь чоловік і назвався отаманом банди Підлужним. Він запропонував учителеві оцінити антибільшовицькі, антисемітські вірші. «Запевняю тебе, – признається Серьога, – що ні дитинства, ні татка з мамкою я в ту мить не згадав. В уяві моїй крутилася віршовка, прив'язана до ліжка (на всяк випадок він за її допомогою мав тікати з другого поверху через вікно. – В. Ф.), зав'язувалася тисячею вузлів і петель. Даремно я на неї витратив три фунти солі» [350]. Прочитавши вірші, Серьога порекомендував Підлужному «шліфувати свій самоцвіт», а тим часом думає про втечу. Отаман запитав: «– А ви з усім тим, що там написано, погоджуєтесь? – Я помітив ледве помітну посмішку на кінчиках губів. І відчув у цьому запитанні гостру образу. Він, цей бандит, знущався наді мною! У мене виросла вперта твердість людини вищої раси, що ні на крок не поступиться своєю гідністю» [351]. Далі позапартійний Серьога скаже Підлужному: «Так, я давно комуніст...» Оцей момент він і вважає за прояв випадкової сміливості, але до такого моменту він був готовий, тільки сам не усвідомлював цього: і те, що він відразу поїхав у глухе містечко (міг же відмовитися), і те, що не втік після залякування (міг же і виїхати з містечка), – все це підготувало лю-

⁴⁰⁶ Зеров М. Два прозаїки// До джерел. – Вид-во: Слово, 1926. – С.51.

⁴⁰⁷ Слісаренко О. Твори: В 3 т. – Т.1. – 1932. – С.167.

⁴⁰⁸ Савченко Я. Літературні нотатки (Ол. Слісаренко. «Плантації»// Життя й революція. – 1926. – № 2-3. – С.69.

⁴⁰⁹ Там само. – С.69-70.

дину до вирішальною кроку, але ту людину, яка співчувала революції. І хоч в наступну хвилину, коли Підлужний подякував за відвертість і пішов, сміливість Серьоги «випаровувалася з швидкістю ефіру» (це цілком природно для того, хто вперше зборов у собі страх), – все-таки цей вчинок зміцнив учителя на активних моральних позиціях. Інакше для чого він пригадує цю історію? Чому такий нещадний до себе? У цій нещадності та іронії відчувається глибока внутрішня сила. Кінцівка оповіді несподівана: коли Серьога тікав на станцію, йому показали забитих бандою агентів Чека – серед них він пізнав інтелігента в люстриновому піджачку, тобто того чоловіка, який уночі приходив читати вірші і назвався отаманом банди. На цьому оповідь уривається. Читач змушений ще раз осягнути всю ситуацію. Значить, місцеві чекісти в умовах складної боротьби з бандитизмом, обивательською нейтральністю вирішили перевірити, хто такий новий учитель. Спосіб дивний і жорстокий, але, з точки зору новеліста, що шукав незвичайних ситуацій, найбільш виправданий для тих конкретних умов. Серьога з гідністю витримав іспит. І те, що він потім на якийсь час розслабився, нічого, по суті, не змінило. Не випадково розповідь уривається тоді, коли вчитель помітив забитого чекіста. Серьога зрозумів, що в його нічного відвідувача була не випадкова сміливість.

Схожа ситуація і в новелі «Крючковар». Скорочений за непотрібністю конторський писар несподівано потрапляє до банди. Спочатку його хочуть забити, але один бандит заступається: «Він так собі – ні риба ні м'ясо... вроді начеб придуркуватий...» [451]. Не так категорично і грубо, але в такому ж плані думав про себе і писар Крючковар. Але думав до того, як спіткав у лісі бандитів. На допиті він погодився «варити борщ» для загону. Вночі почув, що бандити збираються пустити під укіс поїзд, і вирішив будь-що врятувати людей, попередити начальника станції. Він тікає і гине від сліпої кулі, посланої навздогін. Але головне те, що маленька людина на наших очах перетворюється на героїчну: «Крючковар біг і почував свою перемогу.

Буйна радість наповнювала запалі груди його.

Він напивсь бадьорого трунку боротьби й переродився. Зникла млявість, вихована роками неважкої, але одноманітної праці» [456]. Гляньмо ще раз на цей уривок: інверсія,

романтична метафора, тривожний ритм. Що це? Свідомий «антилірик» О. Слісаренко заговорив майже віршами? Так. Але це лише один шматок на всю новелу. «Ліричні» засоби у підкреслено прозаїчному творі покликані яскраво передати хвилину радісного перетворення обивателя на героя. За такі хвилини новеліст ладен прощати своїм персонажам все. Але він воліє зображати, а не виливати в словесній кучерявості своє захоплення. У новелі «Крючковар» є пейзажне облямовання. Це, за спостереженням О. Білецького, єдине для 17 новел перших двох збірок О. Слісаренка обрамлення, тоді як в інших новелістів це був необхідний атрибут фрагментарної композиції. Поглянемо на функцію цього обрамлення в «Крючковарі»: між двома фразами: «Поліський шум сточував думку, як пісок пустельний сточує камінь», і «Дике Полісся шуміло свої тисячолітні шуми й замітало ними, як пустельним піском, Крючковарову свідомість» – лежить стисло і пластично відтворена історія, точніше момент перетворення інертної людини в активну, причому в тому краї, де все повільно змінювалося. Сам малюнок природи точний і зримий:

«Восени поліські дороги дубнявють од дощу, а пісок, вимитий на поверхню торфу, з сірого робиться зеленкуватосизий. Такою само піщаносизою пеленою обволікаються ліси...» [450].

Проблема перетворення людини під впливом революційних чинників ставиться також в оповіданнях «Запалівська історія» та «Горбате життя». У першому – в іронічному плані, а в другому випадку – навіть дещо урочисто, хоч автор дотримується в обох творах реалістичної повноти і послідовності зображення конкретних фактів, вихоплених з бурхливого історичного потоку.

О. Слісаренко нічого не прикрашає. Його Яшка Перець із «Запалівської історії» – звичайнісінький хурман, якого обрали головою комбиду на колишньому панському тартаку. Неграмотний, боязливий, Перець уперто уникав не тільки якогось діла, а навіть не міг щось придумати для захисту своїх товаришів від нападу бандитів. І оповідач, учасник тих подій, порадив голові від імені волревкому оголосити мобілізацію для боротьби з бандитизмом. Яшку підтримали селяни, бо бандити їх грабували. І тут Перець, який сам не міг внаслідок обмеженості свого характеру активно діяти

(йому потрібний був хоч би вигаданий наказ зверху), – оцей інертний Перець раптом розкрився як діяльна натура. Але активності його вистачило лише для знешкодження банди. В інших умовах, де знову вимагалась ініціатива і рішучість, він виявився непридатним. «...Героїчна епоха революції минула, – каже оповідач, – а героїзму самого Яшки не вистачить, щоб постійно сяяти на історичному небі»⁴¹⁰. Звідси, мабуть, й іронічне ставлення оповідача до такого типу людей і прагнення оповідати в зниженому тоні стосовно настрів і поведінки Перця: «Сопливий ранок десь плазував за лісом, але незабаром висякав свого олив'яного носа і несподівано подивився з-за лісу вогняним прискаленим оком», «Дощ нудно хлюпостав чорними мокрими гачірками» і т. п.

Інша справа в «Горбатову житті». Уже в першому реченні є «зморшки невимовної скорботи», а далі буде мовитись про «смертельну тугу» в блакитних очах людини. Але ми взяли лише романтичні скалки. Глянемо на фразу в цілому: «Потворна постать горбаня наблизилася до вікна, і на високому чолі людини збіглися глибокі зморшки невимовної скорботи» [433]. Цей контраст розвивається і далі: «Похитуючись з боку на бік на кривих рахітних ніжках, горбань носив по кімнаті свою горду голову з високим чолом філософа» [437]. Ці протилежні портретні деталі відбивають закон стилю цього оповідання, де основою конфлікту є зіткнення видимого і внутрішнього. На початку твору є лише натяки, що потворний горбань, з красивими й печальними очима, носить у собі якусь майже фатальну таємницю. І тільки коли його прийшов арештувати друг, який вважає арешт за непорозуміння, – горбань про все розповідає. У його мові немає іронії, відсутнє оцуднення речей і світу. Він – не Перець, і не трохи ображений оповідач із «Запалівської історії», чи Серьога із «Випадкової сміливості», або персонажі «Президента». Горбань – людина трагічного світовідчуження, яка переконана в тому, що «є злочини, які ніякі заслуги не в силі змити». Відповідальний працівник Чека, він, у принципі правдива людина, змушений був через випадкові обставини п'ять років зносити неволю постійної брехні. Горбань – не робітник Віктор Максимов, боєць за-

⁴¹⁰ Слісаренко О. Твори: В 3 т. – Т.1. – 1932. – С.83.

гону Чека, а племінник денікінського полковника – Остап Вербовий.

Так, п'ять років він громив контрреволюцію під ім'ям людини, яку сам убив у плавнях, а разом з нею і ще дев'ятьох чекістів. Сталося так, що під час денікінщини полковник закатавав багатьох селян. Племінник Остап заступився, але нічого не міг вдіяти. Коли прийшли червоні, полковник утік, а горбаня заарештували. «Довгі митарства пройшов горбань, аж поки в нестямі зважився на безумний вчинок: він кинувся на вартового червоноармійця і ударив його дровинякою по голові» [440]. За ним та іншими втікачами було споряджено погоню. З цього моменту оповідь повністю переймає Вербовий. Він сам має пояснити свої вчинки. Юнак, що мав од природи добре серце, але, як і всі каліки, відчував гостро неповноцінність, не одержав міцних соціальних орієнтирів. Він гадав, що всі проти нього як напівлюдини: «Люди ненавидять горбатих!» І переслідування здалося йому продовженням кепкування і знущання шкільних товаришів. «Я, – каже горбань, – втратив здатність контролювати розумом свої вчинки й був увесь час під проводом сліпого тваринного інстинкту...» [440]. В такому стані він убиває десятьох чекістів: «Мені ніякого діла не було до їхніх ідей, як немає діла качці до мотивів, що ведуть мисливця на полювання» [441]. Потреба в набоях змусила Вербового обшукати трупи. Потім він натягнув на себе червоноармійську форму, щоб вийти з плавнів, і познайомився з документом забитих. Коли минула небезпека, в горбаневі прокинувся філософ. «Я сказав собі: вони люди, й якісь причини гнали їх за мною. Адже ж не гонитва за золотом, бо в мене його не було, не гонитва за славою, бо невелика слава спіймати убогого каліку, і не особиста зненависть до мене цих людей, бо вони мене не знали» [443-444]. В тих документах і листах він вичитав «цілу одіссею сучасної людини», яка змусила його переоцінити своє життя: «Я збagnув, що, сидячи в світлій кімнаті родового маєтку, я був з тими, що загнали людей в задушливі й темні шахти життя. Я зрозумів, що десяток людей, яких я вбив, були саме ті, що вийшли з темряви й задухи рабства» [446]. Рішення прийшло надвечір. Вербовий став Максимовим, якого забив класовий ворог. «Я став месником за забитих отам у комишах, і моє ім'я незабаром стало страховищем для всіх недобитків

білогвардійщини» [447]. Це була також відплата тому класу, який виховав горбана із зав'язаними очима. Але право на помсту можна було заробити тільки обманом.

Коли читаєш ці скупі рядки, де кожне слово промовляє про трагічну і високу долю, розумієш, що іронія, яку так любить О. Слісаренко, аби гасити нею патетику, була б абсолютно недоречною: вона не відповідала б характерові конфлікту і героя.

В оповіданні «Горбате життя» Слісаренко більше, ніж в інших, аналізує соціальні причини поведінки персонажів. Проте він завжди з класової позиції оцінював реальні факти. А тому несправедливою була оцінка його творчості з боку І. Микитенка, який через вузькогрупові інтереси не помітив головного в новелістиці свого сучасника і в 1929 р. виніс йому категоричний присуд: «Хто читав твори тов. Слісаренка, той міг пересвідчитись, що в них ідеологічної «перегруженості» немає. Може, це походить із того, що автор бере ідеологічну «нагрузку» в міру своїх художніх сил, може, з інших причин (о, ці тодішні натяки! – В. Ф.), але факт, що ідеологічної перегрузки, я б сказав, навіть повної «нагрузки», в творах Олексі Слісаренка, як і треба було сподіватись, немає»⁴¹¹. І ніяких доказів, а лише упереджений розбір однієї статті, в якій О. Слісаренко справедливо виступав проти примітивної агітки, за високу художність, яка лише й здатна донести великі ідеї.

Більш докладно аргументував закиди новелістові критик Л. Підгайний. Пояснюючи шаржово-гумористичний тон перших творів настановами на «деструкцію», полемічно спрямовану проти «орнаменталістів», з їх псевдопатетиною, дослідник водночас оголошував О. Слісаренка «далеким від

⁴¹¹ Микитенко І. Твори: В 6 т. – Т.6. – К.: Наукова думка, 1965. – С.73. В такому ж бездоказовому і безапеляційному дусі писав Б. Коваленко: «Реалісти рішуче відмежовуються від жанру авантюрної повісті, який фіксує зміну фактів, не виявляючи причинності цієї зміни... Конкретно: ми відмежовуємося від творчості Слісаренка, як від дрібнобуржуазного жанру» (Класи і стилі// Молодняк. – 1930. – № 3. – С.132). Тут вульгарний соціологізм сягає меж абсурду, вбачаючи у виборі жанру соціальну позицію, ділячи їх на буржуазні і пролетарські.

революційних подій», попутником, якому – навіть у «конструктивній» групі новел – не вистачає класового підходу⁴¹².

Звичайно, були в О. Слісаренка твори невдалі. Осягнення нових протиріч, пошуки нового героя – справа нелегка, тим більше, що хибні настанови – то лівачькі, то ваплітянські – якоюсь мірою негативно позначалися на окремих оповіданнях. Наприклад, в «Автобіографічній новелі» автор протиставляє пушкінську «Полтаву» – «Інтернаціоналу», російську мову – українській, доводячи тезу про те, що діти начебто ніколи не розуміли ні геніального твору Пушкіна, ні мови, якою його було написано. Часом автор не розрізняв соціального спектру, не помічав класової боротьби на селі та огулом підкреслював консерватизм всього села («Вихор у затишку», «Авеніта»), але це були швидше невдалі публіцистичні формулювання (на зразок: «Болотівка... мало цікавилася велетенською визвольною боротьбою, звернувши всю свою увагу на той клапот лугу, що належав лугівничій станції»), ніж соціальна позиція. Бувало й так, що, доведена до абсурду, орієнтація на випадковість, парадоксальність оберталася порожнім анекдотизмом, недоречними й грубими жартами, особливо в тих новелах, які сам автор пізніше відніс до категорії експериментальних («Штани», «Шпончине життя та смерть», «Пригоди Сидора Петровича»).

Але не ці декілька новел визначали суть ідейного спрямування творчості новеліста. І. Микитенко і Л. Підгайний залишили поза увагою слушні спостереження О. Білецького і Я. Савченка щодо «образу автора» у творчості О. Слісаренка. Ті критики писали, що автор збірок «Сотні тисяч сил» і «Плантації» не впадає «ані в тон моралізатора, ані в тон агітатора»⁴¹³, але має чіткі соціальні критерії, «справа тільки в тому, що письменник, як тактовний і вдумливий художник, не доводить цього критерію до голої тенденції...»⁴¹⁴. Відзначаючи окремі вади, зокрема, сумнівні дотепи й елементи вульгарності, М. Рильський бачив у но-

⁴¹² Підгайний Л. Стильове спрямування творчості О. Слісаренка// Сучасна українська проза. – Х.–К.: ДВУ, 1930.

⁴¹³ Білецький О. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 р.// Червоний шлях. – 1926. – № 3. – С.158.

⁴¹⁴ Савченко Я. Життя мускулясте// Червоний шлях. – 1925. – № 5. – С.143.

вєлєстїцї О. Слїсарєнка поворот до вагомїх класїчних форм прози: «В своїх прозовїх рєчєх Слїсарєнка позначїв себе як письмєнник, що хоче вїдїйти вїд їмпресїонїстїчної роззвїгнєностї до рєчєй, побудованих на мїцнїй фєбулї, на роззвїтковї дїї»⁴¹⁵. В таких новєлах тєндєнцїя вїплївала нє з лїричних ламентєцїй, а їз зображєння логїкї вчинкїв гєроїв. Яськo Голомозїй їз «Прєзїдєнтє», панськїй попїхєч Шпон їз новєлї «Вїхор у затишкy», пан Слимакївськїй їз однo-їмєнного оповїданнє зникєють з обрїю, їдуть у нєбуттє, бо в життї вєзялї провїд матрос Хвєдорєць, червонoармїєцї, бїднєк Коваль («В болотєх»), агроном Овчєрєнкo («Авєнїтє»), шахтар Максїмїв, вчителє Сєрьогє – людї дїєлнї ї вїданї рєволуцїї.

У 1930 рoцї О. Слїсарєнкo писєв: «Зєкиди в соцїєлнїй їнертностї та невїразностї їдєологїчних позїцїй мєнє прирoдно занєпокоїлї, бо я зовсїм нє хочy бути нєчїткїй в своїх соцїєлнo-класовїх позїцїєх»⁴¹⁶. Якщo ї була якєсь нєчїткїсть, то лїше черєз художнї невдєчї, бо всї симпєтїї новєлїстє – на боцї Хвєдорцїв, гєроїв «Зєпєлївськoї їсторїї», «Авєнїтї», «Душї мєїстрє» – людєй, вїддєних Рєдєнськїй влєдї, з «гїбокїм творчїм пролєтарськїм профєсїонєлїзмoм».

Сїтуєцїє для творїв О. Слїсарєнкo брав прєважнo з чєсїв вїєннї: їмпєрїєлїстїчнoї («Рєдyт-16», «Алхїмїк», «Кєнoнїр Душтє») та грoмєдєнськoї (бїльшїсть розглєнутїх творїв). Протє є в їогo доробкy ї твори про людєй 20-х рoкїв, про складнї сїтуєцїє, якї винїкєлї на грyнтї борoтьбї за нoвї людськї вєзємїнї. Цє – «Шїсть сотєнь», «Душє мєїстрє», «Сотнї тїєєч сил», «Божєвїльнїй трємвєй», «Ювїлєй учїтєлє», «Останнє словo». Ї в нїх збєрїгєтьсє голoвнїй зєкoн Слїсарєнкoвoгo стїлю: об'єктївнє фєбулєрнїсть, розгорнyтє композицїє, нєстєновє на точнє ї пластїчнє зображєннє. Алє помїтнo змєншyєтьсє єлємєнт авторськoї їронїї, очуднєннє. Цї якостї бїльшє влєстївї персонєжєм. Новєлїст шyкєє нє вїдрїтї щє постєтї. Вїн пишє про старoгo кондитєрє, якїй постyпєтьсє мїсцєм мoлодїм, про пyстoгo мрїєннїкє Шєхрїнськoгo ї свїнєрє сїльськoгoспoдєрськoї шкoлї Сєй-

кє, якoгo за творчє ставлєннє до прєцїє велїчєлї мєїстрoм. Ї знoвy цє тї нєпомїтнї людї, якї стєють помїтнїмї черєз своє здєтнїсть вїдповїдєтї вїмoгєм дїєєностї. Якщo ж вонї нє вїдповїдєють, їдуть убїк – то тєж стєють гєрoємї, алє в лєпєкєх. Такїмї є профєсoрї Шєхрїнськїй («Сотнї тїєєч сил») ї Пєтрo Мєтвїєвїч («Останнє словo»): першїй гєдєє бєз копїєкї грoшєй 1920 рoкy рєтєрвoртї глухє Полїссє нє хїмїчнo-єлєктрїчнїй крєй, а другїй, гoтyєчїсь убїтї дружїнy-мїщєнкy, що зєв'єзєлє їмo життє, нєспoдївєно, алє зє логїкoю свогo нємyскyлєєстoгo хєрєктєрє, черєз вїдсyтнїсть вїстрєждєних твєрдїх сyспїльнїх їдєєлїв, цїлком мoтївoвєно кїнчєє сємогубствoм. Вїн тїлькї нє чєс, пїслє рєволуцїї, вїдчув сєбє «звїльнєним Прoмєтєєм». Цє профєсoрськє пишнoмoвнїсть їдє поруч з нєщєднoю сємохєрєктїєкoю, якy вїгoлoшyє Пєтрo Мєтвїєвїч нє уєвнoмy сyдї (пєрєд зєдyмєним вбїєствoм дружїнї вїн гoтyє «остєннє словo») – тyт вїн кєжє ї про свої «нoрмєтївнї очї», якї нє сxoплєвєлї всїєї складнoстї людськїх вїднoсїн, ї про тє, що вїн бyв «плoхoтyхє в життєвїх спрєвєх»; вїн зї смєком оповїдєє, як дємoрєлїзoвєнє двoрєнкє «зєлїпїлє їмo лєпєсє», як вїн «стєрoпїв» ї хoдїв «oшєлєшєнїй», бо зрoзyмїв, що для дружїнї вїн – «тїлькї дїєнє кoрoвє» ї т. їн. У цьoмy оповїданнї хєрєктєр персонєжє тє авторськїй зєдyм показєтї нєбoєздєтнїсть «плoхoтyх» зyмoвїлї пишнoмoвнo-прoстoрїчнy єсoблїєвїсть оповїдї.

Дєхтo з крїтїкїв 20-х рoкїв вїслoвлєвєв дyмкy про вїдсyтнїсть псїхoлoгїзмy в новєлєх О. Слїсарєнкє. «Псїхoлoгїзмy – нї нє їотy», – писєв Я. Сєвчєнкo. Аєлїзyєчї збїркy «Сотнї тїєєч сил» (1925), М. Зєрoв кєтєгорїчнo твєрдїєв: у новєлєх «нємєє нї пoбyтy, нї псїхoлoгїї – авторє цїкєвєлї лїше зyрї пoдїй, прїгoдє, вїпєдoк...»⁴¹⁷. Цє бyлo нєпрєвїльнo ї щoдo першїх збїрoк ї пїзнїшїх. Так, «псїхoлoгїзмy» в дyсї Вїннїчєнкє, М. Ївчєнкє чї М. Хвїльoвoгo в Ол. Слїсарєнкє нє бyлo, алє їогo цїкєвїлї нє прoстo «зyрї прїгoд», а людї в рїзномєнїтнїх вїпєдєкєх. Отжє, бєз псїхoлoгїї вїн нє мїг oбїтїєсє ї смїлївo ввoдїєв чїтєчє у внyтрїшнїй свїтє Сєрьoгї, Вєрбoвoгo, Пєтрє Мєтвїєвїчє, змyшyєчї їх сємoрoзкрїєвєтїсє, мїркyєтї нєд прїрoдoю своїх

⁴¹⁵ Лєбїдє А. ї Рїльськїй М. «Зє 25 лїт»// Лїтєрєтурнє хрєстoмєтїє. – К.: Чєс, 1926. – С.255.

⁴¹⁶ Слїсарєнкo О. Лїст до крїтїкє// Крїтїкє. – 1930. – № 1. – С.85.

⁴¹⁷ Зєрoв М. Дo джєрєл// Лїтєрєтурнo-крїтїчнї стєттї. Вїд-вo «Слoвo», 1926. – С.47.

вчинків. У інших випадках промовляли жести, скупа внутрішня мова, дотепні діалоги. О. Слісаренко в своїй художній практиці найширше використовував той принцип психологічного аналізу, коли досліджуються впливи житейських зіткнень на поведінку людини.

Були в нього спроби «запсихологізувати» незвичайні пригоди, відтворити їх через хистке напівмарення персонажа, наприклад, у новелі з промовистою назвою «Полуда», але це поодинокі випадки. Характерними для новеліста в цьому плані є твори на взір «Авеніти», яка стала хрестоматійною.

Тут на першому плані – подвиг агронома Андрія Овчаренка. Ситуація виняткова: троє співробітників лугівничої станції – проти бандитів у роки громадянської війни, «порвано... всі зв'язки з зовнішнім світом», селянам із глухого поліського закутка байдуже до творчих пошуків ученого, вони хочуть захопити дослідну ділянку, на якій вісім років акліматизується чудесна трава авеніта, що, на думку Овчаренка, скоро пишно ростиме і на багнистих лугах, і на сіпучих пісках. З початком війни зі станції всі розбіглися. Залишилося троє. «Якась сила, що володіє творцями і будівничими, та сила, що веде людей на страту і торттури за діла рук своїх, примушувала сидіти тут і хворого на сухоти Овчаренка, і дебелого атлета Сомка, і рум'янолицю Симу»⁴¹⁸.

Перші фрази новели передають тривожний настрій ученого: «Дні пролітали сполоханими птицями...», «Тривогою просякало повітря, неспокій ворухиться у вранішніх туманах та в нічній темряві, і нікуди од нього сховатись на неосцяжно-просторій землі...» [88]. Знайомлячись із персонажами, читач теж проймається тривогою, але поки що не знає конкретних причин, підстав, які пригнічують Овчаренка. Та ось потроху окреслюється складна дилема: Сима чи авеніта? Нависла над станцією загроза вимагає негайного виїзду – кожну ніч бандити можуть напасти і всіх перебити. Спроба вивезти Симу не вдалася – дружина нізащо не покине Овчаренка, вона згодна виїхати тільки з ним, а він не може: треба зачекати, доки дозріє насіння авеніти – інакше загине справа, якій він віддав вісім років життя. Але чи має він

якесь право ризикувати своїм, а особливо чужим життям? Він зважає всі «за» і «проти». Новеліст вводить внутрішні монологи: «А може, то все дурниці? Хіба він, Андрій Васильович Овчаренко, користатиметься з того багатства, що дасть його авеніта країні?...» [96]. І все-таки в авеніти він бачить виправдання свого життя, свій моральний обов'язок перед людьми. Учений ніде не виголошує своєї політичної програми – можливо, у нього вона чітко й не визначена, але він творець, а не байдужий міщанин чи славолюбець. Безсумнівно, Овчаренко співчуває «велетенській визвольній боротьбі» і, зрештою, чинить їй на користь: захищає від руйнації наслідки людської праці, турбується про майбутнє своєї країни, добробут її народу, заможне життя отих селян, які поки що готові слідом за бандитами знищити наукові досліді. Темні власники шматка не думають про майбутнє: аби було де корів випасати – і все. Залізна логіка і пристрасть вченого, творця змушують Овчаренка триматися до останнього і кров'ю захищати авеніту, хоч не раз буде він думати: «Для власної пихи жертвуєш людьми!» Хоч не раз докорятиме йому і Сима, але мужньо битиметься поруч пораненого чоловіка. Авеніту було врятовано. Щоб передати радість людей і свою симпатію до них, автор не відмовився від «лірики» – урочистих порівнянь і метафор, на які він дуже скупий, вдруге в своїй новелістиці використав пейзажне обрамлення, щоб таким чином акцентувати перемогу сили творчої над руйнацькою, впевненості – над страхом і тривогою: «Сонце підбивалося все вище й вище, як непереможний пранор творчого життя, і поїло будівничим пафосом все суще на землі.

Творчі сили справляли свій буйний похід, і день радісною птицею махав живучими крилами» [113]. Тропіка тут, безперечно, романтична. Проте було б помилкою на підставі десяти-двадцяти порівнянь віднести О. Слісаренка до романтиків. І в «Авеніти», і в усій творчості прозаїка, якщо брати мовлення, переважає, кажучи словами Я.Савченка, слово «буденне, звичайне», але воно сполучене з іншими так, що викликає зримі образи, передає рух життя, рух людської мислі і почуття. Наведемо невеликий уступ із «Авеніти»: «Вона то вставала, щоб перевірити засув дверей, то виглядала у відчинене вікно на безлюдну пустелю лугу і лісу, і коли їй ввижалося, що хтось там порушує безлюддя, Сима

⁴¹⁸ Антологія українського оповідання: В 4 т. – Т.3. – К.: ДВХЛ, 1960. – С.91. Всі посилання на «Авеніту» – за цим виданням.

хапалася за рушницю і хвилинами, не рухаючись, притаївши дихання, вдвлялася в підозріле місце. «Що буде з її чоловіком і що станеться з нею?» – турбувала її думка, і те, на що пристала вона розумом за доказами Андрія, відходило од неї, відтиснуте чуттям.

Що з того, що Андрій виправдає своє життя ціною цього ж життя? Яка радість йому і їй од того виправдання?» [104]. У згадуваній статті «Стильове спрямування творчості О. Слісаренка» А. Підгайний слушно зауважував, що метод показу в автора «об'єктивний», що внутрішнє життя він прагне передавати зоровими образами, які «занадто матеріальні й занадто конкретні» («жаль запеклися в серці журилицю» – «Авеніта»; «нерви заворушилися, як гадюки» – «князь Барціла»), тому що його стихія – це «мислення рухом конкретних речей»⁴¹⁹.

Між критиками 20-х років не було одностайності щодо мови Слісаренкових новел. Одні вважали, що вона навмисне груба і що «силуваний гумор справляє тяжке враження»⁴²⁰. Інші, навпаки, майже не помічали вульгаризмів, захоплювалися тверезим гумористичним тоном, доречною парадоксальністю, яка загострює фабулу (Я. Савченко, А. Шамрай, О. Білецький). Звичайно, в мовленні персонажів можна відшукати лайки. Є в автора прийом «зниження», просторічні вислови. Та справа не в тому – є вони чи немає, а яка їх функція. Савченко, який спочатку приймав парадоксальність⁴²¹ у новелах Слісаренка, пізніше трохи підозріло поставився до його іронії⁴²². І новеліст змушений був не стільки Я. Савченкові, якого вважав за доброзичливого критика, скільки тим, які звинувачували його в «невиразності» ідеологічних позицій, – давати необхідні пояснення: «Способом іронії я змальовую і Яшку Перця в «Запалівській історії», і матроса Хведорця в «Президенті Кислокапустянської республіки», і багато інших позитивних чинників революції, і роблю це не тому, що мені подобається іронізувати, а тому, що ймовір-

⁴¹⁹ Сучасна українська проза. – Х.-К.: ДВУ, 1930. – С.64, 81, 90.

⁴²⁰ Зеров М. До джерел// Літературно-критичні статті. Вид.-во «Слово», 1926. – С.48-49.

⁴²¹ Савченко Я. Життя мускулясте// Червоний шлях. – 1925. – № 5. – С.142.

⁴²² Савченко Я. Небезпечний шлях// Літературна газета. – 1927. – 8 липня; Олекса Слісаренко – прозаїк// Критика. – 1929. – № 6.

ність, художня переконливість позитивного явища чи людини підсилюється цим ніби іронічним ставленням». Якби не було цієї доброзичливої іронії, то виходили б не живі характери, а «стоцентні» революціонери з усіма прописними чеснотами – нудні та нецікаві. Стосовно ж негативних явищ, то автор вважав за неможливе їх перебільшувати, бо читач легко пересвідчився б, що в «цьому місці письменник сердиться і покладатися на його об'єктивність не можна»⁴²³. Можна сперечатися з викладеними положеннями автора, але треба їх зрозуміти, бо вони для новеліста стали законом, який він установив для себе. Нахил до іронії, прихильність до навмисного очуднення світу засвідчені письменником в «Автобіографічній новелі» (1929): «В ті далекі часи (мовиться про дитинство. – В. Ф.) найбільше число в мене було 20, всяке дерево – дуб, найшвидше в світі – кінь, а найдужча людина – мій батько», а потяг, про який лише чув хлопчик з глухого Полісся, уявлявся так: «той паровик тягнув за собою з десятка гарненьких курників на колесах, а з курників тих визирали щасливі люди...»⁴²⁴.

У 20-ті роки популярною була формалістична теорія «остранення» (очуднення, одивнення), яку розвивав В. Шкловський. Справедливо відзначаючи, що від частого називання речі й явища світу «приідаються», що в мові виникають штампи і кліше, які втрачають здатність передавати новизну предмета, В. Шкловський помилково вважав, що мистецтво покликане не узагальнювати, а роздрібнювати світ, не пізнавати та змінювати його, а лише оновлювати сприймання. Часткове він приймав за вирішальне. Адже виведення речей і явищ із автоматизму сприйняття, опис їх немов уперше побачених, називання їх частин за аналогією до інших – це лише один із художніх прийомів, підпорядкований глибшому пізнанню світу, узагальненню характерних рис буття, а не мета літератури і мистецтва, як про це думав тоді теоретик⁴²⁵.

Одивненням як способом побудови незвичайного образу користувалося багато українських новелістів 20-х років. У Слісаренка були новели, збудовані повністю або частково

⁴²³ Слісаренко О. Лист до критика// Критика. – 1930. – № 1. – С.82.

⁴²⁴ Слісаренко О. Твори: В 3 т. – Т.1. – 1932. – С.6.

⁴²⁵ Шкловський В. О теорії прози. – Вид.-во «Федерация», 1929. – С.13-35.

на цьому прийомі: «Шпончине життя та смерть», «Штани», «Президент Кислокапустянської республіки», «Смерть генерала Гатераса». Про людське життя з точки зору собаки писалося не вперше, та історія аристократичної болонки Зізі, яку «варвари-більшовики» перейменували на Шпоньку, вражає незвичайністю ракурсів, бо тут мовиться не про цирк чи столярню, як у «Каштанці» А. Чехова, а про розклад і загибель старого світу. Справжнє орудження починається тоді, як Зізі спостерігає за офіцером Жаном і повією Вендетою. Для болонки він – «смердючий», а вона – Мотря, бо всі жінки для собаки були Мотрями: «Смердючий, покусавши руку, почав кусати Мотрю за шию, потім за спину, далі за груди і, нарешті, за ногу вище коліна. Мотря не кричала й не збиралась кусати смердючого. «Шукає блохи», – компетентно вирішила Зізі...» [369]. Але ось собака дивиться на революційну демонстрацію: «Було весело. На вулицях ішли люди й несли червоні килимки на палицях. «Певно, сушать», – подумала Зізі» [371]. Двозначність і недоречність одивнення тут безперечна, бо воно доведене до абсурду. Майже в кожній новелі збірок «Сотні тисяч сил» та «Плантації» є несподівані порівняння, фрази, які надають іронічного, а то й сатиричного офарблення зображуваним подіям і людям. Випишемо деякі з них: на 59-му році «земля смикнулася, як сполохана коняка, і пан Станіслав Слимаківський почув непевність у ногах» («Пан Слимаківський»); «За час революції багато таких гудзиків пришито до історичних штанів, але ім'я Яшки Перця з категорії тих гудзиків, без яких штани історії, певне, не зовсім гаразд трималися б на призначеному для них місці» («Запалівська історія»); «Ми не якісь публічні жінчини, а громадянки, ми не хочемо їсти сочевиці, а тому, як ми не хочемо їсти сочевиці, а хочемо бути вільними громадянами, то хай живе демократичеська республіка...», «одне слово, вимотали мене за революцію, як баба ганчірку на річці» («Президент...»); «Поети часто порівнюють зорі до овечок, а місяць до пастуха... Це все одно, що уявити небо увішане овечками, а на місяці напис «Продаж м'яса». Я робив інше порівняння: зорі – з жаринами в попелі, а місяць – з розпеченою сковородою, забутою кухарем на жаровні... Це вам не поетична слина» («Два пістони Кухарчука»); «порошок виконував свої блювотні

обов'язки ретельно та уважно, немов службовець напередодні скорочення штатів» («Пригода Сидора Петровича»).

Схожого типу порівняння ми знайдемо в О. Копиленка, І. Микитенка, Ю. Яновського, Г. Шкурупія. Наприклад, останній писав так: «Тисяча рубінових зір в щоках, твердість губревкимо в характері й ніжність жінвідділу в очах і серці – це Айзі» («Патетична ніч»), «Надворі була ніч чорна, як паровозна обшивка» («Переможець дракона»). Навіть Г. Косинка інколи вдавався до цього прийому: «Ліс посміхнувся... Моргнув до мене зеленими барвами, закурив люльку – погасла, і – почав у сонця огонь вершками кресать – не дістає; націлює золотий крайок – не запалюється: розсердився, аж посинів од степу... З гори зліз вечір: засвітив одну зорю – темно, кашлянув тінями, – і спересердя на тоненькі золоті лінії сонця кинув ще одну зорю»⁴²⁶ («Місячний сміх»). Молодим прозаїкам, мабуть, здавалося, що вони роблять «революцію» в образотворенні, не знаючи гаразд її справжньої вартості. Пізніше і О. Слісаренко, і його сучасники поступово відмовлялися від травестійного стилю, від настанов на полемічне «ошелешування» читача, хоч невпинно шукали нові образні структури, які передавали справді революційне сприйняття дійсності. В «Авеніті», «Горбатовому житті», «Ювілеї вчителя» та інших новелах і оповіданнях другої половини 20-х років майже немає полемічної парадоксальності, оскільки автор все більше й більше забирає своє полемічне «я» із тексту, бере переважно драматичні ситуації в їх життєподібних формах, прагне досягти повної об'єктивності поза межами іронії.

О. Слісаренка вважали і вважають зачинателем пригодницької української новели⁴²⁷. У зв'язку з цим виникла проблема традицій. На українському ґрунті їх не бачили. Можливо, через те М. Зеров, аналізуючи першу збірку молодого новеліста, дещо іронічно висловлював припущення: «Справа стоїть просто: є рід прозової творчості, що зветься авантурною (О'Генрі, наприклад), рід в українській літературі досі не випробований – чому Слісаренкові не покласти його

⁴²⁶ Косинка Г. Вибрані оповідання. – 1929. – С.142.

⁴²⁷ Дузь І. Олекса Слісаренко та його твори. Передмова до збірки «Бунт». К.: Дніпро, 1965. – С.10.

підвалини?»⁴²⁸. М. Зеров, хоч і схвалював фабульний тип прози на зразок «Крючковара», все-таки вважав, що в О. Слісаренка він з'явився не за покликанням, а з теоретичних міркувань. Є. Кирилюк у статті «Олекса Слісаренко» без іронії писав про позитивний вплив О'Генрі на українського новеліста в сфері фабульного будування сюжету і вважав талант Слісаренка природним та оригінальним. О. Білецький, знайшовши у двох збірках лише три несподіваних розв'язки, ставив під сумнів домінанту впливу американського новеліста на українського прозаїка⁴²⁹. В дискусію втрутився сам новеліст: «В оцінці творчості О'Генрі, що вважають за мого вчителя (він є один із моїх вчителів і тільки), критика звертає увагу головне на його сюжети з несподіваними розв'язками, зовсім обминаючи О'Генрі як видатного лірика...»⁴³⁰. Отже, один із вчителів – і не більше. І, безперечно, в сфері будування сюжету на принципі особливої драматичної події, з таємницями, двома можливими розв'язками. Таких новел у Слісаренка не три, а більше: «Штани», «Випадкова сміливість», «Душа майстра», «Пригода Сидора Петровича», «Крючковар», «Присуд», «Сотні тисяч сил», «Князь Барціла», «Останнє слово», «Позолочене оливо». Дожовтнева українська новелістика мала лише окремі зразки пригодницького оповідання: «Стежин рог», «Закоханій чорт» О. Стороженка, «Лови» П. Мирного та інші. Тому О. Слісаренко – справді зачинатель пригодницької, гострофабульної новели, з іронічною оповіддю. Він не повторював О'Генрі, бо обрав собі багатьох вчителів, серед яких найсильнішим вчителем було життя. Своєю новелістикою О. Слісаренко передав неповторний колорит революції, боротьби за новий світ у глухому Поліссі, де через випадковості просвічувались головні тенденції людського поступу, народження героїчних характерів, подолання одвічної селянської косності. Це були нові соціальні типи і колізії, яких не знала попередня література. «Запах життя, – писав про О. Слісаренка критик, – в оповіданнях нашого автора сильніший від запаху літератури»⁴³¹.

⁴²⁸ Зеров М. До джерел// Літературно-критичні статті. Вид.-во «Слово», 1926. – С.47.

⁴²⁹ Білецький О. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 р.// Червоний шлях. – 1926. – № 3. – С.160.

⁴³⁰ Слісаренко О. Лист до критика// Критика. – 1930. – № 1. – С.84.

⁴³¹ Білецький О. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 р.// Червоний шлях. – 1926. – № 3. – С.160.

УСМІШКА-НОВЕЛА ОСТАПА ВИШНІ

Стильові пошуки української радянської прози не обмежувалися можливостями романтичного, імпресіоністичного, ліричного, іронічно-фабульного вираження та зображення. В межах реалістичного методу склалася гумористично-сатирична течія, основоположником якої був Остап Вишня (Павло Губенко). Перші збірки його творів «Діли небесні», «Вишневі усмішки», «Кому веселе, а кому й сумне» та інші побачили світ 1923 – 1924 років і зробили їх автора найпопулярнішим серед народу письменником. Все краще, написане ним протягом 1919 – 1956 рр., зібрано в 7 томах вибраних творів (1963 – 1965), які є фундаментальним здобутком української прози. За рівнем майстерності, за значенням ідейно-формотворчих принципів «Усмішки» Остапа Вишні близькі до «Декамерона» Боккаччо. Це, може, трохи несподівана аналогія, але цілком закономірна у масштабах світової новелістики. Новела як літературний жанр народилася в шумовинні веселого сміху. За часів Боккаччо (1313 – 1375) Італія, сміючись, розлучалася із світом феодальних привілеїв, лицемірної релігійної моралі. Тож не дивно, що через шість століть новелістика як родове поняття всіх видів стислої прози розквітла на українському національному ґрунті в радянську добу вишневими усмішками, про автора яких добре сказав І. Сенченко: народився маленький хлопчик, що «на сарказм гноблення відповів гумором перемоги»⁴³².

Після Жовтня Україна розлучилась з капіталізмом і викорінювала його залишки, пережитки. Сміх завжди існував для того, писав К. Маркс, аби «людство весело прощалось з своїм минулим»⁴³³.

Все анахронічне, що не відповідає суті прогресу в суспільно-економічній та духовній сферах, – це і є минуле, як би воно не претендувало на реальне, здатне до розвитку існування. Воно – не прекрасне, а потворне і своїми претензіями викликає сміх, який є формою утвердження всього нового, розумного, прогресивного. «...Сміючись із дурня, –

⁴³² Див.: Сенченко І. До автобіографії Остапа Вишні//Літ. ярмарок. – 1929. – № 6.

⁴³³ Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве: В 2 т. – М., 1957. – Т. 1. – С. 54.

писав М. Чернишевський, – я відчуваю, що розумію його дурість, розумію, чому він дурний, і розумію, яким він має бути, щоб не бути дурним, – отже, я в цей час здаюсь собі набагато вищим від нього»⁴³⁴. Це саме можна сказати і про гумористично-сатиричну літературу, яка, заперечуючи, утверджувала, а в радянську добу створила переконливий характер дотепної людини, яка висміює вади та помилки життя (наприклад, уже класичний дід Матвій з однойменної гуморески Остапа Вишні).

Хоч зразки гуморески були в творчості Г. Квітки, І. Нечуя-Левицького, Л. Мартовича, О. Маковея, все ж як особний жанр української новелістики вона, на думку П. Колосника, виділилася з соціально-побутового оповідання після 1917 року⁴³⁵. Тоді ж таки, в 20-і роки, у творчості Остапа Вишні виник і жанр усмішки.

На той час теоретична думка не завжди встигала за художньою практикою, проте на сторінках «Журналіста» жваво обговорювалися питання розвитку фейлетону, його особливостей, «взаємин» із художньою типізацією та жанрами публіцистики. «Стаття, – писав М. Левідов, – артилерист. Замітка – піхотинець. Фейлетон – льотчик, бомбометач. Замітка повідомляє про підлість. Стаття доводить її, засуджуючи. Фейлетон висміює, роблячи її дурною»⁴³⁶.

Багато сперечалися про художність фейлетону. Одні виступали за «фарби» – вигадку, домисел, перебільшення, стилізацію, але при збереженні правди фактів, з неов'язковою конкретною адресою⁴³⁷. Інші категорично заперечували художність фейлетону і вимагали конкретної адресації, оскільки відносили цей жанр лише до виду публіцистики⁴³⁸. Але вже тоді, як показує у своєму дослідженні А. Старков, були люди, які не приймали ідеї «чистокровності» жанру. В сучасному фейлетоні, писав Я. Шаріф, «більше показують, ніж доводять. У ньому не стільки аргумен-

тують, скільки переконують наочними прикладами, що впливають на нас безпосередньо. Образність фейлетону наближає його до художньої творчості.

Від останньої фейлетон відрізняється головним чином різко *утилітарним* характером і, по-друге, уривчастою якістю образу»⁴³⁹. Ця характеристика у загальному плані може бути застосованою і до багатьох творів Остапа Вишні. Правильно вказує А. Старков на те, що «фейлетон фарб», представлений іменами М. Зоценка, І. Ільфа та Є. Петрова, виник на межі художньої літератури, з її прагненням до широким узагальнень, та публіцистики, з її злободенністю і конкретним адресатом.

За спостереженням І. Дузя, до червня 1923 р. Остап Вишня по-різному визначав жанр своїх творів – фейлетон («Демократичні реформи Денікіна»), реп'яшки («Революційний райвиконком»), метелик («Що таке орієнтація і як від неї боронитися»)»⁴⁴⁰. Перша збірка «Діли небесні» вийшла з підзаголовком «гуморески» (1923). А вже твір «Подорожні враження» мав додаток у дужках: «Вишневі усмішки сільські» (вперше надруковано в газеті «Вісті ВУЦВК» від 23 червня 1923 р.). Статтею «Отак і пишу» Остап Вишня пояснює, що працює він у жанрах гуморески та фейлетону, але французьке слово «фейлетон» йому не до вподоби, тому він вигадав назву «усмішка»⁴⁴¹. Це слово «нашіше».

Справа, звичайно, не лише в слові чи терміні. Остап Вишня створив своєрідну родову форму малих гумори-

⁴³⁴ Чернишевский Н. Избр. философские сочинения: В 2 т. – М., 1950. – Т. 1. – С. 293.

⁴³⁵ Див.: Антологія українського оповідання: В 4 т. – К., 1960 – Т. 1. – С. 33.

⁴³⁶ Левидов М. Фельетон и революция // Журналист. – 1923 – № 6. – С. 23.

⁴³⁷ Див.: Зорич А. Я за краски! // Журналист. – 1926, – № 11.

⁴³⁸ Див.: Морозов С. Фельетон – не художественный жанр // Журналист – 1927. – № 3.

⁴³⁹ Цит. за: Старков А. Вопросы теории советского сатирического фельетона в критике двадцатых годов // Известия АН СССР: Серия литературы и языка. – М., 1963. – Т. 26. – Вып. 6. – С. 481.

⁴⁴⁰ Див.: Вишня Остап. Твори: В 7 т. – К., 1963. – Т. 1 – С. 372. Між іншим, підзаголовки до творів Остапа Вишні не завжди були визначенням жанру, а виконували іронічно-пародійну роль. Коли автор до усмішки «У Донбасі» написав підзаголовок «По-моєму, роман», то цим самим він дав не визначення жанру, а посилив пародію на роман М. Лесянка «Нагора!», що вийшов 1929 року. Те саме треба сказати і про академічне визначення «історична розвідка» до саркастичного памфлету «Тридцять срібних», солідно-кокетливий підзаголовок «Наукова праця. Власне, науково-популярна» до нищівно-веселої гуморески «Походження світу» або таємничу «казку» до фейлетону з прозаїчною назвою «Силос».

⁴⁴¹ Вишня Остап. Твори: В 7 т. – К., 1963. – Т. 1. – С. 122, 125. Далі в тексті вказано том і сторінки цього видання.

стично-сатиричних жанрів. Гумореску, що є, по суті, оповіданням, він злив воедино з публіцистичним фейлетоном.

Стати творцем нової композиційно-стилістичної форми Остап Вишня зміг тоді, коли почалося інтенсивне взаємопроникнення і взаємозбагачення жанрів.

Усмішка Вишні виникла від злиття статейно-логічного фейлетону з художнім оповіданням або новелою, літературного чи фольклорного характеру. Коли за основу злиття правив фейлетон, тобто композиція твору виростала як система доказів (поняттєво-публіцистичних і «одягнених» у форму діалогу та ремарок), які не зв'язані в єдину фабульну структуру, у розвиток подій і характерів, – тоді утворювалася власне усмішка. Таких творів у Вишні більшість. Він доводив свою думку, наочно показуючи смішне і не цураючись при цьому публіцистично-логічної аргументації.

Розглянемо будову усмішки «Божеське». Вона характерна для цього виду гумористично-сатиричної прози Остапа Вишні.

Автор точно вказує адресу жіночого монастиря (біля станції Козельщина) і дає йому публіцистично-іронічну оцінку: «Дуже та ікона добре чудотворила, бо начудотворила була великі будинки, млини, олійниці, садки, корови, коні, птиці всілякої і десятин, десятин, десятин... Ставали православні навколішки, чолом зморщеним об землю билися, а потім мозолястими руками розгортали хусточку чи розв'язували пазуху, витягали семигривеника чи копишника й кидали чудотворній» [3, 193]. Далі автор вводить вигуки православних:

- « – На чудо!
- За чудо!
- За живих!
- За мертвих!» [3, 193].

Таким чином, публіцистика непомітно переросла в зримо-звукову сценку: як обмануті ставали навколішки, що говорили.

Другий розділ усмішки – це суцільний діалог (без жодного коментаря) між оповідачем та віруючою жінкою, яка жалкує за «чудотворною». У третій частині автор знову звертається до іронічно-логічних доказів: «без землі та без грошей тяжко чудеса творити», а останній розділ, який складається з чотирьох рядків, є логічним висновком: «Ла-

даном біля монастиря пахне... Як біля небіжчика... Шукаєш напису: «Здесь монастир почієт» [3, 195].

Як бачимо, думка про паразитичне існування монастирів, їх непотрібність розкривається не в формі новели (порівняймо з «У грішний світ» М. Коцюбинського) і не у вигляді наукової статті. Це гібридне утворення, що виникло на логічно-доказовій основі, а не на діалектиці розкриття характеру. Правда, у Вишні є усмішки, де переважає показ над доказом: «Що може іноді вийти...», «Дідів прогноз», «Кочівники» та майже всі мисливські усмішки. Межа між ними та власне гуморесками, новелами зникає.

За спрямуванням сміху та структурою малі епічні твори Остапа Вишні поділяються на кілька різновидів: 1. Памфлети («Берлінська українська держава»); 2. Нариси («Гнат Юра», «Запорожці»); 3. Статті («Отак і пишу»); 4. Пародії («Плуг»); 5. Реп'яшки-мініатюри («Хитре чудо»); 6. Гуморески-новели («Зенітка»); 7. Усмішки («Божеське»).

Та, проте, всі без винятку твори Остапа Вишні мають на собі відбиток всевладної усмішки як художньої системи розкриття іронічної, доброзичливої та ущипливої, а то й саркастичної думки автора про недоліки та вади в житті і гострі класові зіткнення старого й нового світів⁴⁴².

Всебічно творчість Остапа Вишні досліджується в працях Ю. Бурляя, І. Дзевєріна, Б. Мінчина, І. Дузя та ін. Наше завдання – розкрити, в міру можливого, стиль гуморесок, усмішок-новел Остапа Вишні, які схожі і несхожі одна на одну, хоч всі мають новелістичну структуру та спільну стильову рису: сміху, як зауважує А. Іщук, гуморист «досягає... засобом невідповідності між змістом явища і формою його виявлення»⁴⁴³.

Серед ранніх творів автора є гумореска «У школі» (1922), в якій навіть формаліст, що все життя вправлявся в «морфології» новели, не зміг би ззовні знайти чогось фейлетонного, за винятком, звичайно, епіграфа: «Генерал Кутєпов заклав у Галліполі школу готувати губернаторів, віце-губернаторів і земських начальників (3 телеграм)». Форма цієї новели – діалог без жодної ремарки. Твір починається

⁴⁴² Має рацію І. Дузь, коли говорить про усмішку-оповідання, усмішку-нарис, усмішку-статтю (див.: Дузь І. Остап Вишня. – К., 1965. – С. 81).

⁴⁴³ Іщук А. На шляху поступу. – К., 1968. – С. 86.

реплікою невідомого екзаменатора: «Ну, от, приміром, князь Задерихвостецький, ви губернатор харківський. Обняли ви посаду... Що маєте робити?» [1, 53]. Питання як питання, але є в ньому сполучення двох несумісних понять, яке викликає сміх: «князь Задерихвостецький». Цей «князь» – несправжній у всіх відношеннях – завчено, але недорікувато, по-фельдфебельськи відповідає на питання про послідовність «роботи» губернатора (вішання, молебень, панахида, відозва), але провалюється, коли пригадує власний досвід часів громадянської війни:

« – Ну! Ну! Ви ж уже були віце-губернатором?

– Був!

– Ну, що ви дали з губернатором робили?

– Далі!.. Далі ми пакували чамайдани, ваше превосходительство, й тікали...» [1, 53-54]. Їх превосходительство виставляють Задерихвостецькому одиницю, бо він так і не втямив, що по приїзді на нову посаду «ніколи не слід розпаковувати чамайданів». Натяк недвозначний: битимуть нас, коли сунемо носа в Країну Рад.

Інакше збудована новела «Діва» й «Монах» (1924). У ній відсутній діалог. Складається твір з двох частин: стилізованого під легенду опису й фейлетонного «мораліте». Але сміх викликається, як і в «У школі», натяками, сполученням несумісного, бо об'єктом висміювання тут також є віджиле: чернече лицемірство, розпуста. Зачин твору урочистий: «Про прекрасну Діву, наяду морську, про монаха-аскета, гірського суворого страдника, легенду послухайте...» [2, 222]. Та раптом з'являється нота, що насторожує: «Діва прекрасна з волоссям шовковим, з голосом-флейтою, з шиєю-лебедем... В морі купалася, перекидалася і... взагалі». Та цей натяк перебивається романтичними гіперболами, щоб відразу ж вибухнути дотепністю, збудованою на принципі несподіваного порівняння за віддаленою ознакою: «І поринала, і випливала... З чайок милувалася, із сонця пишалася... Словом, жила...»

Харашо жила, весело жила, вроді як «нетрудовий елемент...» [2, 222]. Легендарна, романтична наяда і «нетрудовий елемент!» У цьому й полягає секрет глузування й осучаснення старої легенди про дві скелі під Сімеїзом – «Діву» та «Монаха». Про аскетизм ченця теж сказано глузливо: він дав слово «залишитись на всі сто процентів...»

«девою»... нащот, словом, сього, того, он якого – і не говоріть...» Та коли побачив Діву, як вона перекидалася, – не витримав, іронічно підкреслює автор, «чернець... побожності непорушної» – «і заіржав першероном... і драпонував чернець суворий, задравши мантію, просто до Диви...» [2, 223]. Обоє були покарані Богом – застигли в морі, закам'янівши навіки. Закінчується новела як класична усмішка Остапа Вишні, в якій він образно аргументує свої думки:

«Мораль?

Диви! Не спокушайте монахів... Не спокушайте, бо об'язково поженеться... І настопче, неоковирний, на ваше волосся... І добре, коли воно прив'язане (чуже) – можете вирватись... А то будете стояти, білі груди у воду виставивши.

І на чолі вашому будуть написи:

«Іздесь свистів Ванька з Панасівки...»

Ченці! Не накидайтеся на Дів прекрасних...

У писанії про вас ясно сказано:

«Аще ти мніх – мнішествуй...»

Не іржи, значить, першероном до дівчат» [2, 223-224]. Вишнівський переклад, уточнення «святого писання» зроблено за принципом доведення до абсурду – і це викликає веселий сміх над чернечою мораллю.

Гумореска «Нравствінна робота» (1926) не схожа ні на «легенду» «Діва» й «Монах», ні на мініатюру «У школі». Це зразок соціально-побутової новели в творчості Остапа Вишні, але прикмети комічного спільні для всіх творів гумориста.

Дійові особи гуморески: Васька Лоб, оповідач і безлики закохані пари. Експозиція образу Васьки поширена: оповідач досить докладно розповідає про злиденне життя афериста, його звички й пісні, «блатний» жаргон («Фраєр ти із-чо!.. Ти тільки міне слухай...») і дивну зачіску «кандибобером». Колись вони – оповідач і Васька – зійшлися характерами, бо в першого були гроші, а другий любив пиво й горілку. Доля розлучила їх, а потім знову «стукнула»: оповідач зустрів Лоба в парку і ледве пізнав – таким той «денді» став, бо почав жити, як він каже, з «чужої любові». Він розповідає про новий для себе спосіб добування грошей – культурний і корисний, на його гадку, для суспільної моралі: «От ти сидиш тут у парку, – продовжує далі Васька каліченою мо-

вою. – І смотриш... От підходить тринвай... Ідуть у парк парочки... Гулять вроді... Ти й смотриш, які такі в них намірення... Тут треба нюх... Я вже нюх етой маю...» [3, 359]. Коли закохані починають цілуватися – Васька підходить і просить в контору для «составлення притикола», а потім милостиво штрафує на місці, дає фальшиву квитанцію з написом «Получено за безобразіє у парку десять рублей». І люди дають червінці, бо соромляться своїх почуттів. І нічим не відрізняються від «мораліста, сукиного кота» Васьки – вони втрачають людську гідність. Гуморист має право на нещадну іронію із їх «смушення».

У роки Великої Вітчизняної війни Остап Вишня виступив з пристрасними творами, що викривали українських буржуазних націоналістів («Самостійна дірка», 1945). Зрадники народу піддавались нищівному сатиричному осміянню. Тоді ж і виникли в творчості автора новелістичні памфлети, чи памфлетні новели «Хлюст», «Дуже самостійний гімн», «Великомученик Остап Вишня» та інші. Політичні претензії бандерівців були жалюгідними – і їх дотепно й нещадно висміяв Остап Вишня, викриваючи всілякі махінації з так званим «арештом» Бандери, який було інспіровано гестапівцями з провокаційною метою. Саме про це йдеться в новелі «Хлюст».

До «українсько-німецької самостійної дірки» наближається невідома людина, лається, що хтось на дірку купу костриці висипав. Виявляється, що фюрер дірки, тобто держави, «голову на прогулянку випустив», бо в «державі задуха... гори розтали, і моря вийшли з берегів – нема ногою де ступити» [5, 138]. Комізм досягається натяками та прийомом очуднення за допомогою метонімічної заміни ілюзорної держави на реальну смердючу дірку (схрон), фюрера – на кострицю (до речі, в кінці новели автор так і пише: «Подивилася костриця на дипломатичного кур'єра...»). Вислів «українсько-німецька самостійна дірка» являє собою алогізм, в якому відбито реальну політику бандерівців. Мотив держави-дірки, з натяками на смердючу яму, розвивається й далі. Через діалог вимальовуються дві колоритні постаті: наївно-пришелепуватий «вождь» правобережної дірки і чванькуватий кур'єр Бандери, який несе листа його дружині Химії Калістратівні, що величаво йменується фюрерихою. В цьому листі, якого потай читають кур'єр і «костриця», –

нешадна саркастична самохарактеристика Бандери – фашистського холюя та опереткового претендента на український престол.

Самовисміювання автора листа здійснюється за допомогою змішування різних стилів і доведення будь-чого до абсурду. Автор дослідження «Про почуття, гумор і дотепність» О. Лук, який у логічно-структурному плані визначив 12 принципів дотепності⁴⁴⁴, показав, як сполучення просторічного та книжного, пишномовного і заяложеного, а також невідповідного застосування термінології та перебільшення – як всі ці порушення логічних законів викликають сміх, бо виявляють, у різних переходах від однієї системи понять до іншої, – глибокі суперечності. Стосовно листа Бандери в новелі «Хлюст» можна сказати, що прийом доведення до абсурду та змішування різних стилів виявився вельми доречним для викриття лакейсько-бундючної психології вождя націоналістів. «Во первых рядках» свого листа Бандера виголосив фашистське привітання «вождям» третього рейху. «Теперечки, після всіх «хайлів», майн лібер Химіє Калістратівно, сповіщаю я вас, що я, – слава тобі, майн гот! – сиджу в тюрмі. Покликали мене сам гер Гімmlер (хайль!) і дали спочатку ручку поцілувати. Я поцілував та й кажу: «Дозвольте ще й нижче поперека!» А вони кажуть: «Нізя, бо в мене, – кажуть, – там після Франкфурта-на-Одері чиряк сів!» [5, 140]. У такому ж дусі просторікує «вождь» про свій фальшивий арешт заради інтересів Гітлера. «Отже... все гаразд! їсти дають. Ранком кава, на обід вурст з пшоняної каші, а ввечері вурстхен з свинячого кізьяка, – в них, кажуть, найбільше вітамінів «Г». Живу, одне слово, непогано (хайль Гімmlер!). Сидітиму, доки скрізь дізнаються, що мене заарештовано, а потім випустять. Полатай підштанки, та латки клади краще з ковдри, бо скоро

⁴⁴⁴ Це формальна класифікація прийомів дотепності: 1. Неправильне протиставлення; 2. Неправильне посилення; 3. Доведення до абсурду; 4. Змішування стилів; 5. Натяк; 6. Дотепність безглуздя; 7. Іронія; 8. Парадокс; 9. Зворотне порівняння й буквалізація метафори; 10. Порівняння за віддаленою або випадковою ознакою; 11. Повторення; 12. Подвійне витлумачення (див.: Лук, О. Про почуття, гумор і дотепність//Наука і суспільство. – 1966. – № 3; Лук А. Н. О чувстве юмора и остроумии. – М., 1968. – С. 82 – 116).

на гетьманський престол сяду, то щоб не муляло» [5, 140]. Останнє повідомлення загострюється в діалозі «костриці» й кур'єра. Памфлетна новела сягає кульмінації в останній репліці: «Спать треба лягати. На справжню державу закандзюбилося! Гетьманові вже підштанки латають!» Це вже сарказм. У бандерівців не було сильнішого аргумента, ніж полатані підштанки «фюрера» як свідоцтво здійснення їхніх надій на «самостійну державу». Сатиричний вогонь у цьому творі розрахований на повне спалення, знищення об'єкта осміяння.

Як новеліст, Остап Вишня в кожному творі шукав такого монтажу частин, який би найглибше розвивав логіку задуму, теми. Для викриття лицемірства сентиментального фашистського убивці найдоцільнішою була композиція з його листів, об'єднана саркастичною назвою «Страждання молодого Вертера» (1947). Одмічений арійством, Вертер страждав від безсилля: він не має змоги впхати до своєї похідної сумки бугая. Довелося обмежитися столовими ложками та бюстгальтером. Патякаючи про вуркотливі струмочки, він розбивав дитячі голови об дерева, аби винищити рід слов'янський на землі.

Кульмінація «страждань» Вертера припадає на серпень 1942 року, коли він побачив «її». Лист починається патетично: «Цими днями я побачив її! Боже мій, як затрепетало моє серце! Я ніколи, – чуєш, ніколи! – не зустрічав такого прекрасного створіння! Яка статура, яка хода! Як гордо вона повз мене пройшла, у мій бік навіть не подивившись! Але, друже мій, вона належить другому! Все одно це не зупинить мене! Хай другому, хай третьому, хай належить вона тисячам, – вона буде моя!» [5, 58]. У навальному наросьтанні слів захоплення передається чекання й бажання чогось великого й неземного. Здається, мовиться про казкову красуню. І раптом це чекання уривається «несподіваним нічим»: «Вона буде моя! Я піду на все, але ця коза буде окрасою нашого дому» [5, 58]. За звичайнісіньку домашню козу Вертер убив чотирьох дітей і бабусю. Перед судом убивця виправдовується тим, що він немовбито лише виконував накази начальства, і все-таки навіть перед смертю згадує козу, яка втекла від нього.

Сатирична новела з гетевською назвою має обрамлення в стилі вишнівської усмішки. Це публіцистичний вступ, де

український сатирик закликає вбивати всіх фашистів, схожих на Вертера, і новелістичну дворядкову кінцівку: «Повісили молодого Вертера... Коза радісно мекнула!..»

Будучи вигадливим у композиції, Вишня не менш цікавий і дотепний у сфері розкриття характерів. Він уміє скупко, але оригінально відтворити погляд людини на речі, особливості її думання, переживання і сприймання контрастів.

Уже класичним став портрет Митра Хведоровича із усмішки «Земля обработки требует»: «Кремезенький! Борода росте й з очей, і з ушей. Волосся копицею. Ні шатен, ні блондин, ні брунет... Якого ж кольору? Хто й зна! Неопредельонний!.. Очі? Очі там! Десь за густим лісом, зеленувато-каламутними озерами. А навкруги них тиша і спокій. Іще раз: спокій і тиша! І ніколи, мабуть, на тих озерах ні хвиля не пробігала, ні риба не плюскала» [1, 149]. Це той портрет, що промовляє. Особливо предметна метафора, яка дотепно передає байдужість людини, що в напівдрімотному стані споглядає завісвожене поле й міркує: «Та тепер воно якось-то так пайшло...»

Наче на противагу Митрові створено образ діда Матвія, який усе життя «ліворуціонером» був, бо не любив неправди і нікого на світі не боявся («Дід Матвій»). Навіть тоді, коли «наша взяла» і пани пощезали, дід, який навчився міцно «загинати» у суперечках з прикажчиками, не заспокоївся: «доктура» для села вимагає і лісничих мітлою виганяє, коли вони без мандата хотіли обшук вчинити.

Діяльними і дотепними людьми, які можуть з гумором поставитися до власних недоліків і помилок, що є ознакою гостроти розуму й душевної щедрості, – саме такими людьми виступають у новелах Остапа Вишні дід Свирид («Зенітка»), Євмен та Одарка («Діди наші та баби наші»), багато диваків, залюблених у рідний край, з «мисливських усмішок», і «мудрий колгоспник» як збірний тип у повоєнній творчості нашого гумориста. Коли Остапа Вишню реабілітували і він після вимушеного десятирічного мовчання мав мужність взяти перо до рук, – вийшла класична «Зенітка». Автор побоювався, що солдати можуть образитися, що льотчики обуряться, коли прочитають, як дід, падаючи з кислоти, «протаранив Лукерці спідницю». Але народ все зрозумів. Дід Свирид – героїчної вдачі людина. Він вилами заколов трьох гітлерівців і поліцаю Нужника. Така людина має право посміятися з себе, бо вона сильна. Сміх тут викликається

змішуванням мовних стилів. Це відзначив сам Остап Вишня: «Такі контрасти: зенітка й вила, ціла військова муштра з одного боку і баба Лукерка з другого, таран і спідниця і т. д. Та ще коли старі діди по-своєму вживають у розмовах військових термінів (а хіба не поприщеплювалися такі терміни до нашої мови за час війни?!), – от і вишло, кажуть, дуже смішно» [7, 132].

Є в гуморесках Остапа Вишні люди обмежені або дурні, позбавлені дотепності й почуття гумору. Вони – об'єкти насміху, бо заважають усьому прогресивному, людяному чи потребують, через власну безпорадність, «лікувальних» заходів. Дилда з однойменної гуморески, Антон Рилло («Ділов, ділов»), Ів. Ів. Крапказкою («Дзвонарі»), «керівний товариш» («На вербі груші»), Канделяброва, цей «гібрид кобри з ящіркою» («Сусіди лихії, вороги тяжкі»), Васька Лоб («Нравствінна робота»), комірник і голова («Кочівники») – це далеко не повний ряд персонажів, які, прийшовши з життя, повертаються до нього як аналогі всього того, що не відповідає нашим ідеалам. Повертаються «укрупненими» й висміяними. «Керівний товариш» із гуморески «На вербі груші» втілює характерні риси невігласів у сільському господарстві. Очерет він прийняв за «високий урожай» і дав пораду тваринникам подвоїти кількість дійок на вимені в корови. А псевдовчений Ів. Ів. Крапказкою увесь час морочив голову відповідальному працівникові, чи не краще слово «війо» писати з комою, що хвостом угору («Дзвонарі»). Дилда став у народі, особливо у середовищі колгоспників, символом неробства, байдюкування, яке прикривається вигаданою хворістю: «Як тільки щось важкеньке візьму, – скаржиться Дилда, – чи вила, чи лопату, – воно як штриконе, – криком кричу!.. Та нащо вам – паляниця і та шкодить! Як з цілої починаю та ще з четвертиною сала, – штрика, що в очах жовто!» [6, 106].

Існують різні думки про те, чим викликається сміх у гуморесках Остапа Вишні – ситуаціями чи мовою? П. Колесник вважав, що в автора переважає не гостре слово, а несподіваність колізії⁴⁴⁵. Звичайно, такі твори в Остапа Вишні є, наприклад, «Нравствінна робота». Але заберіть мовлення Васьки Лоба – і гумореска стане не такою вже смішною, ми не побачимо Васьчиного «мислення». Новели Остапа Вишні

в переказі сюжетної схеми майже все втрачають (спробуйте переказати «Зенітку») – їх треба тільки читати слово в слово, бо в тексті має значення кожен нюанс. На відміну від фабульного О. Слісаренка, всевладним володарем вишневих усмішок є діалогі й полілогі, а не загадковий розвиток подій, карколомна зміна ситуацій. Тому має рацію Ю. Смолич, коли в спогадах про митця зауважує: «Твори Вишні – безперечний шедевр української культури. Але відтворити – не просто перекласти, а саме відтворити їх в інших мовах, – щоб вони дали той же ефект, – неможливо.

Чи не парадокс?

Думаю, причина в тому, що весь вияв гумору Вишні відбувається майже виключно через *мовні ресурси*, – наголошуючи саме на *особливостях* української мови, її неповторній *самобутності*, на всьому її оригінальному *ладі* – своєрідній інтонації, притаманній лише українській вдачі, своєрідному баченні, властивому українському *окові*⁴⁴⁶.

Цю своєрідність стилю Вишні підкреслював і М. Рильський: «Автор «Усмішок» – дуже своєрідний художник. Його манеру не сплутаєш ні з чиєю. Можна і треба вчитись у нього творчого ставлення до життя, але марна річ – наслідувати його. От візьмімо хоч би початок його «Автобіографії».

«У мене нема жодного сумніву в тому, що я народився, хоч і під час мого появилення на світ білий, і потім – роки, мабуть, із десять підряд – мати казали (саме *казали*. – М. Р.), що мене витягли з колодязя, коли напували корову Оришку».

І далі: «Умови для мого розвитку були підходящі. З одного боку – колиска з вервечками, а з другого боку – материні груди. Трішки поссеш, трішки поспиш – і ростеш собі помаленьку».

Тут – увесь Вишня: любов до життя, любов до людини, іронія до отого «щасливого» дитинства... Навіть сама назва корови – Оришка – якась вона, я сказав би, вишнівська, особлива, з затаєним усміхом...»⁴⁴⁷.

Якщо навіть пом'якшити категоричність твердження Ю. Смолича про «неможливість відтворення» гуморесок Остапа Вишні з тим же ефектом іншими мовами (зрештою, в кожному перекладі втрачається половина поезії), – все од-

⁴⁴⁵ Антологія українського оповідання: В 4 т. – К., 1960. – Т. I. – С. 46.

⁴⁴⁶ Смолич Ю. Розповідь про неспокій. – К., 1968. – С. 228 – 229.

⁴⁴⁷ Рильський М. Наш Остап Вишня // Рад. Україна. – 1956. – 28 черв.

но секрет гумору й сатири українського прозаїка передусім у змішуванні різних мовних стилів, натяках, доведенні до абсурду, що у своїй сукупності виявляють майстерність вишнівського характеротворення.

Як показують приклади, найчастіше Вишня використовує при передачі мовлення персонажа принцип стилістичної невідповідності (прищеплені до української народної мови русизми, канцеляризми, церковнослов'янзми та інші різностильові сполучення: політичного й побутового, ділового та інтимного характеру і т. п.). Причому ця навмисне загострена «макаронічна» мова якоюсь мірою відбиває живі процеси, особливо в просторіччі. «Рушниця» – правильно, – писав Остап Вишня у гуморесці «Ружжо». – За всіма словниками – «рушниця». Згодний. І «ружьє» – правильно. Це по-російськи.

А от мені хочеться, щоб було «ружжо», бо так називав цю річ той дід, що вчив мене колись з неї стріляти» [5, 229]. Щоб посміятися з українського бюрократа, гуморист завжди дає йому можливість висловитися «по-начальницьки»:

«– Ви, громадянин, не притесь в присутствене місце, як, приміром, свиня в хлів! Не видите хіба-разлі, що без докладу не заходити?»

– Куди? В розправу?

– Не в розправу, а в сільський совіт! Це вам во-первых, – раз! А вдруге – два, когда дело ймеєте, то напишіть прошення та приліпіть марку!.. А так расматриваются ваша жалоба не будіть!» [1, 236].

На окрему увагу заслуговує іронічний словотвір, прізвища-характеристики, близькі до принципу змішування стилів: хапендицит (назва хвороби хабарника з гуморески «Погана хвороба»), лавровий куш із трюхтьохтуаром соллов'я («Сутана й тіара»), князь Задержхвостецький («У школі»), ясновельможний пан Трясцяйомувпупецький («Весна і весна»), сімдесятивосьмилітній солдат Сукенцуцке, з якого пісок силється («Невирішене питання»), голова колгоспу Перехилипляшка, який «хронічно і не вгаваючи виправдував своє прізвище» («На вербі груші»).

Діапазон сміху Остапа Вишні вельми широкий: від доброзичливого гумору до гнівної сатири. «Фейлетон, – міркував наш гуморист, – може бути лагідним, може бути різким, ядучим, уїдлигим, ущипливим», бо його характер залежить від матеріалу, від об'єкта висміювання: «Фейлетоном можна бити ворога, можна покепкувати з невдахи, поглузувати

із «шляпи», напутити порядну людину, коли вона помилилася...» [7, 36].

Якщо порівняти сміх Остапа Вишні із сміхом його улюбленого письменника М. Гоголя, відразу стане помітною відсутність трагічної іронії в творчості радянського прозаїка⁴⁴⁸. Змінюється дійсність – змінюється й характер її сприймання. В 1930 р. Вишня проголосив своєрідне естетичне кредо: «Так! Усмішки! І навіть обов'язково! Не мислю бо інакше переробки всього нашого «медлительного» життя на нове, бадьоре й сміливе, як не з добрим гумором, не з радістю! Чого плакати? Нове життя будувати з сльозами! Мені нове життя *усміхається!* І я йому усміхаюсь! Через те й *усмішки!*» [Підкреслення наше. – В. Ф.; 4, 270]. Життєвоствердність сміху всіх жанрових різновидів Вишневої усмішки особливо яскравіє на фоні сатири й гумору М. Салтикова-Щедрина, про характер світосприймання якого дуже добре сказав А. Луначарський: це наповнений презирством до «свинячих рил» переможний сміх, сміх зверху вниз, сміх, який уже перемиг у площині ідей і чуттів і роздушує висміяний кошмар, – і водночас сміх надривний, змішаний з сльозою, сміх, в якому тремтить обурення, який уривається задуюхо безсилля; сміх, що виблискує внутрішньою перемогою і весь пройнятий злістю, ще більше ядуchoю від усвідомлення свого реального безсилля⁴⁴⁹. М. Салтиков-Щедрін стосовно правлячих кіл країни був вищим, нещадним і водночас безпорадним – хоча внутрішньо «правителі» вичерпали себе, але були ще на той час досить грізною силою, яка душила народ, у масі своїй ще не пробуджений до свідомої політичної боротьби. Звідси й суперечливий сміх письменника.

А Остап Вишня навіть тоді, коли писав про денікінщину, петлюрівщину й фашистське охвістя, – писав з позицій народу, який уже перемиг, створив новий лад і стійко його захищає. Через те в сатирі радянського прозаїка відсутній надривний, змішаний із сльозою й жовцю сміх. Збірка «Самостійна дірка» являє собою нещадне зверхнє глузування сильної оптимістичної людини, яка з народної точки зору кваліфікує пігмеїв з їх нереальними претензіями.

⁴⁴⁸ Див.: Дузь І. Остап Вишня. – С. 222

⁴⁴⁹ Луначарский А. Статті о літературе. – М., 1957. – С. 260 – 261.

У тій же частині творів, де Остап Вишня кепкує з невдах, «шляп», людей, які помиляються через обмеженість, зумовлену різними причинами, не помічають перспектив розвитку (особливо в сільських усмішках 20-х років), – його сміх наповнюється лагідністю. Це – сміх співчуття. Це гумор, що кличе людину, яка є об'єктом насміху, посміятися разом з автором над хибамі. А щоб так вийшло, необхідна умова: «Треба – любити людину. Більше, ніж самого себе» [7, 360]. Звідси, очевидно, інтимність, задушевність (ліричність, як кажуть критики) авторських ремарок, відступів, описів природи, його способу ведення «розмови» з героями гуморесок – із запитальними інтонаціями, напівнатяками. Остап Вишня уміє тонко протиставити явища буття, які існують одночасно й виражають різноманітний спектр людських емоцій. Він уміє у скупій розповіді обережно зіткнутися «попереки», лайки, вагонні запахи і враження від природи, де «голубило волошками по житах, зозулило лагідно по лісах», «сріблом у сонячних батогох жайворонило» [1, 145]. А серед веселого різноманітного ярмаркового гамору автор ловить і мелодії сумні:

«І слухаєш пісні тої журно-тягучої, і забуваєш, що Галі чорноокій їсти до смерті хочеться і що її батько, Яшка, п'яний біля шатра Галину маму б'є...

Отака та ніч...

Гарна ніч. Чарівна ніч...» [3, 213].

Це пише автор, який помічає контрасти буття і співчуває голодному Ваньці, що, танцюючи, наче садить за каблуками по недоїданню та недосипанню.

« – Ех! Ех! Ех!

Ррраз! Рраз!

Закаблуками! Закаблуками! По злиднях, по гіркій по циганській долі закаблуками!» [3, 214].

Заради любові до людини народ і революція покликали Остапа Вишню до зброї сміху – лагідного й нещадного.

1971

НОВЕЛІСТИЧНИЙ ЕПОС ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

У невеликому відкрити велике, у краплі води побачити сонце і почути гомін моря... Таке вміння властиве талантові народнопоетичному.

До згущення образної матерії О. Гончар прагнув ще в юнацькі свої роки, коли, надихаючись новелами М. Коцюбинського і В. Стефаника, писав етюди та оповідання «Черешні цвітуть», «Цілюща вода», «Яблуко довголіття», «Орля»... Та майстром став після війни – трагічної і героїчної «школи життя». Для художніх відкриттів потрібні страждання й радість, мудрість і любов, посилені стократно, бо – за всіх, чий образи увічнюються в слові.

Сила і пристрась художнього узагальнення перетворюють одну мить із життя особистості в ту вершину, з якої видно все і пізнається доля багатьох людей, а то й – народу. Це закон стислого епосу, притаманний вже першій збірці автора з такою простою (без зайвих означень!), але водночас і виключно сміливою назвою «Новели» (1949).

...Яша Гуменний із «Весни за Моравою», виконуючи свій військовий обов'язок, водночас стає провідником угорців не тільки до передової. Він допомагає їм усвідомити, що за демократію й цивілізацію треба боротися й «наламати хребта». Юнак із шрапнеллю в грудях іде вперед, щоб цивільні угорці не розбіглися, бо тоді батарея залишиться без снарядів. «Що, якби мене вбило», – раптом подумав Гуменний, і жах охопив його. Адже всі вони, напевне, кинули б снаряди і повернулися назад. Бо ж тільки він знає шлях до переднього краю. А передова гримить і гримить. Він уявляє, як комбат стоїть навколішки перед самим насипом і командує, ніби суворо комусь молиться: «Вогонь! Вогонь!» Він командує, знаючи, що снаряди будуть, і всі обслуги знають, що будуть... «А якби вбило?» Через невласне пряме мовлення і мініатюрні внутрішні репліки в новелі чудово показано, як переляк і турбота про себе змінилися в старшини на турботу про діло, яке він робить.

Масштабністю узагальнення, романтичною окриленістю образ Яші Гуменного нагадує легендарний образ горьківського Данко. Навіть у ситуаціях творів є певна схожість: ведучий жертвує собою. Але, на відміну від Горького, який вирішив глибоку філософську тему проводу народу до світ-

ла в умовно-казковій формі, Гончар використав реалістичну форму новели. Художня правда в обох творах розкрита по-різному. Данко – це символ, а Гуменний – образ реальної людини, в якому м'яко і лірично підкреслені романтичні риси.

Своєрідною поетичною легендою є й «Модри Камень» О. Гончара.

Цей лірико-романтичний твір натхненно стверджує красу вірності і незламності дружби. Написаний через два роки по закінченню війни, він став в один ряд з найкращими творами, які розкрили безсмертний подвиг народу. І в цій новелі розвивається тема визволення трудящих Європи, але на іншому матеріалі, в іншому аспекті, ніж у «Весні за Моравою».

Відгриміла війна, пережиті й переборені страждання, але в пам'яті розвідника-оповідача «одна ява з драми війни» не забувається. Виконуючи бойове завдання в тилу ворога, він познайомився з словацькою дівчиною Терезою. Вони покохали одне одного. Коли розвідник повернувся вдруге, уже після звільнення Модри Каменя («модри» в словацькій мові – голубий), то не застав Терезу живою: поліцаї закатували її.

О. Гончар створив хвилюючі образи Терези і розвідника. В них переконливо розкрито риси справжніх людей: вірність у коханні, мужність у горі, вміння витримати все і не впасти у відчай від найтяжчих втрат. Все це багатство душ героїв відтворено новелістом гранично стисло і виразно.

У новелі – сконденсованій формі відображення – є кульмінаційна вершина, в якій герої розкриваються найповніше. Цю кульмінаційну «мить» часто порівнюють з променем ліхтаря, який освітлює лише частину предмета, але за цією частиною вгадується, пізнається ціле. У художньо довершених новелах яскраво освітлений шматочок життя не здається штучним, неприродним, бо в розробці сюжету немає нічого упущеного і зайвого: розташування матеріалу, характеристика героїв – усе точно, правдиве, пройняте глибокою думкою і почуттям.

Ці особливості новелістичного зображення чітко виявлені в «Модри Камені» – і в характеристиці героїв, і в композиції.

Образ Терези постає з новели як втілення незайманої чистоти і дівочої чарівності. Внутрішній світ героїні скупо вимальовується через видиму мову почуттів – жести, погляди, міміку, голос. В експозиції твору її стан радісного чекання, замріяності відтворено лише декількома словами: «стоїш не озиваючись» – настільки заглиблена в себе, що не чує оклику матері; «посміхаєшся комусь» – очевидно, бачить в уяві свого довгожданого коханого; «здіймаєш руки, мов хочеш злетіти» – виразний жест нетерпіння, туги і поривання. Кожен штрих до характеристики Терези невіддільний від внутрішньої суті її образу: «Мамо, то руські!» Цією стислою фразою водночас відтворено радість Терези і одну з характерних ознак її індивідуальності – дзвінкий голос, а також передано чекання чогось незвичайного, світлого. Це почуття оповідача посилюється сміливим метафоричним порівнянням «мовби сонячний промінь зламався об шибку», яке доповнює зміст слова «задзвеніло» і викликає в уяві дивну, нечувану, казкову музику.

Про Терезу сказано небагато, але сказано все, що необхідно для розкриття ідейно-художнього задуму.

Трудівниця, сестра патріота, який загинув у боротьбі з фашистами, вона радо зустрічає радянських розвідників і всю свою любов і надію вкладає в дороги для неї слова «руський» і «товариш».

У четвертому розділі новели образ Терези домальовується через розповідь її матері. На все життя закарбувалось в її пам'яті бліде обличчя дочки, її стримані відповіді поліцаям і один характерний рух – Тереза раз по раз оглядалась на Модри Камень: «Стала моя Террі біла-біла і пильно дивиться сюди, в наш край. А вони гонять.

– Иди!

– Панове, хай подивлюся ще одну хвилию. Хай візьму Модри Камень на пам'ятку з собою...

– Ей! – раптом вжахнувся один, наче вжалений. – Вона глядить на Руське!!!»

Оцей погляд «на Руське», туди, звідки наступала Радянська Армія, є вершиною в побудові образу Терези. Це та кульмінаційна мить, той спалах, який до дна освітлює її душу. В цьому погляді відбилися громадські й особисті сподівання словацької дівчини, її ідеали і надії на визволення. Через виразну типізовану деталь у новелі розкрито глибоку

думку. В роки війни поневолені фашистськими загарбниками народи вбачали в Радянській Армії надійного свого рятівника і визволителя.

Тема «світла зі Сходу» знаходить своє відбиття і в образі матері, діти якої загинули від рук фашистів. Образ згорьованої жінки постає як у пісні: небагато слів, а море почуття. Вся вона, мати-страдниця, була віддана своїм дітям, жила ними, ненавиділа «германів» і чекала «вояків з Руська». Вона діждалась, а діти – ні... І тепер сидить одна на чорному згарищі. «А коли я їй нагадав, хто я, – розповідає розвідник, – вона видивилась на мене, і її зібгані безкровні губи засіпались». Однією фразою новеліст відтворив тяжкий психологічний стан людини. Добре вмотивованим і змістовним є тут слово «видивилась». «Глянула» – було б щось звичайне, нейтральне чи моментальне, скороминуче, без особливих відтінків. А «видивилась» – це довший у порівнянні з «подивилась», пильний процес пізнання. І коли вона пізнала, її серце обпик болючий спогад про загиблу Терезу, яка могла б мати щастя з радянським солдатом. Образ матері сягає в новелі вершин драматичного звучання.

В ідейно-художній концепції твору особливе місце посідає образ оповідача – радянського розвідника. В ньому виявлено все те краще, що було властиве воїнам-визволителям: вірність обов'язку, повага до братніх народів, глибоке усвідомлення історичного значення нашої боротьби з фашизмом. В образі розвідника узагальнено велике коло життєвих явищ. З ліричної оповіді-роздуму він постає як носій світла зі Сходу. В заключній частині новели образи розвідника й Терези переростають в символи. Розвідник ніби уособлює весь радянський народ, а Тереза – словацьку землю.

Останній діалог між розвідником і Терезою є тим «епіцентром», тим спалахом, який яскраво освітлює основну думку новели. Розвідник і Тереза говорять про довгу ніч, тисячу літ чекання, які тепер перемістились наперед і стали роками щастя. Це розмова двох закоханих про свої особисті почуття, муки, страждання і радість. Але за їхніми словами, виходячи з реалістично-романтичної природи всього твору, можна пізнати глибинний підтекст.

Новела «Модри Камень» побудована у формі розповіді ліричного героя. Центральну частину новели становить спо-

гад розвідника про знайомство з Терезою і розповідь матері про її загибель. У розвитку сюжету цієї частини відібрано лише те, що глибоко розкриває внутрішню суть характерів. А обрамовуючі частини – заспів і фінал – це не спогад, а видіння. Силою своєї уяви оповідач викликає в пам'яті образ загиблої Терези і розмовляє з нею, як з живою. Така побудова твору створює ілюзію безпосередності бачення і глибоко розкриває ідейний задум.

У символічному фіналі новели знаходять остаточне вирішення тема світла зі Сходу і мотив єдиного ідеального кохання.

На те, що в словах Терези про тисячу літ чекання і майбутнього щастя слід вбачати і символічний смисл, вказують виразні штрихи до характеристики її образу в центральній частині новели: репліка «Ми ж вас так довго чекали... товаришу», довгий погляд «на Руське» та підтекст висловлювань в діалозі з поліцаями. «То моя кров», – сказала вона про закривавлені бинти розвідника. І хоч Тереза далі пояснила поліцаям, що це вона втяла собі руку, підтекст близькості, кровної спорідненості словачки і руського, на думку багатьох дослідників, безсумнівний в її словах.

У символічних образах зимової ночі, лютого вітру і за контрастом до них – в образах весни, неба – блакитного дзвону – вгадуються протилежні сили: темні сили фашизму і життєдайні сили антифашистського фронту. Перемога світла над тьмою принесла людям волю і щастя. Але в цих образах є й «вічна» символіка: розлука, печаль і сподівання на краще.

Всі ці символічні деталі, а також форма романтичної умовності (розмова розвідника з Терезою, яка постає в його уяві) посилюють поетичне звучання новели, допомагають одну конкретну «яву з драми війни» переключити в план широкого узагальнення.

З характерною для реалістично-романтичного стилю ознакою пов'язано і зближення образу Терези і Рудних гір, Терези і весни. Вони зближуються, підкоряючись асоціаціям оповідача, а через нього і читача: «Ти як жива. Бо далекі Рудні гори скрізь ідуть за мною, ближчають з кожним днем, щодалі ширше розгортаючись у своїй трагічній чарівності». Тут наявне зіставлення образів Терези і Рудних гір словацької землі, мужньою патріоткою якої була Тереза.

Дівчина загинула, але живе і квітне її словацька земля, її народ. Звертає на себе увагу словосполучення «трагічна чарівність». Це романтичний троп, створений на основі оксиморонних (суперечливих) словосполучень для виразу внутрішніх коливань чуття, для визначення складної природи душевних переживань, думок і їх миттєвих переходів. Та «одна ява з драми війни», про яку оповідає розвідник, трагічна в своїй суті: гине Тереза, прекрасна, ніжна й світла. Але немає простору для песимізму, для відчаю, для чорної туги. Бо та справа, в ім'я якої вона боролася разом з тисячами патріотів, разом з радянськими воїнами, перемогла і принесла щастя мільйонам, принесла чарівну весну людям. Перед радянським та чехословацьким народами постала перспектива дружби на «в'ечні часи». В цьому творі яскраво відбилась одна з характерних особливостей революційної романтики: її оптимізм, спрямованість у майбутнє.

Не можна погодитись з думкою М. Шамоти, який вважав, що О. Гончар «почуває себе краще» не в новелах типу «Модри Камень», а тоді, «коли розгортає реалістичні картини життя, змальовує живі людські характери»⁴⁵⁰. В цьому твердженні певною мірою відбилась скептичне ставлення до форм романтичного зображення в літературі соціалістичного реалізму. Романтика як героїчно-піднесене, лірично-мрійливе начало властива найрізноманітнішим сферам нашого життя. Тому закономірною є вона і в творах соціалістичного реалізму. Природа подій, характер почуттів людей, зображених О. Гончаром, вимагали поетизації.

Докір критика про відсутність живих характерів у новелі «Модри Камень» не обґрунтований. Тереза і розвідник, подібно до Гуменного, живі люди, а не безтілесні символи, сухі абстракції. Інша справа, що їх образи, узагальнюючи широке коло життєвих явищ, набирають рис символічності. Для розкриття ідеї авторові не потрібно було соковитих побутових подробиць.

Що ж стосується видіння розвідника, його уявного діалогу з Терезою, то це романтична умовність. Без тих чи інших форм, елементів умовності не обходиться будь-яке мистецтво.

⁴⁵⁰ Шамота М. Олесь Гончар: Вступна стаття // Гончар Олесь. Твори: В 2 т. – К., 1954. – Т. 1. – С. 14 – 15.

В романтичних творах є різні форми умовності: розмова двох квіток у «Лілеї» Т. Шевченка, поєдинок між живою Дівчиною і алегоричною Смертю в поемі М. Горького «Дівчина і Смерть», зіткнення реального Лукаша з міфічною Мавкою в «Лісовій пісні» Лесі Українки, голос спаленого серця в «Прометейі» А. Малишка і т. п. У правдивих художників слова ці елементи умовності не викривають дійсність, а служать засобом пізнання її. Якщо в романтичному творі є правдиве узагальнення закономірностей буття, він житиме. Коли ж у зображенні якогось випадку – у романтичній чи неромантичній формі – немає значного узагальнення, важливої думки, твір забудеться.

З усіх прозових жанрів синекдохальний принцип літератури – за частиною пізнається ціле – найповніше виявляється в новелі. Можна скрупульозно змалювати якийсь вчинок, випадок, настрій і т. п. Але якщо це окреме не зв'язати так чи інакше з цілим, загальним – в дійсності окреме і загальне перебуває в діалектичній єдності, – то вийде мертве, поверхове, а інколи й викривлене відображення. За окремим якимось моментом з долі людини новеліст бачить певну закономірність, той чи інший конфлікт.

Гончара приваблюють характери м'які, мрійливі. Він показує труднощі, трагізм війни, але пише поетично, піднесено. Це виявляється у винятковій стриманості його героїв, їхній благородній делікатності, милій задушевності, ніжній любові до природи, у цнотливому ставленні до жінки.

Розвідник з новели «Модри Камень» дуже мало говорить про свої переживання. Лише кілька разів він скупко повідомляє про свої почування: «Я стидався дивитись на твої білі струнки ноги...»

Більше того, розвідник уникає прямого визначення своїх почуттів до Терези. Тут О. Гончар використовує відомий прийом «символічних натяків». Наприклад: «Тонка рука, вся зіткана з чутливих живчиків, дрібно тремтить і гріє всього мене. Коли я глянув у цей момент на гори, на обшпугований вітрами камінь, він уже був мені не такий чужий, як досі». Так через зникнення почуття відчуженості до гір автор показує зміцнення почуття близькості, кохання, яке виникло у розвідника до Терези.

У збірниках «Південь» (1951), «Дорога за хмари» (1953), «Маша з Верховини» (1959), в яких автор висвітлює

красу людей праці, зберігаються риси реалістично-романтичного стилю гончарівських новел про війну. Проте твори 50-х років збагатилися і новими прикметами. Повнокровнішою стала портретна характеристика, яка раніше ґрунтувалася лише на описі враження від зовнішності героя і майже зникла у зображенні відчужань персонажів. Діалоги із сюжетно-описових, які лише прояснювали і мотивували ситуації, перетворилися на характеристики: вони повніше стали виражати і темпераменти, і світогляд, і душевний стан, і культурний рівень та фахові прикмети героїв. Отже – у новелістиці 50-х років О. Гончар робить значний крок до виразнішої пластичності, рельєфності зображення.

Нові типи людей колгоспного села давалися новелістові нелегко. У новелах «Сусіди», «На шляху», «Маяк» є чимало цікавого для простежування зростання мовно-стилістичної майстерності прозаїка, багатства його композиційних прийомів.

На фоні безконфліктних новел початку 50-х років вирізнялися значною проблемністю і гармонійним артистизмом «Соняшники» О. Гончара.

Все в новелі об'єднано центральним мотивом – шуканням «ключів» до душі людини, все побудоване на боротьбі двох уявлень про Меланію Чобітько – скульптора і колгоспників. Митець схопив в образі ланкової лише зовнішні ознаки: некрасива, незграбна, а значить, з його точки зору, не гідна того, щоб з неї ліпити скульптуру. А колгоспники вимагали відтворити Меланію так, щоб усі на неї задивлялися, бо вона для них – золота людина.

Повістування ведеться немовби з точки зору скульптора – шукача «іскри» в характері колгоспниці.

Він розуміє, що справжня краса людини не в її зовнішності. В Меланії митець шукає глибинних характерних рис, той «внутрішній образ», який допоможе йому одухотворити скульптуру. Але він шукає це в манері говорити, поводитись і тому бачить лише примітивність.

Найглибше образ скульптора розкривається через показ ставлення митця до трудівників і до свого обов'язку. Щось зверхнє проявляється у ставленні митця до людей праці, які, на його думку, інтелектуально не доросли до розуміння краси. Ці риси зверхності не підкреслені, але відчуваються в окремих характерних деталях поведінки, мислення скульп-

тора: голова колгоспу для нього «привітний червонощокий чоловічок» (в цьому слові є відтінок здрібненості й фамільярно-іронічна експресія); в розмові з «чоловічком» про справжні джерела краси скульптор допускає зневажливо-поблажливі вислови («як би це вам простіше...»), таким чином натякаючи колгоспникам, що він не може розібратися в питаннях прекрасного. Вимушеність, силуваність Меланії по-справжньому дратує скульптора: її поведінка для нього – «незграбна, примітивна манірність». Новеліст тут надзвичайно точно вживає кожне слово. Коли він пише, що скульпторові хотілось «відкараскатись», то і цим передає почуття недбалства до простих людей з боку митця.

Але скульптор не бездара і не фальшива людина. Меланію він зустрічає доброзичливо, боляче переживає свою поразку, що яскраво розкрито у його внутрішніх монологах: «Скільки тих поразок лише за післявоєнні роки! Там формалізм, там патріархальність, там ще якась трясця...» «Можливо, зір притупився, може, я вже чогось недобачаю? – думав скульптор, давлячись Меланиним білим пахучим хлібом. – Генерали мені вдавалися, чому ж не вдається проста людина праці?»

Перед читачем розкривається драма митця, муки чесною людини, яка знала народ лише умоглядно, а тепер пізнає його душу, шукає «ключів» до неї.

В Гончара своєрідне ставлення до героя. Коли він замість можливих звичайних ремарок до його мови «говорив», «промовив» обирає «обачно став задкувати», коли він пише про скульптора: «І ось тепер їде собі, чукається з головою на тачанці», – то тут відчувається кепкуюча іронія, але не розвінчувальна сатира. Бо скульптор для О. Гончара – митець, що помилювався, а тепер чесно прагне збагнути душу колгоспниці.

Антиподом до образу скульптора є образ голови колгоспу, людини великого життєвого досвіду, кмітливого розуму, гарячої і добродушної вдачі, дещо наївного, простакуватого і трохи грубуватого. Він не розбирається в тонкощах мистецтва («Навіщо вам душа? Ви ж будете ліпити бюст...»), але глибоко розуміє красу, цінність людини, розуміє те, що до душі «ключів особливих треба».

Створено цей цікавий характер в основному засобами мовної характеристики, хоча не можна не звернути уваги на

окремі деталі портрета і поведінки, які підкреслюють привабливі, симпатичні риси: «Голова застиг за столом, мов кібчик, зіркий, крутоший, весело насторожений».

Лексико-фразеологічний склад мови голови дає необхідне уявлення про його виднокруг, звички, професію, минуле, вдачу. В його мові органічно поєднуються слова і вирази з ділової, суспільно-політичної сфер («прояви ініціативу», «живі люди плюс агротехніка») з просторічними, усонародними елементами («б'ємося на тих Одерах та Балатонах»).

Увібравши в себе кращі риси сюжетно-описових діалогів попередніх новел О. Гончара, діалоги «Соняшників» справді стали характерними. Ось один типовий приклад:

« – Отже, Мелашко, ти маєш шанс, – весело говорив голова. – Колись тільки богинь ліпили, а це вже й до нас черга дійшла. Вперед прогресуємо. Хіба ні?

– Краще б ви взяли мою подругу... Ганю.

– Ганя Ганею, а ти теж не прибідняйся. Ліпись. Тепер перед нами ще одна проблемка: треба буде десь влаштувати гостя.

– Та я ненадовго, – обачно почав задкувати скульптор. – Можливо, що завтра й поїду.

– Як? – вразився голова. – За ніч виліпите?»

Тут чудово передано наївне здивування голови («за ніч виліпите?»), його категоричність, безпосередність, особливості мовлення: імперативне «ліпите» і фамільярно-ділова «проблемка».

Голова перший зрозумів творче безсилля скульптора – і в нього прокинулася недовіра, почуття затамованої образи. Тактовно, але з якою досадою говорить він скульпторові: «Заодно вже підкину і вас до станції... Щоб коней зайвий раз не гнати»; або: «Земляні горіхи... Оті, що ви їх знаєте під іменем смажених фісташок... Ростуть вони, звісно, не смажені, – навіщося додав голова». В усьому цьому відчувається образа за те, що скульптор не зрозумів душі трудівниці.

Оригінальним у новелі є образ Меланії Чобітько. Глибинний зміст цього образу розкривається поступово, в процесі розвитку сюжету. Істотні риси характеру Меланії читач пізнає не відразу. Скульптор не міг вихопити характеру з хаосу недбалих ліній, кострубатих жестів. Він не задумується над характерними змінами, репліками Меланії, коли вона

вийде з тяжкої для неї ролі «натурщиці» і стане звичайною ланковою. Розчарований, знесилений, скульптор не збагне, що невимушеною, добродушною відповіддю на його запитання, де ж її родина, вона дає йому «ключ» для розуміння її характеру: «Все там, – засміялась Меланія і махнула рукою кудись за гору. – Мое все там, і я вся там».

Отже, характер трудівниці найбільше розкривається в її ставленні до праці і в процесі самої праці, яку вона вже розуміє як творчість. У цій сфері Меланія справді прекрасна, праця збагачує її інтелект, вроду. Це її суть, а не хвилива скованість в ролі «об'єкта» митця.

Проте логіка розвитку сюжету показує, що цю істину не можна пізнати змоглядно, сприйняти її лише розумово, абстрактно.

Адже про красу Меланії говорили скульпторові всі, але переконатись у цьому він зміг лише тоді, коли випадково побачив її за роботою.

Заключний епізод новели – це окрилена поезія.

Поетична картина, яку малює О. Гончар, створена на основі патетичних, урочисто-ліричних тропів: «ясночле сонячне братство», «жовтогарячі корони», «золоте тарілля», «золоті литаври». Так урочисто автор говорить про звичайні соняшники. Відчуття казковості, зачарованості морем соняшників теж виражено оригінальним метафоричним порівнянням: «Було якось особливо ясно, чарівно й святково, мов у заповіднику сонця». Сам процес запилення відтворено, як щось дивовижне, неземне, формулами любовних пристрастей: «Золоте тарілля, здавалось, само, розігнавшись, летіло стрімголов назустріч одне одному і, з'єднавшись на мить в поцілункові, знову розліталось врізнібіч і вже знову вільно сміялося, пустотливо погодуючись...»

Все це поетичне багатство об'єднане рухом, що й дає автор відчуття, роблячи дієслово логічним, емоційним центром у всіх словосполученнях – золотились, стояли, випромінювали, несло, рухалися, оживали, летіло, напливала... Опис праці починає звучати як музика, що двічі посилено автором сміливою метафорою: руки Меланії «плавно й натхненно подзвонювали у свої золоті литаври».

Використання такої кількості тропів виправдане точкою зору скульптора, людини образно-асоціативного мислення. Перед ним з гостротою новизни, у невиданій красі

розкрився заповідник сонця і прекрасна душа справжньої Меланії, дівчини-трудівниці: «Соняшниковий золотистий пилок осідав їй на бровах, на віях. Обличчя натхненно розшарілося і, освітившись якимись новими думками, стало мовби тоншим, інтелектуальнішим, багатшим, в ньому з'явилася сила нових несподіваних відтінків. Де взялася і врода, і характер, і чиста ідеальна чарівність ліній!» Гончар вживає тут кожне слово вмотивовано, у відповідності з тоном, характером усєї поетичної картини. Він не написав, що Меланія у праці почуває себе, скажімо, «господарем становища», а вибрав урочисте, величне – «владарка».

Починаючи із збірки «Маша з Верховини» (1959), О. Гончар все частіше звертається до драматичних і трагічних колізій, до досягнення реальних суперечностей нашого життя у всій його складності. Ця нова риса його творчості вияскравилася у новелах «За мить щастя» (1964), «Березневий каламут» (1965) та в циклі «Оповідання різних літ» (1966). Історія голови колгоспу Кресафта з однойменної новели цього циклу не схожа вже на тимчасові непорозуміння колгоспних керівників у «Сусідах» і «На шляху». Тут у двобій стикається справедливість і совість з недолугими прихильниками вольових рішень, поборниками «перевиконання планів» ціною брехні і порушення партійного слова. У новелі «Кресафт» відсутній рожевий епілог, її герой, який чинив по справедливості, помирає від перевтоми і образи, бо суетні демагоги виключили його з партії. Але він перемагає в плані вищому, в сфері соціалістичного гуманізму – це відчувається і в душевних муках Першого з райкому, і в тій вірі в колгосп, в матеріальну зацікавленість, про яку багато свого часу говорили, та не застосовували на практиці, а Кресафт повернув колгоспникам цю віру і могутній стимул до праці.

Характер конфлікту і тип героя кладуть відбиток на стиль новели. Тепер він у Гончара більш стриманий, суворий, драматичний: «З Кухаренком було покінчено. Вже викликали когось іншого, а він вийшов на ганок. Спустошений був. Розчавлене сонце розпливалося в небі сліпуче, як вибух. Горбилися акації по той бік майдану. Коні люто гризли зубами конов'язь, хоча вони й не гризли.

Відв'язав, поїхав. Зупинився біля чайної, зайшов, сів плюхом край столу і довго сидів там в оточенні знайомих

голів. Мух було багато. Втішань було багато. Духота душила».

Проте принцип поетизації красивого і доброго, романтичні тропи і символіка не зникають з новел О. Гончара 60-х років, чому переконливим свідченням є «За мить щастя».

В його основі особлива новелістична мить – та, що буває, можливо, лише раз у житті людини і криє в собі найважливіше. Це був той момент, коли Сашко «враз із звичайного став незвичайним», коли Лариса своїм довір'ям і любов'ю піднесла його «на якісь досі не знані верхогір'я».

Надзвичайно лаконічною є експозиція новели «За мить щастя»: було перше повоєнне літо, солдати чекали любові, і артилерист Сашко теж. Де він зустрінеться з нею? В місцевому кафе? Біля винного погреба? Для когось це, можливо, були б просто дрібниці, але не для О. Гончара. Вибір обставин, їхні подробиці лише для одного моменту – то закон гармонії частин і цілого. «Винний погріб» непомітно здрібнив би задум, ідею новели. Сашко й угорська жінка Лариса зустрічаються в полі біля снопів – «снопастої праці». Це мистецька знахідка, деталь, в якій абстрактне несподівано стає конкретно зримим. Колір золота тут панує, лейтмотивом проходить «живе полум'я» – це Ларисина червона кохтина і її палка, як жар, шалена пристрасть. Вона мала чоловіка, але кохала вперше, тому й зневажила всі умовності, за одну мить ошаслививши себе і Сашка. Діти землі і праці сходяться біля золотих снопів, які разом з іншими подробицями, пізніше, в уяві Сашка, переростають в «золоті видіння» труда і любові, на яких тримається весь світ. Такою значною є ця романтична деталь.

У другій частині, після того, як, захищаючи Ларису і себе від смерті, Сашко убив її чоловіка і чекав на присуд трибуналу, – яскраві фарби примеркають, лише в пам'яті солдата племениють «золоті видіння» як контраст до всього темного, що нависло над його життям. Зважаючи на політичну обстановку в Угорщині, на боротьбу партій, які використовували вчинок Сашка в наклепницьких цілях, військовий трибунал засуджує воїна до страти.

Новела мала називатись «Любов перемагає все», а потім назва була змінена на іншу – «За мить щастя». Це теж цікава і принципова деталь. У романтичній поемі «Дівчина і Смерть» М. Горького, з якою своєрідно перегукується твір О. Гончара, сила любові відвертає небуття, а в новелі

«За мить щастя» Лариса не може зупинити смерті: її Сашка – єдиного, створеного лише для неї! – розстрілюють. Назва «Любов перемагає все» була б гіркою іронією, суперечила б реальній історії цього кохання. Його свідкам, як і в романтичній казці, хотілося дива. Але дива не сталося. Людина, яка, послухавши поему М. Горького, сказала, що «любов перемагає смерть», підтвердила вирок військового трибуналу. Любов не перемогла смерті. Люди вмирають, а з ними – їхній великий світ і їхня любов. Залишаються тільки праця і діти любові.

У новелі «За мить щастя» антитезою любові є закон. Сашко питає: «Проти любові закон? Не може бути такого закону. Який дурень вигадав?» І все-таки тимчасовий закон виявився сильнішим за вічне вселюдське почуття. На чиему боці новеліст? Це питання прояснює зовнішньо зайвий, але внутрішньо необхідний пролог про рангунські ночі, коли у жінок «руки тчуть пісню кохання», а також ліричний відступ про «чудо», яке могло б статися: Сашка помилували – і всі щасливі. Любов – це найприродніше почуття на нашій планеті. Від казкових часів Шехерезади – до атомного віку.

Письменник хотів би перемоги любові. Так повинно бути. Так буває. І так буде колись без винятків. Буде тоді, коли зникне ворожнеча в роді людському. В цьому загальному аспекті новела «За мить щастя» стає в ряд з «Ромео і Джульєттою» Шекспіра, «Тінями забутих предків» Коцюбинського.

Олесь Гончар вмів вловити необхідну зосереджуючу мить і силою гуманістичної творчої концепції поставити її в істотні зв'язки з цілістю життя.

Його новела – синтез «панорамності» з «індивідуальністю»: є тут образ світу і конкретні люди. З неї вичитуєш більше, ніж написано. Одна мить з долі Лариси чи Сашка викликає ланцюгову реакцію спогадів і зіставлень. Бо вона схоплена в істотних зв'язках з історичним потоком і в ній струмує енергія особистості автора – м'якого романтика, що все аналітичніше докопується реальних суперечностей. Починаючи з роману «Людина і зброя», О. Гончар на сучасних колізіях, на українському ґрунті глибше і глибше ставить вселюдські проблеми. І «Полігон», що є складовою частиною роману «Тронка», і «За мить щастя», і «Птахи над Бродщиною» (1967) – всі ці новели, несучи на собі відблиски доби і «печать духу» їхнього творця, його національного характеру, його зачарованості всім добрим на землі, порушують питання,

землі, порушують питання, що тривожать і хвилюють французів, в'єтнамців, американців, слов'ян і арабів – усіх мешканців планети: справедливість, мир, щастя. Людина мусить бути людиною, а не рабом чи звіром. За це вона відповідає сама.

Що таке поезія, краса життя, в чому вона виявляється і яка її вартість для суспільства, за що людина відповідає перед наступними поколіннями – таке коло мотивів, що варіюються в реалістично-романтичних новелах О. Гончара. І цими мотивами, і пошуками незвичайного в звичайному, і поглибленням аналітичного начала при збереженні поетичного ладу прози український новеліст гідно представляє ту стильову течію в багатонаціональній прозі, яку складають твори росіян К. Паустовського і С. Антонова, киргиза Ч. Айтматова, білоруса Я. Бриля, молдаванина Й. Друце...

Одеса,
1968

У слові – історія, досвід і пам'ять, обернені в усі часи й простори світу. Вдивляючись, вслухаючись у слово, з причин внутрішньої необхідності шукаємо себе і свої корені, шукаємо те, що залишається нам і дітям нашим у духовний спадок.

Так думаєш, читаючи й перечитуючи нові оповідання Олесь Гончара «Орхідеї з тропіків», «Геній в обмотках», «Corrida», «Ніч мужності», «Народний артист», «Ода тій хаті, що в снігах», «Жінка в сірому», «Хлопець із плацдарму», «Чорний Яр». Вони живуть у пам'яті, як ваговиті сторінки з літопису про людей нашої доби. Живуть значливими типовими характеристиками.

Талантові підвладне все, він уміє навіть начебто з нічого видобути живе полум'я. Щоб у плині буднів знайти людину, яка освітлює й зігріває життя, треба багато знати й вміти, без будь-яких ефектів і штукарства перетворити знане в поезію. І щоразу – це новий підхід, невторований шлях, порушення канонів, муки слова. «Процес оновлення мистецтва», – підкреслював О. Гончар на початку 70-х років у «Письменницьких роздумах», – відбувається безперервно. Іншими стають сучасна новела, і роман, і поема. Гілляста метафора, яка вчора приймалась природно, сьогодні здається старомодною, чимало традицій старіє на наших

очах, відходить у минуле...»⁴⁵¹. Це говорилося тоді, коли сам митець у малій епіці (згадаємо «Пізнє прозріння» чи «Бондарівну», а згодом і «Орхідеї з тропіків», про які А. Кондратюк в огляді «Оповідання-81» сказав, що в них органічно поєднуються елементи жанрів новели і нарису)⁴⁵² все більше схилився до оповіди на зразок «бувальщини». В ній відсутня фабульна замкненість, а повісткування відзначається природною простотою: традиційного мистецтва, тобто організованого тексту із зав'язками, кульмінаціями й фіналами, нібито й не відчуваєш. Перед тобою, кажучи словами І.Франка, не «естетичні заокруглення», а шматочки життя, «історійки», до певної нагоди пригадані, спостережені або почуті оповідачем чи його героями.

Міркуючи над оповіданням О. Гончара «Corrida», в якому начебто нічого особливого й не відбувається (у Франції один із членів нашої делегації не витримує жорстокості видовища, а інший розповідає, як він ласково відвів від себе смерть), Г. Клочек слушно зауважив, що в цьому творі, перейнятому пафосом соціалістичної гуманності, є романна багатовимірність. Досягається вона буденними деталями, за якими прозираються (ясна річ, у збудженій читачкській уяві) шляхи людей⁴⁵³.

Отже, глибинна буденність, нарисовість, естетична «незаокругленість» як знаки художності, що здійснюється в слові, найбільш відповідному правді, природі самого життя.

Інтерес до сенсу буднів, прагнення епічної «оповідальності» мають корені в ідеях часу – досліджувати все, щоб рухатись вперед. Дух аналізу не міг не вплинути на одну з естетичних ситуацій, що нині складається в українській новелістиці.

З одного боку, це традиція, що не старіє. Вона лише то заходить в тінь, то при потребі голосно про себе заявляє. Не випадково в ці роки О. Гончар у своїх статтях наголошує на простоті, внутрішній делікатності й совісливості, на природній поетичності оповідань Чехова, Стефаніка, Васильченка. А з другого – потяг до «невигаданості», з

нашого погляду, посилюється сучасною багатонаціональною публіцистикою, яка першою прокладає шляхи до глибоких реальностей нашого буття і дає щедрю споживу для роздумів. Її принцип – правда. Правда в розумінні народному: без домислів, прикрас та бажаних ілюзій. Тому на першому плані, коли мова заходить про людину, тільки явне, видиме – дії, вчинки, портрети героїв, тільки чутне – їхні розмови, думки вголос. Та ще обережний здогад, що у них на серці. Не більше.

Поєднуючи подібні принципи реальності із стриманою творчою фантазією, О. Гончар із звичайного прагне добути нетлінне, вічне. І тоді перед нами постають різноманітні великі у своїй народній сутності робітники, ректор космонавтики, фронтний зв'язківець, механізатор, сільрадівський виконавець, комісар, квітницарка – жінка в сірому, хлопець із плацдарму... Імена їхні наче приглушені, бо головне в цих постатях, що сягають реалістичної символічності, – згусток діянь, свідомості й почувань народної душі доби соціалізму. Вони майже не знають внутрішніх суперечностей, рефлексій (то швидше сфера оповідача). Основний конфлікт тут між ними та обставинами. Герої долають їх, змінюють, іноді, піднявшись над власним «я», попирають їх смертю, йдучи із життя морально непереможеними.

Очевидно, це улюблений тип Гончара, тип, у якому він вбачає соціалістичний ідеал, що реалізується в радянському народі. І з позицій народу (недарма космонавт в оповіданні «Геній в обмотках» допитується, яким малювала героїя народна уява) оцінюється зроблене людиною, її поведінка, її помисли та почуття. Можна сказати, що в нових творах О. Гончара знаходить послідовний вираз народність вищого ступеня – соціалістична. Так розуміє її митець і його герої, відкриваючи то жартома, то серйозно, у сполученні «небесного із земним» (геній та обмотки, жінка та сірий халат, ода та хата) смисл і образ буття.

Проблеми і характери вихоплює О. Гончар із звичайної течії життя – буднів мирних, буднів воєнних, хоча у війну людина не могла сказати певно, що в неї особисто буде день як у того Масича, народного заступника, хата якого в часи окупації людей прихищала, та господаря свого не врятувала.

«Ода тій хаті, що в снігах» могла бути вставною новелою в романі «Твоя зоря» а чи її епізодом. Випадок у степу під час завірюхи міг статися в дитинстві із Кириком Забо-

⁴⁵¹ Гончар Олесь. Письменницькі роздуми. – К., 1980. – С. 237 – 238.

⁴⁵² Див.: Кондратюк Андрій. Правда характерів і тематичний стереотип // Літ. Україна. – 1983. – 21 липня.

⁴⁵³ Див.: Клочек Г. День, що шумить за вікнами. // Літ. Україна. – 1983. – 9 черв.

лотним чи оповідачем, майбутнім професором-екологом. Переживання хлопчика у «звированому безмірі непробивних снігів» і незмірне його щастя від того, що почув «на краю небуття голос людський, чийсь гук обнадійливий», відтворені автором психологічно так переконливо, що і ти разом із малим школяриком упадаєш у відчай, аж поки тебе не порятує суворий і похмурий з вигляду Іван Масич.

Для чого оповідачеві, настроєному на об'єктивність «бувальщин», стала потрібною ця відверто-лірична сповідальність? Думаю, для того, щоб ми повірили у хлопчика. А вже через нього – в його подальшу розповідь. Новеліст не вигадує внутрішнього світу дядька Масича. У вигадане можна й не повірити, тим більше, що оповідання з першої фрази спрямоване проти циніків і скептиків, які ставлять під сумнів саме існування доброти й безкорисливості. Іван Масич постає з народної уяви: із вражень хлопчаків (понурий вдівець, що «твердою рукою» виховує своїх дітей, і безвідмовний сільрадівський виконавець), із відчуттів оповідача (добрі руки, невимушена делікатність, безпорадність перед несправедливістю з боку свого начальства), а також із розповідей різних людей про його «хату-рятівницю» в часи лихоліття. Серед них були гнані війною крайні Масича, партизанські зв'язківці, підбиті льотчики, втекли з концтаборів військовополонені і страдники-міньяльники. Всі вони не знали, про що та як думав мовчазний дід. Однак зроблене ним за покликом серця не підлягає зневірі – подвиг Масича засвідчує народ. Хоча сам герой, мовчки гинучи в концтаборі, мабуть, і не клопотався якимись своїми заслугами: робити добро було для нього не винятком, а буденною, повсякчасною потребою душі.

Як і в «Оді...», друга частина оповідання «Хлопець із плацдарму» теж має нарисово-стриманий характер. А перша чимось нагадує давню новелу «Усман і Марта». Те ж «німе» ідеальне кохання: не знаючи мови одне одного, юні закохані здогадуються про все. Той же солдатський колектив, що охороняє чисте кохання українця і мадярки, не допускаючи й тіні пошлості. О. Гончар залишається вірним собі: він возвеличує тих, що несли в собі не п'ятому, а світо.

І все ж таки в новому оповіданні є те, чого не було в «Усмані і Марті». У давньому творі бої існували десь на другому плані. Тут же кожен рядок наче дихає смертю, її відчуваєш у твані окопу, в «чорних дощах», «всеохоплюючому чорному хмаровищі, що його в усіх напрямках про-

низують блискавки вогнених залпів». Там оповідач мав романтичну надію на щасливу зустріч узбека і латишки. Тут – ніяких ілюзій. Іван Артеменко загинув, а Пірошка, шукаючи його в ешелонах, які після Перемоги прямували на Схід, так ніколи про його смерть і не дізнається.

Та особливого значення, як уже говорилося, набуває заключна частина оповідання «Хлопець із плацдарму». Якщо у воєнних епізодах нагнітається напруженість, яву вражають спопеляючі контрасти: іділія першого кохання і сцени жаху, де сталеві гусениці «перемелюють поранених волаючих людей», – то в другій частині панує майже поспіль нарисовий стиль. Оповідач через багато літ відвідує Артеменкового батька, теж фронтовика, який розпитує про сина, показує той сад, що закладав його Іван, а тепер на схилі віку доглядає він сам. Виникає різочий парадокс: не син продовжує батькову справу, а – навпаки. І скупі, без поетичної риторики фрази викликають ще більший гнів проти війни, що спотворює природний хід речей у світі.

Установка на об'єктивну нарисовість простежується і в оповіданнях «Ніч мужності» та «Народний артист». Здається, все, що потрібно було сказати, сказано. Та автора не влаштовують, як давно колись, приховані пуанти. Він все одно дописує кілька сенок чи фраз, де чутна оцінка героя з народної поголоски: послухаємо, мовляв, що люди скажуть. Про життя, про людину.

Пригадаємо для порівняння новелістичне закінчення «Весни за Моравою». Переплутавши слова вітання й подяки, угорці кажуть комбатові «спасіба». Він не розуміє, за що вони дякують. Тим часом знесилений від рани старшина, який доставив снаряди на батарею, витяг з пазухи руку, судорожно затиснуто в кулак. Кулак весь обкипів кров'ю.

Командир батареї мовчав, ніби одержав відповідь».

Пізніше О. Гончар зніме останню фразу. Нова естетична система автора не потребує таких пуантів, символічних наголошень. Тому, можливо, і в нових оповіданнях він здебільшого не ставить «ударних» фраз на кінець твору.

Розповівши, як мужньо прощається із життям хворий механізатор, як побивається за ним його Даринка, новеліст у душі своїх попередніх новел виділяє із тексту дві фрази: «...крізь хрипи, все такі ж протяжні, сильні, вона раптом вловила від нього, скоріше вгадала, ледве чутне:

– Живіть дружно.

Вона обмерла від цих слів, схожих на заповіт».

Можна було поставити крапку. Та автор все-таки додає до оповідання чотири абзаци. Біля чоловіків, що лаштують у путь домовину, порається й хлоп'я, мовчки, діловито. «Тепер ти старший, Сергійку, – мовив один із дорослих. – Будеш як батько. Ось хто по-людському жив... Мати обкидає сина хусткою, «вже вдовинською», а він сидить у машині «нахнюплений по-дорослому, мовби не вірячи в те, що сталось і що відбувається».

І хоча жаль вилученої з нових видань «Весни за Моравою» останньої фрази (не можу забути від неї першого враження); і хоча не дуже віриться в те, що Кібернетик з «Ночі мужності», стаючи на коліна, просить перед операцією у Механізатора сили для зміцнення духу; і хоча буфетниця з «Народного артиста» дещо перебирає у вихвалюнні моральних якостей і таланту свого земляка, а «хмурага-шофер» під її впливом несподівано добрішає до «несумісного» пасажира, – все ж гончарівський принцип характеротворення «з народної уяви», що реалізується в усій структурі оповідань, є тріумфом об'єктивної художньої істини. В її світлі всі наші суб'єктивні уявлення, смаки й досвід (в тому числі митця й критика) є лише сходишками до суті неодномірних явищ. Їх «забирає» або «не приймає» художнє узагальнення, що витворює правдиву картину про людину та її світ.

Принцип соціалістичної народності є ключем до відкриття художніх істин, він дозволяє прозирати у глибину характерів, які зосереджують у собі прикметні знаки епохи. Щасливе вміння явити їх як осердечену красивою думкою подію бачимо в оповіданнях «Геній в обмотках» і «Жінка в сірому». Є в них та міра мистецького чуда, перед яким аналітичний розум виявляється безсилим: немає чого розкладати на часточки, на сюжетні елементи, бо образи людей природно, відразу входять до надр нашої пам'яті, кодуються там немов самочинно, без жодних зусиль. Вчинки героїв у них не стільки виписані, як пригадані оповідачем або персонажами у якихось своїх істотних миттєвостях та оцінені з точки зору народної уяви про найнеобхідніше в людському поступі.

Звичайні розмови, оповіді, спогади пасажирів далекого рейсу в оповіданні «Геній в обмотках» – і зринають перед тобою наївна стюардеса з єдиним гнівним питанням про те, чого шукаємо на інших планетах, коли у нас своїх проблем безліч; оповідач, якого мучить це ж питання («Зазираємо до зірок, а дороги в душі свої чи добре звідали?»); дядько Лео-

нтій – ворог браконьєрів, «новітніх неандертальців», котрий теж допитується про самопочуття людини на орбіті; космонавт – юний, веселий, товариський і водночас таємничий, не у всьому відкритий (ті, що побували поза межами Землі, зазнали вимірів і вражень, «може, й розуму людському непіддатних»). У цій атмосфері, звичайній для людей ХХ віку, і виникають два образи, які зливаються в один – в образ «генія в обмотках». Це – полтавський предтеча космонавтики і фронтний зв'язківець Шамрай. Про обох мову веде оповідач. Про першого – з людських уст. Про другого – з власних вражень та спостережень солдатів.

Обоє вочевидь реальні люди. Те, що, наприклад, розказано про одного з піонерів космонавтики, має ґрунт, як нам здається, в дуже скупій біографії вихованця полтавської гімназії, геніального самоука, провидця космічних трас і нової ракетної техніки Юрія Васильовича Кондратюка, ідеї якого, викладені в працях «Тим, хто буде читати, щоб будувати» (1919) і «Завоювання міжпланетних просторів» (1929), використовуються нині і ще довго служитимуть розвиткові космонавтики.

Ім'я його в оповіданні не названо. Бо ліричний герой та космонавт міркують не про основне рівняння руху ракети, відкрите вченим, а про людські якості, принципи поведінки народного інтелігента. А фактів, на жаль, дуже мало, навіть числа і місяця, місяця загибелі Кондратюка 1942 року в народному ополченні поки що не встановлено. Тож космонавт із художнього твору допитується в оповідача з полтавського краю про все, збережене в людській пам'яті: «Ну, а собою він який був? Що диваком його вважали, це відомо, а от як людина... Цікаво, яким його малює народна уява?»

Звичайно, створюючи оповідання, а не документальний нарис, О. Гончар міг би дати яскраву картину життя одного із предтеч космонавтики, але остерігся – зникла б достовірність. Його оповідач переповідає лише почуте від земляків, відповідає на питання космонавта, обережно додумуючи щось мовчки. У нього мало подробиць: земляки не відали, що живуть поруч із генієм, для них він був дивакуватим кочегаром, а потім механіком на цукроварні. Та головне в людині ще тоді визначили і запам'ятали: колективізм, роботащість, готовність прийти на допомогу в скрутні, зневажання власного побуту, винахідливість у всьому. «Одне слово, то людина, видно, більше була, ніж людина, – самий дух не-вситенності грав у ньому, дух постійних, вічних шукань...» І найістотніше – відданість до самозречення своєму зоряному

покликанню і рідній Вітчизні. Теоретик космічних трас не прихистився своєю унікальністю, коли почалася війна, а добровільно пішов захищати свою землю. Ніяка броня, якби й була тоді така для нього, його б не зупинила.

А що сталося з ним на війні – ще й досі не відомо. Й оповідач, аби не вигадувати, уявляє, згадуючи свого друга, фронтового зв'язківця Шамрая, якого за безвідмовність і винахідливість, чудернацький вигляд прозвали «генієм в обмотках». Спогад цей особливий: душевне слово оповідача породжує сувору епіку. У ньому оповідач, як і зв'язківець, часточка фронтового братства. Таємничим переключенням в оповіді різних сфер свідомості («він» – «ви» – «ми») автор досягає об'ємного бачення народу на війні і негучного подвигу людини, з когушкою за плечима, з пудами грязюки на обмотках. Без наказу, сам, незадовго перед тим посміхаючись спеченими вустами зорям, що висипали на небі після дощу, піхотинець ліквідує порив – і не одна з здригнулася, коли він, скошений кулеметом, упав у болото. Такою високою трагічною нотою завершується спогад.

Пережите оповідачем у зв'язку з Шамраєм, пригадане різними людьми про колишнього полтавського гімназиста, «нареченого зорі», сказане солдатами на форсованому марші, коли їхні тіла зігрівали «розбагнючений шлях», – усе виливається в значущу формулу радянського характеру: «Геній в обмотках, це правда, – задумливо каже космонавт. – В ньому вся епоха... Весь дух її й поривання, втрати і болі...» А оповідач подумає ще про те, чого шукав його земляк на інших планетах, якого щастя незнаного, і підсвідомо над безоднею океану з літака тягнутиметься очима до рідної ріки. Бо ж витоки, хоч би куди ми поривалися, – з неї. Такий підтекст останньої фрази, якоїсь тихої, не підсилюваної несподіваним порівнянням чи метафорою.

Бувальщиною нашого часу, опроміненою легендою, є й оповідання «Жінка в сірому». Перша частина твору – з народних переказів про героїчну загибель комісара морської піхоти, який поступився місцем вагітній партизанці в останньому літаку із Севастополя. Друга – про ту ж, тепер уже немолоду, жінку, яка працює квітникаркою на березі моря, де, можливо, зустрів свій останній день її рятівник. Вона теж наче з легенди. «Мовчазна душа», добра і сувора. Як мати для солдатів із будбату: звичайна і незвичайна у своїй душевній незглибимості. Є тут і ненав'язлива аналогія: жінка біля скель у сірому робочому халаті і там же сірі оливкові дерева, висаджені ще за античних часів «во славу

людині». Як і вони, квітникарка міцна, витривала, бо народжена для добра, знає його високу вартість. Є тут і урочистий фінал – синівський заповіт любові до тих, у кого з душі ніколи не вивірюється зроблене їм добро. І не тільки не вивірюється, а й множитья.

Тривожною думою про захист, оборону ріднизни й розуму, про відповідальність за намір і звершення перейняте й оповідання «Чорний Яр». Воно заглиблене в кореневі явища сучасного життя, в його конфлікти, грізна сила яких рівна відомим катаклізмам у природі. Тільки в останньої винних немає. Хто, скажімо, винен у загибелі Помпеї? А те, що сталося біля запрудженого Чорного Яру – зметене багном селище і поховані в намুলі десятки тисяч людей, «...накликане людиною на саму себе...»⁴⁵⁴

Людина ця – архітектор Петро Гайдамака, збожеволілий від себелюбства й зарозумілості технократ.

Новеліст майже не втручається в оповідь. «Пролог» до події належить дружині Гайдамаки: вона клопочеться його клопотами з місцевим «Асуаном», подумки заперечує «зздрісникам», леліє надію на просування чоловіка вгору. А катастрофа і її передісторія відтворені самим лиходієм. В його свідомості, крім того, що діється на очах, існує ще й епічний час, розпросторений в різні епохи й кінці світу. Не випадково архітектор згадує язичницькі обряди й сади Семіраміди, попіл Помпеї і Ніагарський водоспад. Багато знає, та знання його не обернені на добро, хоча й прикривається турботами про парк для трудівників. Справжня мета Гайдамаки – возвеличення власного «я» будь-якою ціною. Аби прославитися, аби доскочити бажаного. Правда, залишки совісті ще волають, інколи охоплюють сумніви: чи не поспішив із втіленням проекту, чи все продумав як слід? Однак верх бере егоїзм душі. І Петро переступає через власне «яружне дитинство».

Сподіяне Гайдамакою має свої причини. Не тільки його вина в трагедії, що сталася. Архітектор із роздратуванням згадує депутата міськвиконкому, котрий вимагав гласності, обговорення проекту городянами (для чинуші це «деповсь-

⁴⁵⁴ Погрібний А. Г. Відповідальна перед епохою. – К.: Знання, 1987. – С. 45.

кий Ціцерон», що жене «словесну пульпу»). І не згадує тих, які зігнорували протести. А в них – бюрократах і не бюрократах (у зібраннях депутатів є різні люди) – вся суть. Справді, народного депутата любили слухати («...навіть біблійне оте «возмездіє» приплів, викликавши веселий шумок у залі»), та не вмiли прислухатися. Тому й розперезався технократ – породження свавiлля й волюнтаризму.

О. Гончар iде на парадокс: божевiльнi, якi рятують Гайдамаку вiд «Нiагари грязюки», розумнiшi за лжетворця. І вiдповiдальнiшi за нього. Їхнє запитання «Суду боiшься?» звернене не тiльки до героя оповiдання. Воно постає перед кожним iз нас.

У нових оповiданнях О. Гончар той, якого ми знали, i той, якого ми досяємо тепер.

Гуманiст, що в рядових трударях вiдкриває духовнi скарги, вiдкидаючи модернiстськi iдейки антигероїзму (пригадаймо: не кузьки ви й не комахи – в «Тронцi», не авоськи i не цеглинки – в «Соборi»).

Поет чистоти взаємин i совiстi, що не визнає компромiсiв.

Творець слова, в якому вiдбивається тривожний свiт, щоб пiднести дух, пiдняти тебе до кращого в собi та iнших.

Нинi вiн настроєний на сувору аналiтику, на реалiстичне дослiдження буттєвих джерел. Тiльки не виробничої злоби дня (то сфера iнших митцiв) – вона десь далеко бринить в позасюжетних бiографiях героiв. Життєвi процеси передаються лише сплесками, бо новi його оповiдання фокусуються не на митi, а на долi людини. А розумiння цiєї долi – в сучасних народних уявленнях про добре i лихе, красиве й потворне.

Естетичне надзавдання митця – виокремити з потоку буднiв значуще i повернути його, опромiнене законом необхiдностi, у плин життя.

*Одеса
1985–1987*

ОСЯГНЕННЯ ПРОТИРІЧ (новела 50–60 рр. ХХ ст.)

Перебуваючи в невпинному русі, жанри є діалектичною сполукою змінного і постійного. До кожного можна прикласти відоме: «Не той тепер Миргород, Хорол-річка не та». Але все-таки Миргород залишається Миргородом, драма – драмою, а роман – романом. Мистецтво зберігає кристалізований століттями досвід будування творів. Жанр є конкретним способом художнього мислення, формою охоплення і розкриття суперечностей. Змінюються життєві конфлікти – змінюються і жанри. Звідси гострі дискусії про шляхи розвитку роману, про новелу, яка здавна приваблювала теоретиків і критиків відвертою «наочністю» нового і старого в еволюції прози. З творчої історії А. Головка, Г. Косинки, М. Ірчана, Ю. Яновського, О. Довженка, О. Гончара видно, як за 50 років радянська новелістика створила багатогранний образ революції нового світу, який постав у людських долях і звершеннях, у будіванні і самозахисті, в складних процесах переходу до вищих творчих форм. Найбільш рухливою в новелі є так звана «зосереджуюча мить»: типи людей і конфліктів. Все це відбивається, ясна річ, у сюжетобудуванні й мові, але новела не перестає від того бути новелою. Загальні структурні елементи «Червоної хустини» А. Головка ті ж самі, що і в «Катрусі» В. Стефаніка: стисле, багатоступінчате групування, компоновання подробиць і деталей навколо одного конфлікту з метою вiдтворення в уяві читача цілісного в своїй конкретності світу. Проте яка принципова різниця в типах сільських дівчаток, у композиційних рішеннях: замість примирення з долею – виклик долі, мотив подолання смерті. Діалектичне зняття антитези «герой і маса», дослідження особистості як молекули колективу, як суб'єкта і об'єкта праці, неантагоністичні суперечності, будування образної структури не на інтризі, а на зіставленні різнойменно заряджених подробиць буття, стрімке кінокадрове повісткування, що сягнуло класичної довершеності в прозі Довженка, оригінальна новела-усмішка Вишні, тип могутньої реалістично-романтичної розповіді, перевірка всього сутнього соціалістичним ідеалом – це нові структурні принципи радянської новелістики, її півстолітні здобутки. Проте від часів Боккаччо аж до наших днів жанр новели тримається на зіставленні і протиставленні «так» і «ні». У статті «Що таке маленьке оповідання?» О. Толстой писав: «Архітектонічно новела має бути побудована з ко-

мою і «але». Тобто вона ґрунтується на енергії суперечностей, видимих і невидимих, але обов'язково значних для людськості. Іншими словами: думка, викресана із пізнаного конфлікту, стає явищем мистецтва тоді, коли вона відкриває глибинні процеси взаємин людини зі світом. Це універсальний закон для всіх часів. Та для перевірки його дії ми обрали сучасний літературний процес.

Останнє десятиріччя є новим етапом у розвитку української радянської новелістики. Новим за пошуками і знахідками. Новим за іменами і стильовим суцвіттям. Се її, можна сказати, третє піднесення після 20-х і 40-х років, коли новела й оповідання мірою художніх відкриттів, типових характерів не поступалися поезії і великим епічним полотнам. Саме на вершинах кривої розвитку новелістика відкриває світові пиліпків, чапаїв, чабанів, терез, катерин, мудриків – знайомих незнайомців, в яких джерело світла і єство нового життя.

В середині 50-х років, оглядаючи тодішнє мистецтво, О. Довженко проникливо говорив про його вади, досягнення і перспективи («Лекція 13 лютого 1956 року»). Немічна ілюстративність, заниження інтелектуального рівня народу в розрахунку на беззубих простачків з останньої партії, малий обсяг мислення, недоумство, надмірний інтерес до побутових подробиць, нудна риторика – ось те, що вбивало силу і красу мистецтва. «Я маю на увазі, – казав О. Довженко, – наявність у наших фільмах якоїсь недорозвиненості людських відносин, недорозвиненості почуттів. Часто дивишся фільм і помічаєш, що людські пристрасті в ньому поступаються місцем субординації взаємовідносин нижчих з вищими, підлеглих з керівниками; колізії та характери поступаються місцем взаємоповчанню і замість повнокровних цікавих людей з'являються ходячі схеми – непереконливі і збіднені» [IV, 345]. Це саме можна було сказати і про більшість творів новелістики першої половини 50-х років. О. Довженко вимагав від митців висоти охоплення світу, широких горизонтів, він кликав відтворювати інтелектуальні колективи й індивідуальності, складні конфлікти доби, не хапатися непродумано за окремі «неореалістичні» прийоми, «африканські пристрасті». «Адже всі ці «захоплюючі» американо-західноєвропейські фільми – це фарші з бійки, різного роду вбивств, кровопролиття тощо, це ж тухлятина, без якої старенька Західна Європа не може вже ні обідати, ні вечеряти». Необхідно боротися з інерцією в мис-

тецтві, в якійсь мірі переглянути традиційні правила розв'язання конфліктів, побудови сюжету, пошукати нових зображувальних принципів. Сам О. Довженко майстерно виконав цю програму в безсмертній «Зачарованій Десні» і «Поємі про море», з яких і починається новий період у розвитку радянської літератури. Віддаючи належне кращим італійським фільмам, натхненник і вчитель багатьох сучасних українських прозаїків і поетів твердив, що «більш цікаві і потрібні світові сьогодні ми».

Не все, сказане О. Довженком, бездоганно виконане його соратниками і наступниками. Одним це було не під силу – і вони ставали звичайнісінькими епігонами великого майстра, повторювали його ситуації, метафори й гіперболи. Деякі не слухали його зовсім – щоб чого-небудь не вийшло! – і тягнули традиційну ниточку, нанизуючи на неї холодні маски лялькових персонажів. Тільки ті, що мали мужнє серце і думали серцем, шукаючи – щось відкривали.

Розвиток новелістики останнього десятиріччя відбувався під знаком витіснення ілюстративності й поширення художніх досліджень – через життєві ситуації і характери. Ілюстративна пошесть охоплює літераторів тоді, коли їм все здається ясным, коли не треба думати (за тебе вже подумали!), коли так легко белетризувати у вигаданих особах параграфи актуальної постанови. Цей метод писання був висміяний ще Ф. Енгельсом. Критикуючи «соціалістичного» Е. Дронке, який із положень прусського законодавства робив «новели», Ф. Енгельс писав, що немає нічого легшого, ніж поетично опрацювати один із таких параграфів: колізія і її вирішення вже дані в готовому вигляді, залишається додати лише деталі, які беруться із будь-якого роману, дещо до них приробляється – і оповідання готове. Але воно не є явищем мистецтва і показує незнання справжнього життя⁴⁵⁵.

Помітним явищем у суспільному житті й літературі стали новелістична збірка «Материн солодкий хліб» (1960 р.) Л. Первомайського та новели О. Гончара «За мить щастя», «Кресафт» (1964 – 1966 рр), збірки «Оповідання» (1959 р.) І. Сенченка і «Знову все перед очима» (1962 р.), «Деревице під вікном» (1965 р.) С. Жураховича, «Жду тебе на островах» (1963 р.) О. Сизоненка і «Люди серед людей» (1962 р.), «Яблука з осіннього саду» (1964 р.), «Хустина шовку зеле-

⁴⁵⁵ Див.: зб. К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. – М., 1957. – С.133-135.

ного» (1966 р.) Є. Гуцала, «Люблю сині зорі» (1962 р.), «Парость» (1967 р.) В. Дрозда і «Вино з троянд» (1965 р.) В. Симоненка, «Серед тижня» (1967 р.) В. Шевчука і «Герен цвіте» (1967 р.) І. Чендея, кращі новели П. Гуріненка, Р. Іваничука, Ю. Збанацького, Л. Письменної, В. Бабляка, Г. Тютюнника, Ю. Мушкетика, М. Олійника, Р. Федоріва, А. Колісниченка та інших.

Поряд з посиленням дослідницького характеру новелістики, що є, очевидно, найбільшим її завоюванням, помітні й інші цікаві риси сучасної стислої прози: увага до проблем формування особистості, її громадянської мужності й духовного багатства. Новелісти нині частіше схиляються до звичайних ситуацій, позбавлених умовної інтриги, до густоти реальних подробиць буття й поліфонічності образу, асоціативних зв'язків у багатоступінчатій художній споруді. Це те, що прикметизує сучасних талановитих новелістів усіх поколінь і «призовів».

У середині 50-х років розквітнув новелістичний талант Семена Жураховича, який виступив з першими оповіданнями ще до війни. Збірки «Велика розмова» (1955 р.), «Всі шукають алмазів» (1959 р.), а потім – «Знову все перед очима» (1962 р.) і «Деревце під вікном» (1965 р.) збагатили реалістично-аналітичну стильову течію образами впертих і скромних трудівників, пафосом непримиренності до всього фальшивого в нашій дійсності. Його новели нагадують драми зіткнення характерів.

Рядок за рядком – стримана, неефектна, точна проза. Написане немов бачиш і чуєш. Це, мабуть, і є ота пластика, яку М. Горький вважав конче необхідною для оповідання. І раптом зупинка: вас вражає слово. Воно звичайнісіньке і водночас дивовижне.

...Є на світі велика ріка. І є підвал і солдати, які не пускають окупантів за ріку. Один солдат пише вірші. Про синю ріку і її хвилі, що киплять і ревуть, б'ючись об крутий берег. За хвилину до капітуляції ворога він гине. Його товариш вперше за кілька місяців вилазить з підвалу і вперше в житті бачить Волгу. Його загиблий друг теж ніколи її не бачив. Ось чому той, хто залишився живим, надивлявся на Волгу і за свого друга, який віддав життя, щоб її чисту воду не бруднили фашистські чоботи: «Волга була зовсім іншою, ніж він уявляв. Не подібна до моря. Не синя. Не вкрита за-піненими ревучими валами. Але саме така – сувора, беззвучна, захмарена, – вона взяла його душу в полон...»

Увага зупиняється на слові «беззвучна». Це ж справжня знахідка – не яскравий, але сильний, не затертий епітет, у якому – відчуття незвичайної після довгих боїв тиші, урочистості і скорботи. Заберіть це слово – і розповідь не загубить загальної ідеї, але втратить те, що не піддається голій арифметиці: втратить особливі прикмети, внутрішню психологічну атмосферу, яка особливим світлом просвічує всю кульмінацію невеликого етюд «Біля Волги» із збірки «Знову все перед очима». С. Журахович вмів у буденних ситуаціях відкривати соціально значимі сторони людського буття. Його не захоплюють романтичні барви, патетика, символика – все те, на що багата реалістично-романтична течія в українській новелістиці. Він – реаліст стриманий і точний. І якщо він інколи «зраджує» своєму стилю, особливо в описах, де поряд з «гострими сніжинками» є кучеряві слова і зайва публіцистика, то не завжди збагачує цим свій стильовий діапазон. Переконаливе тому свідчення – символічний етюд з претензійною, але порожньою назвою «Дерева не плачуть» – алегоричне повчання про те, що «тонкошкірі» кращі за «товстошкірих». Сентиментальні слівця Берізки і вульгарна простакуватість Дуба якісь надумані, недоречні у збірці «Знову все перед очима», чужі для її значних, але підкреслено буденних образів.

Новеліст давно і постійно наголошує на буденності образу. У нього це своєрідна тенденція, внутрішня полеміка з тими, хто є прихильником незвичайного. Чи не є поняття буденності образу рівнозначним сірості і примітивності? Ні. Поет А. Малишко говорив, що воно може бути геніальним, як у Шевченка:

Сонце заходить, гори чорніють,
Пташечка тихне, поле німіє.

Це та, за словами поета, земна, звичайна в своїй простоті краса навколишнього світу, яка вражає нас саме нібито своєю непомітністю, але без якої людська душа не має собі повної радості («Слово про поета»). Полемізуючи, змагаючись з прозаїками реалістично-романтичного стилю, С. Журахович навіть до черевиків підбирає спеціально земний епітет – «буденні», не кажучи вже про ситуації і мову персонажів. Герої його не люблять урочистих фраз. Навіть у передсмертні хвилини вони мовчать або говорять пожиттєвому буденно, звичайно, просто (новела «Був сотий день війни»). Великі слова вони носять у серці, як колгоспниця Чередник: «Хіба коли-небудь хтось чув од неї ці сло-

ва? Ніколи» («Знову все перед очима»). Його герой лікар Трегуб міркує: «Я мушу рятувати якогось невідомого Гордієнка. Якщо машина зламається, я повинен бігти до лікарні і побіжу, хоч би серце рвалося на шматки. Якщо йому потрібна буде кров, я переллю свою. І ніякий це не подвиг, навіть гучні слова? Скільки зайвих слів приплітають у нас до всякого діла... Який там у біса подвиг?

Просто я роблю своє діло і, зробивши його, почувую себе людиною...» («Двоє в дорозі»)⁴⁵⁶.

Отже, буденність, але не буденщина, сірість. Героїня із оповідання «Надійка – уперте дівча» – проти сіренького Юрка, проти людини, що загубила романтичні найгіуманніші пориви серця. Звідси ясно, що Журахович полемізує не з романтичними, а з псевдоромантичними героями, які свою душевну порожнечу прикривають гучними словами чи «винятковими» вчинками.

Не випадково одна з новел С. Жураховича називається «Людина, яку він не помітив». У ній, подібно до «Соняшників» О. Гончара, відбилась своєрідна естетична програма автора. Краси людини, поза її ставленням до праці, не пізнаєш, – до такого висновку, особисто вистражданого, дійшов митець у «Соняшниках». У новелі С. Жураховича цей мотив немов повторюється. «Мое все там і я вся там», – говорила Меланка, показуючи на колгоспне поле. Безіменна героїня С. Жураховича теж просто і буденно каже журналістові Рудичу, стоячи з ним на Дніпровській греблі у «буденних черевиках»: «Все моє життя тут». Але С. Журахович повертає тему по-своєму, його героїня – нічим не видатна трудівниця. Не орденоска, не голова, не бригадир, а просто – рядова. Про неї ніколи не писали, не малювали її портретів. І все те для неї перед красою Дніпробуду не мало ніякої ваги. Вона стиха пишалась спільним пам'ятником праці тисяч людей – Дніпровською греблею, намалювати її хотіла, «щоб люди дивились і... мовчали». І журналіст, який писав про багатьох видатних, тепер пожалкував, що він і досі не знав цієї жінки, яка «так глибоко відчувала створену нею красу, що була, може, найбагатша душею серед усіх тих, кого він зустрічав, про кого писав». Рудич міркує, що якби він раніше пізнав душу отакої рядової, то незрівнянно б

⁴⁵⁶ Журахович С. Знову все перед очима. – К.: Держлітвидав, 1962. – С.136.

глибше збагнув ціле життя з його складними суперечностями.

І новеліст немов надолужує прогаяне його Рудичем: пише про найзвичайнісіньких – свинарку Чередник, шофера Бондаря, хірурга Трегуба, студентку Надійку, рядового Петрова, санітарку Ганну... І в них і через них прагне розкрити велику душу народу. А тому образи буднів і всього звичайного у своїй системі стають у нього глибоко поетичними.

Новеліст бачить своїх звичайних людей у звичайній для них обстановці – у світі підкреслено земних, конкретних речей. Продавлені дивани, що пахнуть пилюкою, і широченні колгоспні подвір'я з вітряними двигунами; дерев'яний місток, що гуркотить розхитаними дошками, і поліське небо із такими важкими хмарами, що здається, ніби вони зараз падатимуть не дощем, а сірими каменюками; тонка й прозора завіса краплинок на залізобетонній греблі і строга шеренга потужних генераторів; руді гори і грудневе море; районна чайна, із «ведмедами в лісі», пляшками, консервними банками, і дві колгоспниці, що ніяково зупинилися посеред зали і стиха спитали: «Почому борщ?» – все це невибагливе, але живе, таке, як є, а не таке, яким би хотіли його бачити. Проте це не означає, що С. Журахович загалом в описовій частині новелістики уникає суб'єктивних оцінок, не використовує метафоричної тропіки. Коли він пише про осінь, то шарудіння листя нагадує йому журливу пісню; коли його Рудич хоче сказати про любов до гідростанції, то він порівнює її з обличчям коханої жінки, в якому теж з часом помічаєш якусь раніше не помічену рисочку, і кохане обличчя стає ще милішим, ще привабливішим.

У цьому світі звичайного і дорогого серцю С. Журахович любить відкривати цікаві й значні характери і явища, що несуть у собі істотні риси з потоку життя.

Про зміни в селі романісти написали вже тисячі сторінок, критики – сотні статей, але історія літератури не повинна забути, що першими розвідниками нового були нарисовці й новелісти, зокрема С. Журахович, у якого герої ще в середині 50-х років думали про ширшу демократизацію відносин у суспільстві, про активний гуманізм («в кущі правди ніхто не принесе»), викривали тих «героїв», які любили народ як абстракцію і не звертали уваги на звичайних конкретних людей («Звичайні турботи», «У чайній»).

У збірці «Знову все перед очима» є новела з цієї ж назвою, головною героїнею якої є колгоспниця, рядова свина-

рка, Ярина Чередник. Це особливий тип трудівниці в нашій літературі. Звернемось до публіцистичного відступу автора: «Пішла в колгосп, бо повірила. Тяжко робила – вірила. Не доїдала – вірила. І тоді вірила, коли все йшло до біса. Коли тридцять дві копійки припадало на трудовдень. Коли – що з колгоспу потягнеш – те й твоє. І нема чого критися – тягли. А вона навіть соломинки не взяла. Було й таке, що всі тікали з ферми, лише Ярина рятувала колгоспне добро, вірила, що перемелеться. Інше їй дошкуляло – кожна кривда, бодай дрібненька, ножем впивалась у груди. Держався колгосп на Ярині тому, що без чесної праці і без чесної правди не було для неї життя»⁴⁵⁷.

Публіцистика ця доречна, бо вона природно входить у розповідь і є необхідною – для прояснення характеру Ярини, жінки, яка не допитується, не вимагає щодня справедливості, а мовчки судить керівників і на звітно-виборних зборах у декількох словах виголошує остаточний присуд (одному з крикунів вона до президії піднесла... гарбуза: знала, що райком буде сватати його на голову). Новеліст показує Ярину Чередник у той момент, коли у неї похитнулася віра: дріб'язкова і зла людина вміло звела наклеп на голову колгоспу, а Мазура свинарка мала за чесну людину, яка завжди почуває себе винною за всі кривди, що діються на світі. Вона теж жила за правилом: «За всіх клопіт». І от мовчки вона сперечається з Мазуром, доводить, що краса людська починається з правди. Вона мучиться – Мазур разом з людьми підняв колгосп, а тепер краде? Віра в Мазура ледь не пропала, віра в колгосп зміцніла. Однак автор бачить і обмеженість позиції Ярини: вона ледь не стала знярядям у руках наклепника, який вирішив спекулювати на звичці найчеснішої колгоспниці критикувати раз на рік.

У Жураховича ця героїня – не раціоналістична схема «правильної» колгоспниці, а жива людина. В її стислих внутрішніх монологів – біль проклятих питань, її обличчя зборознене зморшками. Ви відчуваєте, як у неї холонуть губи, коли вона дізнається про те, що Мазур немовбито негідник. Ви бачите її руки – пошерхлі, з набряклими венами, темні, порепані (так, порепані, – а романтик, мабуть, написав би: «опромінені зморшками»).

⁴⁵⁷ Журахович С. Знову все перед очима. – К.: Держлітвидав, 1962. – С.30.

У таких натруджених руках новеліст бачить наче міру життєвого досвіду простої людини. Ось чому він так часто пише про руки своїх героїв, навіть повторюється, але інколи при цьому дивує звичайною, але інтимною деталлю. Коли ви прочитаете: «Її руки, темні, зморшені, з набряклими жилами, мабуть, ніколи в житті не ціловані руки, заюшилися кров'ю» («Був сотий день війни»), – то мимоволі зупинитесь, вражені високою поезією буденного і такого глибокого спостереження.

С. Журахович скупий на слова. Він прихильник лаконічної чеховської фрази, гранично виразної деталі, позбавленої штучної, насильницької символіки. Переживання, як і належить новелістові, письменник відтворює стисло: «Дмитро відчув, що повітря у його грудях затверділо каменем». Або: «Холодна туга вдарила Тетяну в груди». Реалістичних метафор подібного типу в його поезиї чимало.

У портретних характеристиках новеліст прагне до скульптурності – щоб героя насамперед бачили. Тому в його новелах і оповіданнях поширені аналоги такого типу: «Трегуб повернувшись до нього спохмурніле, немов із темного каменю висічене обличчя...» («Двоє в дорозі»). Через портретну деталь автор хоче передати настрій, душевний стан своїх героїв. Ось Бондар з оповідання «У чайній» дізнається, що після тюрми, куди він потрапив незаслужено, його не беруть на роботу і що від нього пішла дружина: «Бондар мовчав. Брови зчепилися люто, нависли над очима, немовби присипаними попелом...» І ви вже не забудете цих очей, немовби присипаних попелом, – у них затверділий біль. Новеліст хоче, щоб ми «читали» на обличчі, в жестах внутрішні переживання героїв. У новелі «Знову все перед очима» він наче спеціально на цьому наголошує: на зборах присутні могли не слухати, а тільки спостерігати за обличчям тітки Ярини – і про все дізнаватись.

Та проте повторення раз знайденої деталі не завжди у С. Жураховича художньо доцільне. Особливо тоді, коли ця деталь легко переноситься з одного твору до іншого. Героїні різні, але у всіх обличчя то «позначене зморшками втоми», то «зборознено зморшками», то «визборознене зморшками». Даниною старій поезиї є часто повторювані образи переживань: «заскреготав зубами», «жорстко сказав». У негативних героїв, як правило, «вицвілі» або «водянисті» очі. Коли скупий штрих: «крейдяне обличчя» (у різних варіантах на означення болю душевного чи фізичного) – зустрічається у

п'яти новелах, то тоді художня скупість обертається одноманітністю. Порушення закону художньої міри веде до односторонності.

Свої новелістичні твори С. Журахович будує за принципом суворого лаконізму: тільки «він» і «вона», як жартома визначав специфіку оповідання А. Чехов, та активний фон. У більшості випадків конфлікт ґрунтується на зіткненні різних етичних поглядів. Звідси велика вага своєрідних словесних двобоїв між героями. Особливо добре ці «бої» ведуться «У чайній», новелах «Надійка – уперте дівча» та «Двоє в дорозі», в гуморесці «Райквочка». Письменник гостро ненавидить міщанство у всіх його проявах і видах, дрібновласницьку психологію, душею якої є крик нутра: «Жени монету!» Новеліст створив різноманітні образи сучасного міщанства – батьків, які заради «життєвого реалізму» хочуть розтоптати благородні пориви своєї дитини; тупого залицяльника Мартинюка, який не може зрозуміти, чому його колишня наречена не жалкує за його барахлом; Райквочки, що не хоче боротись за чистоту нашого життя – бачите, мовляв, воно само підмете сміття. Прояви міщанства показані добре. А звідки воно? Де його першооснова? На це питання письменник ще не відповів. Коли відповідь, бити міщанство буде легше. Буде легше боротись із ним його героям, справжнім людям.

Талант С. Жураховича – реалістичного психолога-аналітика – зростає і міцніє. Свідчення цьому – новела «Грудневе море», яка є окрасою нашої новелістики. У ній небагатьма словами сказано дуже багато. За кожною реплікою Тетяни і Леонтія Андрійовича – їхні неповторні, цікаві і значні характери. Особливо цікавий він – людина могутнього інтелекту, доброго серця і впертої волі.

Він прожив нелегке життя: рубав ліс, працював на шахті, прокладав дорогу, став фельдшером і завжди був ліриком. Його ніщо не зломило і не зробило злим. «Нічого не бійтесь, – спокійно говорить Леонтій Андрійович Тетяні. – Нікого і нічого. Страшним для людини може бути лише одне – перестати думати». І в іншому місці: «Вчить добро. Гірко вчить і зло. А зараз я хочу вчитися в моря... Страшно було б, якби хвилі розбились назавжди. А дивіться: хвиля йде за хвилею. Ніщо їх не зупинить»⁴⁵⁸. Новеліст не дає зай-

вих пояснень. Про героїв сказано лише те, що потрібно було для розкриття даної конкретної теми. У скупому діалозі співбесідників – розумному, афористичному – ритми нестримних морських хвиль. Лейтмотивом у швидкоплинному розвитку теми проходять слова про хвилі, які розбиваються і ніколи не розіб'ються, підточуючи скелю. В кінцівці новели цей образ набирає символічного значення. Це й є та кульмінаційна вершина, яка до кінця, але не «в лоб», а в підтексті розкриває головну думку твору: народ великий і безсмертний.

Такі твори – відкриття, глибока філософська поезія у звичайному одязі слова.

Проблема довір'я, громадянської мужності і справедливості посіла значне місце у збірках «Бронза» (1963 р.) Л. Письменної, «Альпійська айстра» (1963 р.) Петра Гуріненка, «Скажи мені правду» (1963 р.) Якова Стецюка, «Жду тебе на островах» (1963 р.) Олександра Сизоненка, «Біла акація» (1962 р.) Миколи Руденка та інших. Вирішується вона у формі сюжетів-досліджень, у гострих зіткненнях поглядів людей на поняття честі й обов'язку. Це твори-роздуми про щастя людини, її право на велику радість.

Серед них на увагу заслуговує збірка «Бронза» Л. Письменної. Враження від неї складається двоїсте, бо твори, що ввійшли сюди, немов написані двома авторами: один шукає гострих конфліктів і осмислює їх конкретно-історично, а інший натуралістично переказує мелодраматичні випадки з інтимно-сімейних стосунків. Про гірші твори цієї збірки мова йтиме далі. А зараз подивимось на оповідання «Нехай судять!» та «Бронза», які викликали інтерес нетрафаретністю задумів. У назві «Нехай судять!» – підтекст: читач вирішить сам, своїм розумом, життєвим досвідом, серцем, хто з героїв правий. Але письменниця в обох творах послідовно відстоює право жінки на щастя, бореться за людську гідність проти лицемірства у всіх його проявах.

Тут через спогади простежуються найважливіші – з точки зору теми – фрагменти життя героїнь (в основному це стосунки з коханими) аж до того моменту, коли треба прийняти рішення: Ольга з «Нехай судять!» залишає чоловіка-каліку, а Ярина з «Бронзи» відмовляється вийти заміж за Володимира, якого кохала майже 30 років. З погляду зашкарубної моралі, яка бере свій початок в релігійних приписах, але має прихильників і серед певної частини нашого суспільства, – вчинок першої жінки антигуманний, а другої – ди-

⁴⁵⁸ Журахович С. Знову все перед очима. – К.: Держлітвидав, 1962. – С.19.

вний. Виступаючи проти святенницької моралі, Л. Письменна проникає в складний механізм людських відносин і шукає критеріїв для оцінки вчинків людей не в абстрактно-релігійних заповідях, а в сучасних народних уявленнях.

Ще до війни Ольга пішла від Сергія: її красень-чоловік був самозакоханою і жорстокою людиною. Коли з війни його привезли без ніг, вона повернулась до нього. Це був її людський обов'язок. Але своїм тиранством Сергій убивав у ній все добре, її душу охопив духовний присмерк. Настала криза – і Ольга не могла вже бути об'єктом дрібних егоїстичних знущань. Вона покинула чоловіка.

Рішення це вмотивоване і не підлягає осуду. Сумнів викликає інше: Ольга пішла до Ростислава, якого знала лише кілька днів. Нікого, навіть свою Ольгу, авторка не переконала в тому, що це – любов, без якої не можна жити.

В оповіданні багато зайвих подробиць: зустрічі Ольги з дочкою, які не потрібні для розвитку теми, епізоди з редактором (він теж нещасливий у коханні), з дружиною Ростислава (ах, яка вона черства: «холодно ковзнула по ній байдужим поглядом голубих крижинок очей»). Всі ці аналогії і антиподи, покликані виправдати вчинок Ольги, просто не потрібні, бо вони переносять акценти на другорядне.

Оповідання «Бронза» композиційно збито міцніше. Тут все обертається навколо Ярини, все концентрується у її внутрішньому монолозі, що являє собою спогад-роздум. А з безпосередньої дії вибрано лише необхідне і вагоме. Дія і монолог переплетені. Голова колгоспу Ярина дивиться у вікно на свій пам'ятник і не радіє. Цей мотив відразу нагадує новелу «Здрастуй, Марто!» О. Підсухи, де жінка соромиться своєї камінної слави: живим пам'ятники ставити не треба. У Л. Письменної цей мотив повернуто інакше: бронзове погруддя щохвилі нагадує Ярині: «Не збоч. Не оступи-ся». Отже, головний мотив, як і вимагає, за словами І. Тургенева, мала епічна форма, висунуто відразу. І відразу ж починаються випробування для Ярини – до неї приходять Віра і просять відмовитися від Володимира. Обидві не називають його імені. Точиться діалог натяків. Тут доречно використано засіб внутрішнього коментування розмови. Ярина:

« – Ви так хвилюєтесь... Може, завтра поговоримо? («Навіщо завтра? Боїшся? Адже – краще відразу»). Чи у вас

сталось якесь лихо? («Ти ще надієшся, що вона говоритиме про інше?»).

– Ярино Семенівно... У вас – все, а в мене – тільки одне...

«А в мене? Звідки ти знаєш, що це є для мене? Чи розумієш, за чим прийшла?» – Хотілося крикнути, не крикнула. Промовила глухо:

– Що я можу? Хіба тут можна наказувати? З цим не до мене слід було йти. Зважте – не до мене...

– Що мені зважувати? Важ не важ, а оте переважить. Важке...»⁴⁵⁹ І Віра показала в бік бронзового погруддя Ярини. Іншими словами: переважить слава останньої.

Мотив «бронзи»-слави знаходить своє завершення у кульмінації, коли Володимир таки порівняв обох жінок, і Ярина в одну мить охопила поглядом все його життя і зрозуміла, що він керувався в усьому лише власною вигодою. Але до цього моменту вона пройшла довгий шлях спогадів. Страждаючи і бажаючи, щоб коханий розвіяв її сумніви, Ярина все додумує до кінця. Письменниця показує жінку, яка, зрівши у боротьбі за інших, не хоче для себе сліпого щастя, в якому не може бути духовної близькості.

Л. Письменну цікавить людина, що долає свою байдужість, виходить на широкий шлях боротьби і знаходить своє щастя в праці, в турботах про долю інших. У новелах «Сонце над кручею» і «Стара фотографія» вона досліджує ту мить, коли механічно-байдужий виконавець інженер-будівельник Погребняк і домогосподарка Марія, міряючи своє життя вимогами соціалістичного суспільства, приходять до висновку, що найцінніше в житті – не спокій, а творчість, що на світі «існує велике начало всякої праці – краса і правда». Точність побутової деталі, яка характеризує дріб'язкові інтереси героїв («жовті комірці», над якими бідкається Марія), принцип зіставлення байдужого Погребняка з цинічним міщанином Холоденком по лінії схожості, що переконливо передано невласне-прямою мовою, вміння одним штрихом передати враження героя («Погребнякові здалося, що від дотику липкої долоні вода погасла») – все це свідчить про спостережливість і вправність новеліста-побутописця, шукача нових рис у поведінці й моралі людей, все це поглиблює аналітичну малу прозу.

⁴⁵⁹ Письменна Л. Бронза. – К.: Держлітвидав, 1963. – С.9.

Істотні риси характеру нашого сучасника відтворені в етюдах і новелах О. Сизоненка, творчість якого розвивається в руслі реалістично-романтичної течії. Специфічною ознакою його новелістики є напружена медитативність.

Виняткова вимогливість до себе і до інших, відверта і висока любов до своїх земляків, роздуми про красу життя і тих, хто, «живучи протизаконно» у нашому суспільстві, отьмарює цю красу, гострий зір художника, який відкриває у звичайному прекрасне, щира інтимність та довірливість, – все це зближує героя О. Сизоненка з оповідачами у творчості Коцюбинського і Довженка. Навчання у таких великих талантів похвальне; проте новеліст інколи буквально копіює деякі словесні засоби: наприклад, портрет батька з однойменної новели О. Сизоненка майже повторює прийоми поетизації батька із «Зачарованої Десни» О. Довженка. «А який же він був красивий. Яке в нього було обличчя. Постава, руки... А косив батько! Найчистіше за всіх»⁴⁶⁰.

Герой новелістики О. Сизоненка зустрічається з багатьма людьми. І про кожного він знає і скаже добре. Вони – хлібороби, сторожі, двірники, механізатори і теслі – породжують в ньому гордість, почуття пошани і краси, інколи просвітленого суму: авторові хочеться, щоб мали вони по-вне щастя.

Дід Прошка («Над нами кричали гуси»), в минулому перший тракторист у селі, а тепер сторож, – людина великої душі. Він готовий з комунізму бичем вигнати всіх, хто має черстве серце і вдачу шкуродера. Престара баба Жучка («Ти нас знала малими») стереже колгоспний хліб на глухому току і згадує всіх хлопчиків, що загинули на війні і тепер тільки сняться їй перед дощем. Павло Солоний з однойменної новели хворий пішов на найтяжчу роботу, підірвався й помер. Загинув «прекрасний, як бог», трудівник через бездушного механіка, і автор виносить категоричний вирок: «На нашій землі не місце черствим і бездушним людям. Бо байдужість і черствість теж сіють смерть» [61]. Всі ці люди викликають в оповідача невідпорне бажання увіковічити їх у мистецтві, допомогти їм, наслідувати їх. Він хоче, щоб його праця була потрібна людству, так само, як двірничихи з етюду «Одночасники» зчищають бруд вулиць, прагне з людських душ ізгорнути байдужість. Його роздуми сповне-

⁴⁶⁰ Сизоненко О. Жду тебе на островах. – К.: Радянський письменник, 1963. – С.86. Далі вказуватимуться сторінки цього видання.

ні внутрішнього горіння й пристрасті, що передано майже віршованим ритмом образів, з повторами, підхопленнями-приєднаннями: «Тобі не хочеться бачити несправедливість і тих, що страждають від неї, і не хочеться, щоб гарні, добрі робочі люди так немилосердно гатили об стіл костяшками доміно, замість якоїсь душевної пісні чи розмови. Хай би краще помріяли про завтрашній день. І хай народ наш щодня має добрий хліб, має гарний труд, має щастя і радість і не має горя й печалі, хай і я, мої руки, все, що я зроблю, всім принесе тільки радість, а не гнів, не докір, не задрість чи злобу. Хай!» [49].

Майже у всіх творах збірки «Жду тебе на островах» О. Сизоненка звучить мотив тривоги: оповідачеві страшно за свою працю, коли він порівнює її з хліборобською, він повсякчас думає, що «найголовнішого так і не зробив». Цей мотив особливо майстерно розвинуто в етюді «Від неї не втечеш». Це мініатюра, до якої не треба нічого додавати і немає чого викидати: вона зразок завершеності. Перша фраза написана в коцюбинському ключі, за його принципами творення психологічної метафори: «З падолистом і сумним журавлиним криком у місті поселилась тривога. «Моя тривога», – подумав він» [32]. Митець їде в потоці машин, що поспішають на великий футбол» – слабкість людини ХХ століття. Спостерігає і думає. Каштанове листя, що летить навкіс, нагадує наполоханих птахів, а осінь, за асоціацією, нагадує яструба. Це порівняння, що виникло в уяві митця, через декілька абзаців поглиблюється. Осінь нагадала митцеві: «Прожито вже сорок років, а зроблено так мало. Так до біса мало, коли тобі сорок і листя летить з дерев, мов наполохані птахи, немов оті твої роки, що минули у якомусь вируванні і метушні, в котрі завжди проходиш повз щось важливе і помічаєш це тільки тоді, коли тобі стукне сорок років. Питаєш себе, мов на суді, як ти прожив ці роки, і що робив, і що зробив, і тоді за свою малість і метушню ненавидиш себе і зневажаєш» [33].

Відчуття тривоги – від вимогливості. Гостроту цього відчуття передано порівнянням, незнаним поетикою Коцюбинського: «Мов при артнальоті або при бомбардуванні». Закінчується етюд пластичним образом тривоги: «А листя, мов сполохане яструбом птаство, летіло навкіс через вулицю, і тривога не покидала його. «Від неї не втечеш, не втечеш», – думав він, докурюючи сигарету» [35].

У новелі «Зееловські висоти» О. Сизоненко звертається до проблеми – людина і війна. Для героїв інших його новел та етюдів війна – це прокляття, горе і подвиг в ім'я народу. Але цей мотив там лише накреслено. Повно і своєрідно він розвинений в сюжеті «Зееловських висот». Серед фашистських фаустпатронників, які перед висотами спалили наш танковий взвод, радянські воїни захопили 27-річного професора Берлінської консерваторії, він не стріляв по танках, але все одно генерал хоче погнати його «ліс валити». Проте майор переконує його, що у німця – великий талант, який треба зберегти для майбутнього нової Німеччини.

Автор дивиться на подію очима розвідників: це вони все бачать і чують, це їхні думки й почуття є пафосом новели, через яку рефреном проходить образ Зееловських висот, що «скидаються на послулих левів» – образ смерті й слави. Німецького піаніста розвідники бачать великим і жалюгідним. Це добре передано через враження розвідників, їх зорові й слухові образи: «Наче небо падає на землю побитою кригою», «руки літають над клавішами, немов б'ються дві білі блискавки». Музика в зруйнованому будинку всіх розчулює, і сам Бетховен немов питає кожного про його життя. Але водночас професор і жалюгідний: він не може залишити своєї амуніції, йому фашисти наказали її не залишати. За будь-яких умов! Він цього і в полоні боїться. («І це нащадки Бетховена і Гете! – генерал з жалем дивиться на німця. – Прокляття!») Розв'язка новели несподівана, але логічна; вона впливає з теми: бійцям треба взяти Зееловські висоти, щоб грізний Бетховен не гнівався на нас. Треба знищити фашистів в ім'я всього людства, в тому числі і німців – такий підтекст цієї кінцівки, яку завершує трагічне звертання. Там, на висотах, полягло багато наших хлопців, які, підходячи до них, «несли сонце на плечах»: «О, Зееловські висоти!».

...Поява на початку 60-х років великого загону молодих новелістів в одних літераторів викликала захоплення, в інших – скепсис. Так звану «молоду прозу», на думку дослідників, то підносили до небес, то опускали під нещадні критичні молоти. Зараз гамір влігся. Йде спокійна ділова розмова. Майже щомісяця виникає нова новелістична зірка – то спалахне першою збіркою, то добіркою в журналі. Ніхто не скаже точно, що буде після дебюту – чи виходитимуть нові збірки новел, чи автор виготовлятиме «широкі полотна» – романи і повісті.

Не кожен, хто пише новели, стає новелістом. В одного це несмілива проба пера, інший готує начерки до роману, третій белетризує нариси... Новелістом залишається лише той, хто в зосереджувачій миті життя розкриває цілий світ, у кого зміст, життєва історія повністю вичерпується в стислій формі, у кого небагатьма словами сказано багато про життєві конфлікти.

Саме новелістами за обдарованням, за природою таланту є В. Дрозд, Є. Гуцало, Григорій Тютюнник, А. Колісниченко, Р. Федорів, Валерій Шевчук... Серед них Євген Гуцало є, зокрема, знавець психології дітей, підлітків, юнаків. У нього сильно розвинене відчуття мови, її внутрішньої образності, лексичного багатства і живого звучання. Він уміє розкішно передати всі барви, звуки, запахи: «По землі котилась тінь од хмари, трава обіч дороги хилилась, і швидкі хвилі нагнутої трави мали миготливий сивий відблиск; біла стерня отемнювалась... Навколо побулькував дощ, пошеберхував, кльокав, топився в стерні»⁴⁶¹. У Є. Гуцала грім гуркає, драбинчасто стугонить, порскає гуркотом, хряскає, лускає... Йому можуть позаздрити не лише молоді, а й ті прозаїки, у яких «першоелемент» твору став однолінійною безликою одежиною, сухою невиразною інформацією.

Є. Гуцало створив цікаві самобутні характери наших сучасників – це Клава і Назар з новели «Клава, мати піратська», Інна та Мудрик з однойменної новели, оповідач із новели «Яблука з осіннього саду», Олень Август з однойменного твору, Пилип із «Дядькового автобуса». Є. Гуцало відмовився від зовнішнього конфлікту. Конфлікти у нього внутрішні, бо його цікавить становлення особи у плині буднів. Він повсякчас звертається до того моменту, коли людина відкриває себе і навколишній світ, коли вона визначає своє місце в цьому світі.

Становлення особи, її змужніння, громадянська активність («хто ти – гвинтик чи господар життя?»), її самопізнання в коханні – це основна проблема, яка хвилює Є. Гуцала і всіх молодих новелістів.

Проте і в Є. Гуцала, і в його товаришів вона інколи окреслюється лише пунктиром. Миготливі ескізи, настроєві малюнки, фрагменти з натяками на багатозначність, локальні подробиці – все це не дає глибини зображення. Характер не пізнається, а лише вгадується, неясне мотивується неяс-

⁴⁶¹ Гуцало Є. Скупана у любистку. – К.: Молодь, 1965. – С.65.

ним, бо відсутня соціально-психологічна визначеність людини.

Шукає свого героя і В. Дрозд, який прийшов до літератури з газети. Як і Є. Гуцало, його не приваблюють гострі ситуації. Він бере для дослідження звичайний плин буднів, але шукає такі моменти, коли людина у своїй звичайності немов просвічується наскрізь. У збірці «Люблю сині зорі», новелах «Туба», «Парость» молодий новеліст окреслює цікаві характери наших сучасників, перевіряє своїх персонажів «пробою» на працю, на красу природи й на добро. Майже кожна новела В. Дрозда будується на протиставленні героїв – то ледь наміченому, як у новелі «Двоє» (жінка хоче бігти на пожежу – до людей, а чоловік хоче спати, бо все одно люди вмирають і гинуть кожної миті), то на різко окресленій антитезі, як у новелі «Колесо»: чесний трудівник Верхуша і демагог, кар'єрист Бруханда не можуть знайти спільної мови.

В. Дрозд уміє показати людину в праці, стисло сказати про її творчу біографію. Він милується її руками, що роблять колеса, очима, які приймають в себе всі барви світу, її думками і мріями. Інженер з новели «Вікно на станцію» записав до свого щоденника: «Якщо душа твоя світла та щира, всі люди здаватимуться такими ж чудовими, як весняний день. Один бачить у калюжі грязюку, інший – зорі. Де я вичитаю ці слова?» Звичайно, у Довженка, який твердив, що найсвітліша краса людини – в праці.

Принципове значення для подальшої долі української новелістики мають такі оповідання, як «Фашизм» В. Дрозда із маленької, зате фундаментальної збірки «Парость» (1967 р.). Це твір про психологічні передумови панування культу сили. В оповіданні зіставляється дві історії: часів середньовічної інквізиції і середини ХХ століття. Новеліст переконливо, з глибоким проникненням у найпотаємніші закутки людської душі, дослідив процес переродження двох Мільхів – монаха і вчителя. Обидва продали свою совість і гідність, обох зім'яли інквізитор-фанатик і офіцер-садист гітлерівської армії. Оповідача цікавить найголовніше: чому людина стає покірним підґрунтям варварства, насильства, чому не чинить опору несправедливості? Слухняність і лицемірство породжуються страхом. Інтелектуалізм, добропорядність і доброта поступаються місцем інстинкту самозбереження. Він перемагає, бо обидва Мільхи – і далекий і близький – любили своє тіло більше, ніж свою душу». Суспільства, у яких вони жили, не виховали в них громадянської

мужності: вони не могли померти за правду, вони не могли пожертвувати в ім'я того, щоб хоч у майбутньому варварство було знешкоджено. А з другого боку, їх, таких немічних духовно, не могли захистити закони часів феодалізму і сумнозвісного третього рейху. Людина була самотньою. Прихильник гуманіста Данте, німецький учитель з наказу есесівця вбиває невинного українського хлопчика, бо він боїться за своїх дітей.

У молодих прозаїків є своє коло проблем і турбот. Всі вони, в силу якихось психологічних моментів, звертаються до світу дитинства, яке минало в умовах війни. Особливо їх цікавлять перші дні і роки по війні. Жертви, сирітство, нестатки і могутність духу радянської людини, сльози вдів і обікрадених війною дівчат, ранне змузнення дітей і пізнання ними складних драм та життєвих контрастів, захоплення непоказною витримкою і щирістю батьків, що гинули на фронтах за найвищі на землі ідеали і тихо вмирали після війни від ран і хвороб, підвищена чутливість до всілякої неправди, боягузтва – все це карбувалося в душах майбутніх новелістів, яким тоді було від 7 до 14 років, і потім як своєрідне глибоке пізнання світу, як незабутні враження дитинства карбувалося у гнучку форму новели. Є. Гуцало, Г. Тютюнник відкрили, на мій погляд, джерела, умови формування світогляду та почуттів того покоління людей, яким тепер до тридцяти чи трохи більше.

У новелах «Смерть кавалера», «Тайна вечера», «Сито, сито...» Г. Тютюнника, який дебютував 1966 року збіркою «Зав'язь», з непідробною правдивістю відтворено ті невлонні моменти, коли діти стають дорослими і, розлучаючись з найвними ілюзіями, пізнають до дна міру героїства і нікчемності, добра і зла, вартості ідей і людських прагнень.

Ремісник Їгорко із новели «Смерть кавалера», тихий соромливий хлопчик, про якого мати кажуть, що він неспівливий, бо взуття в училищі не дістав («В тата пішов. Він, мабуть, і загинув, козак, того, що отак десь чогось не посмів. Спритніші повертались...»), раптом виступає проти замполіта, Героя Радянського Союзу. Валерій Максимович, що знищив шість танків ворога, спасував перед демагогом, директором училища, який справедливий протест обікрадених у харчуванні учнів оголосив «політичною диверсією». Після цього для Їгорка Герой перестав бути героєм. Хлопчик стає громадянином. Цей процес розкрито в реальних обставинах життя, в одній зосере-

джуючій ситуації. Спочатку Їгорко думав, що замполіт належить до таких, як його мама, тато, майстер Полуляк – до світу «тихих», але справедливих людей. Не до нахабних підлабзників, не до «спритних», як його односельчанин Васюта Скорик чи далекий і грізний директор.

Але на його очах герой пішов від них – від справедливих і чесних. До краху Валерія Максимовича Їгорко із захватом думає про цю людину, її ордени, її слова: «Ми, українці, кажуть усі потенціальні сержанти, бо любимо так, щоб і командувати трохи і підчинятись...»⁴⁶². Тоді хлопчик не зрозумів, що таке «потенціальний». А після соромливого відступу замполіта (той і сам, очевидно, ненавидів себе в ту мить) Їгорко зрозумів, що значить «підчинятися» несправедливості, і обурився, на все життя зненавдив «сержантську» природу і філософію покори. У нього були інші душевні потенціали. Точність мислення і мови скромного і глибокого в своїй вдачі сільського хлопця, підпорядкування всіх подробиць буття одній проблемі, бачення реальних контрастів очима Їгорка, що згущує образний лад новели, – такі визначальні риси цього твору, які загалом властиві аналітичному почерку Г. Тютюнника.

2.

Новим змістом, відкриттям незнаного світу визначається ідейно-суспільна вартість новели чи оповідання. Коли перечитуєш збірку за збіркою сучасні новели, то утверджуєшся в думці, що багатьом авторам бракує мужності розкривати реальні життєві суперечності. Вони добре знають, що в останньому десятиріччі теорія безконфліктності зазнала поразки. Тому прагнуть будувати твори на боротьбі «за» і «проти». Але здається, що похована теорія починає оживати в просторах описах непорозуміння, зумовлених дрібними вадами у вдачі людей.

Є тут пенсіонери, що нудьгують без праці, студенти, які не хочуть їхати в село, егоїстичні дружини і добрі, але безсилі чоловіки, мляво-безвільні юнаки і юнки, які вперше закохуються і через дріб'язкові непорозуміння страждають серед квітів. У них примарний і вузький світ. «Він» і «вона» неміжно борсаються в тенетах липких зрад і «фатальних» перешкод, рухаючи, зрештою, сюжет до рожевої розв'язки. Сльозливість, фальшивий драматизм

⁴⁶² Тютюнник Григор. Зав'язь. – К.: Молодь, 1965. – С.88.

пишно квітнуть на сторінках багатьох новел, схожих у всьому, як близнюки.

Галя кохає Грицька, а він на випускному вечорі танцює з Варкою. «Після всього хіба можна жити на світі?» І Галя іде... пасти гусей. А Грицько обіцяє приїхати до неї. Вона жде, мучиться, проклинає, біжить в село, а Грицько... поїхав до її гусей («Голуба ластівка» М. Чабанівського). В іншого автора майже та сама історія. Галинка кохає Василя, а він танцює з Валентиною. Другого дня вона шукає коханого в парку і не знаходить. «Було просто неймовірно – як може ще світить сонце і так легковажно шуміти гілля». Раптом (оце слівце має порятувати кволі, дріб'язкові сюжетики) прийшов Василь – і «пекучий смут, самотність, смішні ревності, все, що так мучило Галинку, вмить розтануло, мов крихкий сніжок під спалахом вогню» («Коли дзвенять сосни» Л.Письменної). Здається, що це твори одного автора, який, не маючи оригінальної концепції дійсності, написав їх заради бездумного «буває».

Натуралістичне поняття «у житті так буває» міцно заціло в художній практиці багатьох новелістів, які в основу сюжету беруть випадки із інтимно-родинних взаємин. Дівчина кохає одного, а виходить за іншого – буває; навчені солов'ї краще співають за ненавчених – буває; двоє закохуються з першого погляду – буває; людина, про яку думають, що зла, виявляється доброю – це також буває; дружина зраджує чоловіка, а потім знову повертається до нього – буває; автор пригадує своє дитинство (тепер у хлопців «крамні штани, а мої завжди були полотняні») – буває...

У таких новелах автори не шукають відповіді на питання: «Чому так буває?» Життя багате на випадки. Тільки самі себе вони не пояснюють – для цього існує художня література. Новела вийшла з анекдота, але це означає, що будь-який анекдотичний випадок є матеріалом для стиснутого епічного повісткування. Той, хто це забуває, впадає в сьогочасне примітивне «плужанство». Вельми безпорадний він тоді, коли береться за розв'язання складних питань.

Дрібнозмістовна новелістика – така, як «Перевірка» Л. Дем'яна, «Побачення» Г. Завгороднього, «Сулонці» В. Нефеліна, «Оксанка» Л. Письменної, «Гудзик від плаття» П. Угляренка, «Твої зтоптані сліди» Д. Герасимчука, «Метелик» М. Романівської та інші – така новелістика

соціально й національно безбарвна. Вона – позачасова, бо ледь тримається на абстрактних схемах. Зовні – це немов різнобарвний калейдоскоп епізодів із людських біографій, а насправді – два-три бляклих кольори. Ситуації, що виникають на ґрунті непорозумінь, випадкові зустрічі долею розлучених людей, невдахи – залицальники, знахабнілі пристосуванці, висушені скелети «правильних» персонажів – усе це кочує з одного оповідання до іншого. І все це читач десь раніше зустрічав. Перед ним не «знайомі незнайомці», а, якщо можна так сказати, знайомі знайомці – вони нічого не відкривають.

Коли І. Франко аналізував новелістику і говорив про «тисячні дрібні факти», які лягають в основу творів, то він при цьому підкреслював, що автори, добре знаючи життя, через мале проникають у його таємниці, досягаючи значних соціальних узагальнень. То хіба можна забувати добрі традиції своїх попередників? Факти свідчать, що значна частина сучасної новелістики з дрібного робить дрібне. Причини цього різні. В одних авторів ще немає життєвого і художнього досвіду, в інших помітне поверхово-квапливе знайомство із складним матеріалом, а в третіх – просто брак таланту.

Особливої уваги потребують оповідання і новели «про любов».

Павло Назарчук, герой новели Д. Дереча «Чи повертається любов?» із збірки «Трави пахнуть медом» (1964 р.), обхопивши «руками голову, наче якусь сторонню річ», німо кричить: «Пішла!!!» Його залишила дружина Галя. І от в оцю розпачливу мить він задумався. Про що? Не кваплячись, автор повідомляє: про осінь і втому, коли Павло не відчував тугої сили в «широких, спадаючих донизу плечах» (?), про Зою і острівець, на якому... Павлів дід ловив рибу з Михайлом Михайловичем Коцюбинським. «З тих спогадів Павло знав, що великий письменник частенько сидів на островці, обдумував невмирущі твори». Розповідь не держиться купи. Чому в стані афекту Назарчук згадав невмирущі твори Коцюбинського? А цього ніхто не знає. Автор доволіно поєднує моменти життя, доводячи тезу про те, що любов може повернутися, якщо члени бригади комуністичної праці дружно візьмуться за цю справу і вирішать її швидкими темпами. Щоб повернути егоїстичну і ревниву молодичку до чоловіка, комсомолка Зоя виходить заміж за Федора, а молодичка Галя, позуючи перед фотооб'єктивом, заявляє:

«Мені теж хочеться разом з вами... Я так багато передумала...» Назарчук, який «дав розростися буйним сходом кохання» до Галини і хотів, щоб за ним «трохи побігала Зойка», нічого не слухав – він «шаленів од радості».

«Шаленіють» і герої Л. Куліченка із збірки «Так ніхто не кохав» (1964 р.): «Івана знову всього стрепенуло... Щось в серці жалить, стискає його, немов обценьками... – Убити обох, сьогодні ж, – твердо вирішує Іван. Але тут же ставить під сумнів таке рішення. – А може, не треба? Нічого не варто одним махом покінчити і з нею. Але ж що це дасть? Вона навіть сорому не відчує. Нехай краще залишається і мучиться, все життя сором і презирство терпітиме... А може, ще й дитину од Степана матиме?! Додумавшись до такого, Іван аж на ногах не встояв. Поточився, хапаючись руками в темряві за кам'яний мур. Упав... По тілу покотився холодний піт». На жаль, такі сцени схожі на пародії, так само, як і епізод, коли дівчина з новели «Біла багаття», що входить до збірки, проганяє свого коханого, який не хоче залишатись у радгоспі. В голосі її «відчувалась рішучість і незламна віра в правоту своїх переконань, хоч говорила вона тихо і навіть зажурено». Не вийшло в неї з коханням, зате поїде разом із старим чабаном на виставку. Заспокоїться.

То сентиментальність, то залізобетонна прямолінійність, то натуралістична відвертість почуттів, то туманні натяки – все це інколи захоплює навіть тверезих аналітиків, коли вони звертаються до інтимного світу героїв. Цю думку можна підтвердити багатьма прикладами, але зупинимось на «Оксанці» Л. Письменної.

Якийсь чоловік ходить дивитись на маленьку дівчинку. До речі, нині модно не називати імен героїв. Модно не виписувати їх портретів, видимої мови почуттів. Модно штучно виривати їх із істотних суспільних зв'язків. А мода, на наш погляд, породжена передусім невмінням стисло відтворювати соціальну й психологічну природу персонажів. Тому аналіз підміняється сюжетними таємницями та компонуванням принагідних вражень. Мабуть, так легше. Надивившись на Оксанку, таємничий персонаж повертається назад:

« – Бувай здорова, маленька.

– Дядя вже йде?

– Так. Треба мені.

– А дядя знову прийде?

– Не знаю, Оксанко».

Ця сценка обривається несподіваним, але незамінним для такого типу новел «раптом»: «Раптом насторожився, кров кинулась в обличчя. Далі: «вона наздогнала його й зупинила». З'ясовується, що вона – колишня його дружина-зрадниця. Вона каже: «Я ж знаю, що ти приходиш до Оксанки... Отже, ти зміг би її полюбити! А вона ніколи б не дізналася, що не ти її батько». Він сердиться і тікає. Але повертається – дружини «поки що» не простив, та без Оксанки вже не може, бо вона освітила його «темну, сповнену зневірою і болем» душу. Є тут і аналогія: у нього зненависть зникла повільно, як тане крижина від дотику сонячного проміння. Щоб усе було ясно, використано підтекст: коли герой повертається до Оксанки, «розхристані хмари» хочуть потьмарити ранок, але «зненацька» (!) крізь них «прорвався перший вранішній промінь». Є й потрібна доза сльозливості: герой вперше побачив дитину колишньої дружини і розчулився: «маленький волохатий клубочок», «воно – смішне, неповоротке ведмежатко – придибало впритул», «мале потяглося до нього». Він повертається до дружини заради Оксанки: «Порожнім і мертвим буде його життя без цих пустотливих рученят, без дитячого щибету, без ясих довірливих оченят».

Від такої новели дехто й розчулиться і скаже: «Буває». Дехто може висловити припущення: а чи не повертається він все-таки заради дружини, яку ще й досі кохає? Все може бути. Такий випадок дає простір фантазії. Не ясно лише одне: що це за люди? Де і чим вони живуть? Хто він – гуманіст чи егоїст, а вона – страдниця чи корислива міщанка? Біда в тому, що ми про них нічого не знаємо. Персонажі «Оксанки» ізольовані від суспільного буття, це якісь люди «загалом», показані в камерній сфері інтимних непорозумінь.

Реакція на холодну риторику породила в новелістиці так звану «ліричну прозу миті», або «мікродостовірності факту». На чолі цієї прози ставлять автора «Маньки», «Трали-вали», «Двое в декабре», «Плачу и рыдаю...» – талановитого російського новеліста Ю. Казакова, який в основу твору бере звичайнісінькі буденні ситуації, коли люди живуть лише у своєму мікросвіті. Є такі етюди і в українських новелістів, особливо багато їх у молодих.

Проте з української новелістики не вижито ще «інтимно-риторичне» оповідання, де штучно поєднуються сталь і ніжність, та просвітянський мелодраматизм, крикливий або, як на теперішню моду, «стриманий»: він кохає, а вона – ні: Ніхто не каже, що такі ситуації нежиттєві

– кохають люди і бувають нещасні, гасячи в собі сонце. Любов – це відкриття, пізнання людини. Якщо справді кохання в нас «грандіозніше за онегінську любов», то воно мусить возвеличувати «його» і «її» в щасті і стражданнях, бути поезією серця і філософією доби, а не лише інстинктом продовження роду.

Це добре, що новелісти шукають нових форм оповіді, прагнуть гранично стисло і свіжого слова. Заглиблення в психологію людини посилює ліричність «малої» прози, а це, в свою чергу, зумовило появу стислих форм: ліричне переживання, на думку Белінського, може бути тільки коротким. Очевидно, завдяки цим пошукам у моду ввійшла мініатюра – сценки, поезії в прозі, образки-алегорії і т. п. Є серед них цікаві речі, з глибоким підтекстом, що впливає з логіки зіткнення художніх образів, з густої фрази. Маємо на увазі мініатюри Ірини Вільде, В. Симоненка, М. Ігнатенка, Г. Кривди, І. Цюпи, М. Біднини, О. Сизоненка та інших.

Наведемо повністю «мікродраму без ремарок», діалогічну мініатюру Ірини Вільде із збірки «Людське тепло» (1964 р.):

« – Ма, коли люди розлучаються, вони повертають собі подаровані речі, правда?

– Здебільшого – так.

– А як з почуттями?.. Не викидають же їх на смітник?..

– Ні, почуттів не викидають на смітник. Для них викопують у серці могилку і туди ховають їх. Хто парадно, а хто – аби запорпати.

– І пізніше людина ходить з могилкою в серці?

– І то не з однією...

– І в моїм серці буде теж могилка?

– Напевно, доню.

– Ма, мені страшно. А що робити, щоб не було могилки в серці?

– Ніколи нікого не любити...

– Що ти сказала, мамо? Нікого... ніколи... не любити? Це ж неможливо.

– В тому і вся біда, моя дитино.

Не любити – справа серця. Зраджувати – справа честі».

Легко помітити, що ця розмова не потребує опису виробництва. Не треба і портретних характеристик, побутових жестів і рухів, інтер'єру. Коли висувається лише лезо

конфлікту, мініатюра обходиться без таких подробиць. У ній одна мовно-психологічна деталь, ота незабутня «могилка в серці», дає уяву про матір і дочку, робить весь блискавичний діалог цікавим, викликає бажання посперечатись, розміркувати над складними людськими взаєминами.

Проте серед мініатюрної новелістики є чимало зотлілих красивостей, претензійності. Скажімо, фривольно-банальний шкіц «Вишня» Д. Герасимчука чомусь називається ноктурном. Є чимало абстрактних сентиментально-наївних повчань, псевдоузагальнень й у збірці М. Біднини «Дебют»: море «ніколи не розкриває до кінця своїх таємниць», «даруй свої пестоші тому, хто без них не може обійтись», «коли сильно хочеш, то можеш зробити все». У поширених «рослинних» алегоріях аж занадто загальників, тому не випадково два різних автори пишуть однакові (до буквального збігання) образки на універсальну тему: «Старе вмирає, а молоде росте» («Вишня» І. Цюпи і «Таїнство безсмертя» М. Біднини).

Виступаючи проти шкіцманії в новелістиці, на V з'їзді письменників України О. Гончар дав справедливую оцінку некритичним захопленням модою: «Та все ж хай дозволено буде сьогодні запитати молодих наших новелістів: чи не задовго ходите ви в дебютантах, друзі, чи не засидівся дехто з вас на самих лише мініатюрах, на отих позбавлених часом і пристрасті, і значного соціального змісту ноктурнах, пастелях, шкіцах, етюдах, на тих аж надто заінтимлених ескізах, образках та новелетках, що їх, здається, вже доволі має сьогодні наш читач? Слушно зауважує критика, що згущений, деколи аж манірний психологізм нашої молоді прози часом виявляється психологізмом тільки описовим, реєструючим, бачимо іноді тільки гру в «помічання», зафіксовані окремі стадії думки там, де автор мав би простежити її природний розвиток, боріння мислі, де хотілось би людину розгледіти не самозамкнуто, в мікросвіті своїх почуттів, але і в множенстві її зв'язків із середовищем, із суспільством»⁴⁶³.

⁴⁶³ Літатурна Україна. – 1966. – 17 листопада.

Форма мініатюри спроможна дати лише ескізи, силуєти людей і речей світу, а не характери, для розкриття яких більше пасує форма оповідання чи новели, хоча саме тільки звернення до цих жанрів теж нікому не гарантує успіху.

Факти свідчать, що в сучасній новелістиці не переборені ще натуралістична описовість, сентиментальна риторика і манірний психологізм. Реальні суперечності буття відбиваються в значній частині новелістики поверхово, ілюзорно. Легкі етюди та новели, в яких відсутні сюжетно-дослідження або звужено світ героїв до затуманених інстинктивних інтересів, не досягають глибинних течій народного життя. Вони не будуються для перемоги опору матеріалу, завжди суперечливому, двоплановому, з його «так» і «ні» і різноманітністю їх зближень та переходів, а просто «надуваються», як повітряна кулька, мізерною дозою авторського повітря.

У книзі «Психология искусства» Л. Виготський писав, що аеростат піднімається вгору, бо він легший за повітря, і, власне, не являє перемоги над стихією, тому що він просто пливе у повітрі, а не долає його. Навпаки, літак, машина важча за повітря, кожную хвилину свого підйому зустрічає опір повітря, долає його, відштовхується від нього і піднімається саме в силу того, що падає. Ось таку систему, важчу за повітря, але таку, що долає його та летить до мети, і нагадують справжні твори мистецтва⁴⁶⁴. Особливо новели, де кожен рядок, як і в сонеті, є лише необхідним.

Новела будується для досягнення протиріч. Псевдоконфліктність її губить.

1967

⁴⁶⁴ Виготский Л. Психология искусства. – М.: Искусство, 1965. – С.296.

ДІАЛЕКТИКА ПОЧУТТІВ (новела 50–60 рр. ХХ ст.)

1.

Хто вивчає діалектику життя, хто досліджує діалектику почуттів людини і передає її в найдоцільніших формах словесного мистецтва, той не повторює загальновідомих істин, а робить художні відкриття. Тільки художня література вивчає сокровенні закони і теорію поведінки людини в її суспільно-біологічній цілості. Оскільки література оперує і логічними, і приблизними категоріями, які не піддаються математизації, вона, за словами батька кібернетики Вінера, ніколи не може бути замінена будь-якою із точних наук чи навіть їх сукупністю. Тож скільки письменникові треба знати про людину, її соціально-психологічну природу, емоційну та інтелектуальну «програми», їх взаємодію та зумовленість суспільно-економічними відносинами?! Одним словом, все так або інакше зводиться до того, що ми приблизно окреслюємо поняттям «психологізм».

Одні кажуть, що він буває різний: здоровий і хворобливий. Інші без зайвої мороки виштовхують його з літератури, лякаючи фрейдизмом. За свідченням академіка О. Білецького («Проза взагалі і наша проза 1925 року»), психологізм у 20-х роках дехто оголошував білогвардійщиною. Формалісти теж його не визнавали, бо відкидали характер в літературному творі, вважаючи його лише тріскою в течії сюжету. Теоретики сперечались, а митці творили. І перемогли ті, які розкривали душу людини.

На початку 60-х років В. Турбін у книзі «Товариш час і товариш мистецтво» (1961), вимагаючи інтелектуалізму, який він чомусь бачив лише в «дерзких схемах», вирішив ще раз поховати психологізм як застарілу штуку ХІХ віку. Є. Сверстюк, навпаки, у статті «Психологізм нашої прози» («Вітчизна», 1962, № 1) виступив з ідеєю посилення психологізму, вважаючи, що ми ще не доросли в цьому відношенні до мистецтва минулого століття. З того часу, всупереч В. Турбіну, багато почали писати про ренесанс характерів, психологічну насиченість, експресію почуттів як одну з прикмет сьогочасної літератури. Правда, Н. Калениченко у ґрунтовній праці «Українська проза початку ХХ ст.» (1964) на підставі багатьох фактів і їх розумного синтезу показала, що «не можна подавати глибокий «психологізм» як специ-

фічну рису літератури ХХ століття, бо це досягнення всього розвитку літератури, зокрема реалізму другої половини ХІХ ст.».

І справді, хіба можна уявити прадавні усні оповідання, в яких мовиться про людину, хіба можна уявити «Марусю» і «Перекотиполе» Г. Квітки-Основ'яненка, першого національного творця повісті й оповідання в новій українській літературі, без розкриття, прямого чи опосередкованого, внутрішнього світу персонажів? Психологічний аналіз (це поняття точніше за «психологізм») існує в літературі споконвіку. Змінюється лише його структура, співвідношення типів, принципів, елементів аналізу.

Зі зростанням художнього досвіду людства, з перемогами суспільних і природничих наук поглиблюються наші знання про людину і поліпшуються інструменти, зокрема словесно-композиційні, пізнання її. Л. Толстой і М. Коцюбинський стояли на рівні найпередовіших досягнень науки і культури свого часу. Ось чому, відтворюючи психологію своїх героїв, вони вже не могли обмежуватися досвідом Карамзіна чи Квітки. Треба було йти далі.

Багато сучасних новелістів ще не осягнули психологічних принципів Достоевського, Толстого, Коцюбинського, не знають глибоко досягнень сучасної науки про «душу». В цілому література йде вперед, а окремі літератори в сфері психологічних характеристик тупцюють на стежечках, вторганих під тихими вербами ще Грінченком. Тепер цього не досить.

У статті про твори Л. Толстого М. Чернишевський визначив найголовніші напрямки і типи психологічного аналізу. «...Одного поета, – писав він, – цікавить перш за все окреслення характерів; другого – вплив суспільних відносин і життєвських зіткнень на характери; третього – зв'язок почуттів із діями; четвертого – аналіз пристрастей; графа Толстого над усе – сам психічний процес, його форми, його закони, діалектика душі», схоплення «драматичних переходів одного почуття в інше, однієї думки в іншу»⁴⁶⁵. Останній тип психологічного аналізу виробився в художній практиці

⁴⁶⁵ Чернышевский Н. Избранные литературно-критические статьи. – М.-Л, 1953. – С.292, 296.

другої половини XIX століття. Він є найбільш ефективним і складним.

В українській новелістиці структура «діалектики душі» склалася в кінці XIX – на початку XX століття, передусім у творчості М. Коцюбинського і В. Стефаника. Це відзначав ще І. Франко в праці «З останніх десятиліть XIX віку», коли писав про скорочення в прозі описів усього «зверхнього» і зосередження письменників на внутрішніх душевних конфліктах і катастрофах з метою збудження в читачів аналогічного чуття чи настрою.

Однак це аж ніяк не означає, що інші типи психологічного аналізу зникли безслідно. Іноді літератор клянеся ім'ям Коцюбинського, а пише так, як прихильники етнографічного реалізму. Вирішує все міра таланту і художній досвід. Впливають також суєтні настанови. Навіть на талановитих. Теорія безконфліктності та ілюстративності протягом деякого часу сковувала багатьох новелістів, зокрема видатного майстра Ю. Яновського. З другого боку, легше відтворювати результати внутрішнього життя чи його зверхні прояви, ніж діалектику почуттів. Тут і практики більше, і мотивувань особливих не треба – їх часто замінюють універсальні вимоги моральних кодексів. Ось чому, очевидно, в окремі періоди розвитку української радянської новелістики простіші типи психологічного аналізу виходять на перший план: розкриття особи набуває описового характеру – показуються лише початок і кінець психічного процесу, його наслідки. Це притаманно значній кількості новел та оповідань 30-х і першої половини 50-х років, за винятком кращих творів про війну та кохання.

Не можна не зважати і на тенденцію до взаємопроникнення різних типів психологічного аналізу в творчості новелістів. Скажімо, принцип діалектики душі пов'язується із окресленням характерів чи розкриттям зв'язку почуттів із вчинками людей. Це характерно для новелістичної прози Олеся Гончара і Леоніда Первомайського. З другого боку, є письменники, яких постійно приваблює тільки один спосіб розкриття особи. І. Сенченка, В. Кучера завжди цікавив опис впливу суспільних відносин і житейських зіткнень на характери (пригадаймо Рубіна та інших героїв із сенченківських солом'янських оповідань), а О. Довженко найбільше захоплювався аналізом пристрастей.

Тепер навіть теоретично важко «виправляти» живі й переплетені лінії розвитку новелістики. Лишається погодитись з І. Франком, який на початку віку сказав, що література стає несхожою на школу, де все підігнано під один шаблон, а більше подібна до життя, де немає правил без винятків, де панує безконечна різноманітність явищ і течій.

Проте не всі течії, так само як і принципи психологічного аналізу, однаково добрі й перспективні. Це твердження, звичайно, – суб'єктивне. Під рукою немає статистичних даних про те, які новели читаються найбільше. За свідченням критики і житейськими спостереженнями, читачі вимагають творів гострофабульних, про життя серця.

Сучасна українська новелістика переважно апелює до емоцій, бо найбільше цікавиться морально-психологічними проблемами – боротьбою нового і старого в душах людей. Вона вперто шукає оригінальних ситуацій і своєрідних типів психологічного аналізу.

2.

Розкриття внутрішнього світу героя в сучасній новелістиці здійснюється в основному двома шляхами: через описовий психологізм і структуру діалектики думок та почуттів.

Описовий психологізм, який служить розкриттю впливу життєвих зіткнень на особистість і зв'язку почуттів із вчинками людей, орієнтується головним чином на авторський переказ внутрішньої мови.

Передача внутрішньої мови героя – випробувана форма стислої оповіді. Вона доцільна тоді, коли не перетворюється на інформацію, а образно узагальнює типові моменти переживань і мислення персонажів, підсилює характерні для них інтонації та особливості будови речень, фіксує певну лексику, що відбиває культуру і фах, темперамент і філософію героя, його світорозуміння і сприйняття. Коли ж індивідуальне заступається сухими загальниками, герой не оживає. Газетна інформація лише повідомляє, а не включає апарат уяви, не збуджує ланцюгової реакції асоціацій. Так буває і з описовим психологізмом: фіксуються – навіть надміру докладно – переживання і вчинки персонажів, але вони нікого не хвилюють.

Реалізм починається з правдивих подробиць. Але тільки починається. У прозі мистецтво психологічної деталі, що заміняє собою довгий опис, стало своєрідною формою реалізму Чехова, Коцюбинського і Стефаніка. Недарма М. Горький рекомендував новелістам саме в них учитися стислості, яка є результатом пізнання діалектичного перебігу істотних і неістотних зв'язків у явищах життя, в психічних процесах. Давно помічено, що чим менше ми знаємо, тим більше і довше розповідаємо. Саме через те виростає вовче м'ясо багатослів'я і непомітно оживає розповідна манера Квітки з накопиченням подробиць, які гальмують розвиток сюжету і заступають душу людини.

Збірка О. Носенка «Зустріч у снігах» (1965) близько стоїть до архаїчної побутописної манери Квітки-Основ'яненка. Не поспішаючи («Давайте придивимось...», «Та ми до цього дійдемо пізніше, а зараз послухайте розповідь про те...»), оповідач докладно відтворює різні випадки з життя, в усіх подробицях пригадує всілякі історії, не забуваючи при цьому, що герої їдять, куди ходять. Якщо ж доводиться йому писати про щось виняткове, скажімо, про пожежу, то він обмежується скромною формулою: «Словом, гамір, вогонь, дим, тріск...»

Квітчині інтонації, смаки відчуваються на багатьох сторінках «Трудних заручин», «У грозову ніч» і «Чуєте, людина помирає?». Автор фіксує дрібниці: «Походили, випили води, з'їли по порції морозива. Звичайно, про се, про те говорили». Закохані розмовляють, обнімаються і цілуються, як у Квітки: розважливо, помірковано («неясний дрож поповз по тілу»).

У новелі «На околиці» О. Носенка – теж знайомі інтонації і багатослів'я: «Раз на місяць, недільного ранку, Тиміш Романович і його Ганна Петрівна, причепурившись, вирушали до центру міста. Спершу їм треба пройти з півкілометра пішки, потім сісти в автобус; хвилин за п'ятнадцять їзди подружжя товпилося на тролейбус; кварталів з вісім пройде вже по центрові, а там і сходити на площі Свободи. Ще хвилин п'ять, і старенькі опиняться біля високого будинку – в ньому й проживає Тимошів рідний брат, Тарас». І далі в такому ж плані: «Сіли до столу. Господарі пригощали; обід супроводжувався музикою чи співами, що линули з радіоприймача. Їли неспішливо, розмова не було кінця-

краю...» У Тараса є «дочка й син – закінчивши вищу освіту, подалися на роботу десь аж на Північ: дочка – лікар, син – меліоратор. А Тимошеві з Ганною дітей, як кажуть, бог не дав, поскупився...»

Ми не проти Квітки – він чимало зробив для перемоги українського реалізму. Але через сто тридцять років писати так, як він, – це вже анахронізм. Та й у Квітки ж, зрештою, є живі діалоги, добре згруповані подробиці побуту, які проливають світло на характери людей, їх звичаї, обряди. А наші новелісти інколи застигають на невірних уроках «наслідування натурі», коли письменник, «що вздрівав, то й списував».

Твір П. Позняка «Синові двадцять» є белетризованою статтею про те, як комуністична бригада, що не подобалася Ганні Олександрівні через галасливість і модні танці, раптом взяла та й зачислила її загиблого сина до свого складу. Але жодної особи тут не побачиш, не почувеш і не відчуєш, як вона думає, бо автор видав не художній твір, а статтю, до якої включив невиразні діалоги.

Відтворюючи побутові випадки, збірка «Любов» В. Нефеліна має в собі чимало однолінійних описів, наприклад: «Миколі Петровичу випало їхати у службових справах до Кульдура. Як завжди в таких випадках, вранці до будинку під сопкою підкотила ресорна бричка з невеликим сірим жеребцем у запряжці. На козлах сидів кремезний рум'яний парубійко у фуфайці і суконній шапці-вушанці – постійний кучер начальника транспортного відділу Іван Хробостов, або просто Ванюша, як звали його Ларіонові. Через хвилину у дверях будинку з'явився Микола Петрович, у шинелі й картузі; він поцілував дружину, що вийшла проваджати його на ганок, сів у бричку, і жеребець плавною риссою поніс його по піщаній вулиці села». В оцих «безтілесних» подробицях, які не мають ніякого відношення до наступних подій, губиться психологічно-просторова перспектива, а задум розповіді драматичний випадок із життя добрих людей никне і в'яне.

Коли бракує майстерності, її надолужують моральними повчаннями: будь добрим до підлеглих, не пий горілки, поважай сім'ю і таке інше. Через те й здається, що частина сучасних новелістів не розвиває традицій Стефаніка і Коцюбинського, а наслідує просвітянську прозу.

У сфері видимої мови почуттів теж багато штампів. Герої описових новел, як правило, ціпеніють, кам'яніють, біліють або червоніють, хитаються або гатять кулаками. Роти у них кривляться чи розтягуються в посмішку. Очі сяють або світаються. Брови злітають або опускаються. Лице морщить. У збірці «Листи коханої» (1965) В. Канівця в усіх ситуаціях герої чомусь повсякчас «примружують очі» – і Берізка, і Кеша, і Оксана, і Майя, і циганка. Завжди виручає авторів «ледь помітна посмішка», яка то грає, то пурхає на припухлих або тонких губах. Оцим десятком мовних кліше прихильники описового психологізму намагаються передати багатство людських душ, пластично виразити їх найтонші порухи. Така ж бідність слова спостерігається і в портреті. Тут більшість новелістів обмежуються епітетами на означення кольору волосся, очей та обличчя, а також зросту: позитивні персонажі завжди «високі» й «стрункі», а негативні – «низенькі» й «лисуваті».

Долаючи такі штампи, дехто з новелістів відроджує «живописні» портрети. Наприклад, дівчина «полум'яніла під поглядами, як троянда»; «очі, як спалахи тисячі блискавок», «очі вже квітли фіалками, зволженими рососою», «познайомився із дівчинкою білявою, як кульбаба, і синьоокою, як фіалка», «прикипіла рученятами, як пелюстками, до залізних прутів» («Фіалка сонячного берега» Р. Федоріва із збірки «Колумби»). Такі деталі передають лише авторські враження, а не стан душі героїні. Вони красиві. Інколи аж занадто. В значній частині є книжними: маємо на увазі незабутні очі-фіалки з «На острові» М. Коцюбинського, які через півстоліття завіттали в новелі його учня – Р. Федоріва.

Описовий психологізм як основний спосіб аналізу почуттів колись, мабуть, відійде в минуле. Чим більше люди проникатимуть у таємниці психіки, тим менше їх цікавити-ме буденна інформація, яка починається словами: «Вона думала про те, що...» Але чи зникне сама ця стисла словесна формула, вироблена віками? Ні. Вона залишиться. Проте не заради сухого переліку фактів мислення, а для їх узагальнення і пояснення. Без відтворення наслідків психічних процесів не обходяться і ті, хто обирає принцип «діалектики душі».

Отже, мовиться не про «ліквідацію» певних художніх надбань, а про те, що описовий психологізм відійде на дру-

гий план. Мусить відійти, бо він мало ціпає емоційну сферу, таємничі закони виникнення й розгортання почуттів і думок.

Простіші типи психологічного аналізу непогано послугуються тим творам, де епічно розгортаються події, пояснюються незвичайні ситуації або відтворюються значні характери: збірки «Рубін на Солом'янці» І. Сенченка, «Листи коханої» В. Канівця, новели «Білий цвіт» М. Чабанівського, «Варвара» О. Носенка, «Барбарис» М. Ятка, «Дорога до любові» В. Бабляка та інші. Тут, у плінні звичайності, все значне і крупномасштабне.

Рубіна, Каленика Романовича, Гурія Андріяновича, Любов Касянівну з оповідань І. Сенченка відчуваєш у кожній ситуації, бо автор знає про них дуже багато, любить їх і повідомляє найістотніше. Він вельми талановитий і добрий знавець людської душі. Про неї він розповідає по-народному точно і переконливо. Коли хлопчик здуру хотів у вогонь терпуг всунути, старий майстер Каленик Романович перехопив його руку: «Дивлячись на цю сильну і водночас зіщулену постать, що ніби чекала удару, він подумав: «Е, хлопче! Та життя тобі не вистеляло шовкових доріжок. Палкий. З цього будуть люди. З таких завжди люди бувають».

Вголос він наказав:

– Поклади, хлопче, на місце терпуг і слухай.

І слова Лукійченка, і його погляд обезкуражили Рубіна, бо в очах отих він побачив не безтямні вогні, як звук бачити у батька, а щось зовсім незрозуміле для себе, начебто приховану симпатію». Тут, окрім однієї внутрішньої репліки, немає монологів. Проте їх переказ будується точно і вагомо. Крок за кроком автор простежує, як під впливом старого майстра зростає людина, яка в праці бачить необхідність і творчість, щастя і насолоду.

Майже немає внутрішніх монологів і в збірці «Листи коханої» В. Канівця. А якщо й зустрічаються, то занадто авторизовані. Новеліст сильніший в іншому: в узагальнених поясненнях поведінки знайдених і відкритих ним людей («Факел», «Весільної ночі», «Утоплена веселка», «Снігова квітка»). Він переконливо оповідає про почуття взаєморозуміння і ревності, прихованого егоїзму і аскетичної жертовності, страху і горя, певності і щастя. Його цікаво послухати, коли він пояснює причини помилок своїх героїв: «І я

зробив ще одне, старе, як світ, а відкриття: серце не знає компромісів. Воно може бути спокійне і щасливе тільки тоді, коли йому віддано все, чим воно володіло. І я за покликом серця став домагатись цього всього. Чіплявся до Луні з безглуздими запитаннями, мене мучили найнеймовірніші, дикі підозріння, за які я сам себе не поважав. Я жорстоко ревнував її до минулого. Тобто повільно, але впевнено перетворював той прихований сум за простором, за волею, за рідними піснями в роздратування проти мене. Вона починала бачити в мені причину цього душевного болю свого. Мені б заспокоїтись, взяти її такою, якою вона була, робити все, щоб вона хоч не так гостро відчувала цю тугу свою, а я – засліплений ревністю, безжально, егоїстично, жорстоко роз'ятрював її рану. І я домігся свого: в душі її швидко, крім болю, нічого не лишилось».

Описовий психологізм, як і будь-який інший, має своїх талановитих послідовників і невдах. Проте в цілому він де-що однолінійний, одноманітний.

3.

На невеликій площі новели створює неповторні образи лише той, хто стоїть на рівні сучасного розуміння людини, її соціально-психологічної природи, знає досконало структуру внутрішніх монологів, володіє високою культурою пантомімічної мови і образної характеристики душі, не інформує про загальновідомі речі, а досліджує різні соціальні типи дійсності.

Не треба думати, що процес виховання людини в сучасній людині вже припинився. В оповіданні «Катерина і її новий дім» із збірки «Материн солодкий хліб» (1960) Л. Первомайський талановито відтворив зовнішні і внутрішні передумови подолання жінкою настирливого себелюбства. Егоїзм породжується не тільки приватною власністю, а й інстинктами голоду, любові, самозбереження, нерозумним вихованням і т.д. У боротьбі із цим сильним почуттям не обходилося без поразок, панічних відступів, але старий душевний лад Катерини, яка після війни захищала лише себе і своїх дітей, поволі, під впливом комуніста Хоменка і добрих людей, обертався на руїни, даючи місце почуттям добра і прагненням працювати на себе і для всіх.

Л. Первомайський на початку оповідання дивиться на свою Катерину немов збоку. Ми бачимо удову-солдатку очима чоловіків, слухаємо авторські міркування про її характер, і завжди уява домальовує все необхідне. «Катерина йшла в посолькову раду, наче солдат в атаку, – нахилившись тілом вперед, з піднятим угору впертим підборіддям. Кури й качки злякано давали їй дорогу». Хто хоч раз прочитає цю фразу, не забуде жінки-солдатки, відчує її запеклу вдачу і приховану співчутливу авторську іронію. До показу – через невласне-пряму мову – боротьби почуттів у душі Катерини оповідач звертається в зламні, критичні моменти, коли жінка, яка заради себе і дітей займалась дрібною спекуляцією, вперше в житті йде красти дошки на будівництво хати, коли вона, спіймана Хоменком, вирішує втопитися, а потім геть відкидає цю думку, бо в неї двоє дітей. В структурі невласне-прямої мови – та ж енергійна рвучка солдатська «хода»: «їй треба знати, хоч вона й знала, почути, а там... Ставок глибокий майже од берега... Хоменко й незчується, як вона вже буде на дні, сховає свій сором – перед дітьми, про яких він нагадав їй, перед людьми... Але що їй ті люди! (Так у неї, що байдуже ставилася до всіх, почуття сорому негайно переходить в почуття досади і злості. – В. Ф.). Через тих людей, які поговорять про неї два дні та й забудуть, кидати дітей сиротами на світі? Що б не чекало її, а вона цього не зробить»⁴⁶⁶. Первомайський майстерно схоплює драматичні переходи одного почуття в інше. Ось Катерина мовчки співчуває Хоменкові і картає його легковажну дружину («А діти? І дітей, мабуть, забрала з собою, плюнути б їй у морду!»), затим лютує до пещеної дружини поступається місцем жалості до хворого («Яка людина, – аж співало в неї в грудях, – це ж золота мусить бути людина! Сидить у порожній хаті, наче у барлозі, йому б вовком вити, а він про чужу дитину пам'ятає...»). Але коли він, Хоменко, запропонував їй перейти до гуртожитку, «очі у Катерини миттю висохли. Вона вже нікого не жаліла і нічого не боялася. Задля того вона пішла працювати до печей, щоб жити у гуртожитку? А не діждуться вороги її, щоб вона з дітьми жила, як на ярмарку... А двір? А город? За кожною цибули-

⁴⁶⁶ Первомайський Л. Материн солодкий хліб. – К.: Радянський письменник, 1960. – С.147.

ною на базар бігати?» Цей складний внутрішній процес в душі Катерини автор, коли треба допомогти читачеві, пояснює від себе: «Була вона і доброю, і лихою водночас, і сама не помічала раптових змін у своєму настрої, – чи можна було б чекати од неї не те що щирої вдячності, а хоч би ввічливості? Виховання її душі тільки почалося... Рідко коли це внутрішнє змагання починається свідомо. Найчастіше потрібен поштовх, приклад, зовнішній струс, який призводить до внутрішнього потрясіння...» Дивитись на Катерину, слухати її внутрішні голоси, зважувати міркування автора про закони формування особистості, стежити за логікою подій в оповіданні – все це збагачує пізнанням людини, настроює на хвилю авторських переживань і прозріння.

Коли невласне-пряма мова зберігає структуру мовлення персонажа, з особливою інтонацією та лексикою, тоді дійові особи оживають. Ви не тільки знаєте, про що вони думають, а бачите й чуєте, як вони мислять. Тоді Кандиба з новели «Невагомість» С. Жураховича (зб. «Деревице під вікном», 1965) постає перед вами як бюрократ, сучасний унтерпришибеев: «...Був Кандиба і нема Кандиби. Зійшов з рейок. Що ж тепер буде?.. Денис Петрович Кандиба знає причину цього лиха і не розуміє, чому вищестояще начальство дозволяє таке. Люди стали говорити про все – от у чому біда. Розумієте, вголос говорити! І не десь там по закутках, а з трибуни. Про такі речі стали говорити, що навіть Кандибин авторитет захитався. І якщо говорунам не вкоротити язика, то все, все захитається. Основи! Державність!..» Образа і лють цього тупого демагога і затискувача критики, «відповідальної особи», знятої на фото майже поруч самого Івана Івановича, обертається в холодний відчай і зневагу до самого себе: «Дурень! Пентюх! Треба було руками, ногами та ще й зубами триматись. Треба було заткнути пельку отим ораторам. Ех ти, недотепа! А тепер ти й грама не важиш». Діалектика почуттів Кандиби наочна й переконлива. С. Журахович, який належить до новелістів-аналітиків, вміє у буденних ситуаціях відкривати соціально значимі сторони людського буття й глибоко заглядати в душу своїх героїв.

Новела «Вона і чистьоха» С. Жураховича збудована на традиційному сюжеті-зустрічі: порозмовляли двоє та й розійшлись. А враження таке, ніби прочитано роман. Це тому, що кожне слово в новеліста на місці, кожна частина підпо-

рядкована одній проблемі: не лізьте з чобітьми в душу людини. Двоє персонажів – жінка-штукатур та оповідач – показані безпосередньо, їх антипод «чистьоха» відтворена в розповіді вдови. Це та «чистьоха», про яку вдова-трудівниця каже: «Скажіть мені, чого це є серед нас люди, яким так і кортить у чужу душу без дозволу зазирати, ще й порядкувати там, як у своїй комірчині? Чистоту наводити!» Послухавши незнайому жінку, яка трохи випила на іменинах «незаконного» сина (з двома дітьми похоронну одержала, а «Юрасик, цей же після війни знайшовся. Байстрючок, виходить... А що зробиш?.. Людина ж я, не шматок глини. Думаєте, мені легко було?..»), відчувши її гордість за свою працю, оповідач, який вийшов на вулицю з торбою своїх клопотів, раптом їх позбувся. Зустріч з прекрасною людиною, очевидно, відкинула все дріб'язкове, його точка зору допомагає зрозуміти красу звичайної трудівниці і нікчемність «чистьохи».

Є значні досягнення в сфері психологічної характеристики і в молодого покоління новелістів – Є. Гуцала, В. Дрозда, Ю. Мушкетика, П. Гуріненка, Г. Тютюнника, Р. Федоріва, М. Олійника, О. Опанасюка, В. Шевчука, А. Колісниченка, Д. Герасимчука. В їх прозі виразно окреслено дві проблеми: людина і війна та інтимний світ юності.

Гомін і відгомін війни лунає майже у всіх новелістів. І як правило, це гострофабульні і значні оповідання та новели, що так або інакше перекликаються з проблемами сучасності. Серед них потрібно відзначити з трагічними ситуаціями, з рельєфно-психологічними образами новели «Земля в меду», «Отче наш», «Страх», «Отруйна квітка» Ю. Мушкетика, ґрунтовне у відтворенні психології героя, майстерне в сюжеті, де лаконічно схрещене минуле й сучасне, оповідання «Гірка пам'ять» П. Гуріненка із збірки «Альпійська айстра» (1963), етюд-легенду «Весілля Опанаса Крокви» В. Симоненка, суворо-лаконічний «Рожевий морок» Г. Тютюнника, «За чверть години до матчу» Є. Гуцала і «Фенікс» А. Колісниченка.

П. Гуріненко в своїй новелістиці шукає драматичних ситуацій. Він не уникає зображення критичних зламів у психології героя. Навпаки, такі хвилини цікавлять письменника найбільше, особливо в новелі «Гірка пам'ять».

Добре чи зле зробив Дмитро, не сказавши тітці Ярині правди про її сина Грицька? Простежимо за логікою мотивів і образів. Дмитро щасливий у своєму коханні до Стесі – воно відродило випалену війною душу, але в якусь ледь вловну мить безконечна далина Стешиного погляду породила в чоловікові тривогу. Стислою психологічною метафорою передано марну роботу його пам'яті: «Бліді промені згадувань сковзують у глибочезній криниці пам'яті, але ніяк не можуть потрапити на те, що їм треба освітити». У хаті тітки Ярини тривога посилилась: жінка гірко плаче за сином, що пропав безвісти. На якусь мить вона зникає. «Стеся пила молоко. Білі краплини різкіше підкреслювали яскравість її повних уст...» П. Гуріненко, на відміну від багатьох новелістів, які обмежуються загальниками «чудова дівчина» чи «стара жінка», пише так, що все немов бачиш. Він – майстер зорової пластичної деталі. Очима Дмитра ми дивимось на тітку Ярину – пташиний ніс, напівзакриті прозорими повіками очі, закощавіле підборіддя і жовті, з темним полиском, долоні, ніби закурені над вогнищем, – і знову його і нас охоплює тривога, бо жінка питає Дмитра, показавши фотографію, чи знає він солдата з круто заломленими бровами («Та це ж брови його Стесі»). Тепер він розуміє, звідки тривога: дружина нагадувала йому Грицька, з яким воював на фронті. Почуття наростаючої тривоги знову передано психологічною дотиковою метафорою: «Груди наче хтось обклав хрустким, розсипчатым снігом».

Починається найголовніше: спогад про бої у 1942 році. Спогад розсікається ремарками-епізодами 1962 року, роздумами Дмитра. Спочатку він хоче сказати жорстоку правду: Грицька розстріляли як дезертира. Але мовчить. Чи тільки тому, що не хоче завдати матері болю, яка 20 років чекає свого сина, – адже похоронної не одержала? Ні. Дмитро все пригадує до подробиць: паніку зчинив не Грицько, а боягуз Стариченко, він побіг перший, але перед другою лінією окопів навмисне зупинився перемотувати обмотку, пропустивши вперед Грицька, якого арештували як дезертира-зачинщика і розстріляли. Мати в цей час розповідає, що Гриша (і Дмитро це добре знав) «чужу вину дуже легко брав на себе». Дмитро пригадує, що Грицько перед розстрілом не виправдовувався. І Дмитро його не виправдовує: яка різниця – перший чи останній побіг? Але він тоді і тепер

думає, що винен у смерті Грицька, бо не сказав, хто перший зчинив паніку, боявся, що йому ніхто не повірить: всі бачили, як Грицько перебіг окопи перший. Дмитро і досі не може забути своєї вини. Ось чому оповідання називається «Гірка пам'ять». Тільки не мати, а його, Дмитрова. Він дивиться на жовтаві руки матері, яка 30 років працювала в артілі, і не може сказати їй правди. Боїться, що слова його, «як залізні штиби», ударять так, що «вона, може, і впаде, заломлюючи жовті худі руки, щоб більше не підвестися». Хай краще не знає правди – навіщо збільшувати горя на землі?

Ми не знаємо, що він скаже матері, чи вдасться йому обманути її серце, але переконані, що зараз Дмитро не має права говорити про Грицька як дезертира. Саме це й хотів сказати новеліст логікою свого оповідання, хоча про вчинок Дмитра – чесний він чи ні – можна і треба сперечатись. Генерал Серпілін із роману «Живі і мертві» К. Симонова теж не говорить дружині боягуза Баранова, що чоловік її дезертир: у тій ситуації його правда убила б морально жінку і її сина, який добровільно пішов на фронт мстити за батька. Хто на цій підставі може відмовити Серпіліну в чесності і мужності? Можливо, в цьому не можна було б відмовити й Дмитрові, якби він у 1942 році не промовчав зі страху, а сказав правду.

На густих і точних психологічних подробицях буде свої новели Ю. Мушкетик. Вони у нього не самоціль, а необхідний прийом у розкритті глибокого характеру. В «Отруйній квітці» новеліст точно добирає образи для відтворення трагічної ситуації: стомленого, босого шофера Григоровича ведуть на розстріл, бо він перешкодив зірвати міст. Він не шкідник і не дезертир. Він чекає машину з пораненими, їх не можна залишити на поталу фашистам, але майор невблаганний, і солдата ведуть розстрілювати, веде молоденький боєць, який ще ніколи не стріляв, іде він «із зляканими очима, низько опустивши плечі, намагаючись не наступати на слід шофера». Григорович несе домкрат. «Мабуть, і сам не відав, для чого ніс його. Адже звідти – вже ніщо не підніме». В душі у нього порожнеча, але тонюсінкою голочкою поколює думка: «А як же машина?..» Боєць лише поранив його і з криком побіг, нічого не бачачи перед собою, а шофер виліз із окопчика і... врятував міст від вибуху, бо він чекав машину з пораненими. Доля судила йому через півго-

дини порятувати і майора, і молодого бійця, і своїх поранених. І він це зробив мовчки, розумно й дбайливо. В новелі є фраза, де Григорович порівнюється з господарем: він стріляв по німцях так, як колись орав чи сіяв. Так, це справжній господар власного життя і країни, якого не могла понівечити страхітлива дурість формальних виконавців війни, які думали лише про себе.

В новелі мало слів, але всі вони розумно об'єднані в єдину образну систему, через яку розкривається справді народний характер.

Нині наших прозаїків приваблює стисла сюжетна дія: у описі двох-трьох днів вони прагнуть охопити цілі роки життя своїх героїв. Так, наприклад, побудовано роман Ю. Шовкопляса «Людина живе двічі». Є. Гуцало йде далі: його оповідання «За чверть години до матчу» («Прапор»; 1963, № 1) розповідає про 15 хвилин з життя юнака. Але за цими хвилинами теж стоять роки. Ясно, що в обох випадках невластива пряма мова, внутрішні монологи були не просто доречні, а необхідні.

Є. Гуцало обирає з життя Віктора ту зосереджуючу мить, коли він приходить на стадіон, вражений горем матері, яка дізналась про повернення колишнього поліція Манжоса, що 20 років тому, можливо, забив її чоловіка, Вікторого батька.

З цього моменту починається складна робота в душі Віктора, хлопця з багатою, всеосяжною уявою. Гуцало сміливо вводить нас в уявний світ героя, він стисло розповідає про думки і образи, утворені його фантазією. Отже, по суті, це теж переказ внутрішньої мови (а не чисті монологи), але переказ, що зберігає неповторні властивості мислення і перживання персонажа.

«Монологи» Віктора будуються на образах уяви, що виникають з асоціацій: забігши додому, торкнув Віктор струну гітари, на якій колись грав батько, – і з'являється внутрішня фраза, що несе в собі багато ознак дії, припущень і своєю розгалуженістю нагадує фразу-панораму Ю. Яновського: «Це була стара, батькова гітара, і, мабуть, мати пригадувала, як колись її теж проводжали додому нічним пізнім містом, тихо рокотали струни, батько їй говорив ласкаві слова, а може, нічого не казав, вони обоє мовчали, як вона зараз мовчить, – їй тоді було, мабуть, радісно й весело, вона підспівувала, бо ж могла вона підспівувати, це не так уже й дивно, хоча тепер усі пісні, мабуть, забула».

Спогади про батька напливають нестримно, як обвал, вірніше не спогади (Віктор був ще малий, коли батько загинув), а думки про батька: яким він був у ту ніч, коли мав зайти до них, виконавши партизанське завдання? Силою уяви Віктор викликає образ батька. Цей процес відтворено майстерно: спершу в думці схоплено лише загальні контури: дощова осінь, а в степу він – батько.

Щоразу повертаючись до цього моменту, Віктор все конкретизує і доходить до того, що уявляє те, що, можливо, уявляв батько: «...то не батько тоді пробирався через ніч, через дощ, а він, Віктор, – ще й досі в нього на губах сліди від дощових крапель; і він підносить руку до губ, щоб стерти їхні вологі, неприємні сліди». Потім ця ілюзія немов розсіюється під впливом футболістів, які питають щось Віктора чи радять йому, напруження спадає, щоб через кілька хвилин знову зрости аж до того особливого стану, коли людина немов виключається із реального світу і повністю переноситься у світ уявний: Віктор бачить батька, худого, високого, і відчуває – зримо – ту хвилину, коли його застрелить Манжос, він все це немов бачить. Принцип розповіді тут незаштампований: в уяві Віктора зупинена хвилинка і повільно розглядається кожна секунда, навіть та, коли блимнув вогник, і батько, можливо, ще встиг почути смердючий запах пороху.

Рядки про загибель батька сповнені високого трагізму – у батькові розстріляно особливий великий світ.

Відтворюючи уявний світ Віктора, автор повторює одні і ті ж подробиці: складений кутиком палець батька, яким він мав постукати до матері у шибку, і зігнута постать матері, яка несе в душі велику печаль. Думка про її хворе серце змушує Віктора кинути гру і бігти до неї: поділити її невимплекані ще сльози, допомогти, підтримати.

Є. Гуцало в своєму оповіданні «За чверть години до матчу» різко розмежує в кожному невеличкому розділі світ реальний і уявний. Віктор бігає по стадіону, бачить «болільників», говорить, слухає і водночас уявляє батька і матір. Реальне й уявне розділено навіть графічно: відбито абзацами. Це умовність, на яку має право автор, що переказує думки Віктора, в деякій мірі зберігаючи характер мови свого персонажа. Але автор не має права на одноманітність – чи не варто було б йому дати асоціативний монолог, де уявне немовби пересікалося реальним, давало б поштовх новим думкам? В дійсності немає повної ізоляції внутрішнього

монологу від зовнішніх впливів (монологи Анни Кареніної, Маланки).

Те, що в свідомості Віктора, який грає в футбол, а, скажімо, не лежить одинцем в степу, ні разу не переплітаються, не схрещуються образи уяви і репліки партнерів (вони завжди строго розмежовані), є не тільки умовним, а й до деякої міри не відповідним психологічній правді. Аналіз душевного світу Віктора був би переконливішим і різноманітнішим, якби оповідач не обмежився лише одним засобом психологічної характеристики і якби він поглибив зміст роздумів героя про людину, про конкретне буття нашого сучасника.

Коли молоді новелісти пишуть про війну, то майже у всіх їхніх коротких історіях відчуваються реальні конфлікти доби, які зумовлюють чи пояснюють окремішні, конкретні суперечності. Так складається неповторний образ дійсності, вирізьблюються типові характери. Коли ж мова заходить про сучасне – світ багатьох молодих прозаїків, особливо початківців, потроху звужується: «він» і «вона», «любить – не любить», родинні непорозуміння, консерватори і новатори, п'яниці і тверезі...

Не у всіх це, але в багатьох. Якось непомітно зникає, вивірюється реальність. Натомість – літературні краси-вості, псевдоромантичні прикраси. Очевидно, важко даються характери сучасників, не відкриваються вони відразу в глибинних течіях; все в русі, мінливості, не відстоїє – і треба добре знати це життя, і бути мудрим, щоб перебороти опір матеріалу осягненням його діалектичної суперечливості, точним баченням подробиць і деталей та перспективи розвитку.

Плюси і мінуси сучасної новелістики особливо наочні в збірках дебютантів. Тут і спільні прикмети, і ходячі схеми, і модні принципи образотворення. Новелу вважають школою майстерності прозаїків. Це так і не так. Новела не тільки підготовчий клас. Вона, як і будь-який жанр, вимагає майстерності. Але вона, на відміну від повісті чи роману, відразу виявляє, додав ти людям зірності чи ні, було в тебе щось значне, потрібне їм чи ти лише вчився писати і поділився з ними своєю невдачею.

Людина виявляється у ставленні до чогось. Відомо, що Достоевський перевіряв своїх героїв пробою на золото, Чехов – на їжу, Стефанік – на смерть, Довженко – на безсмертя. Талант прозаїка, як правило, перевіряється пробою на новелу. Не кажу про винятки, але чимало сучасних романіс-

тів не випадково уникають новели – вони в ній безпорадні, не можуть в «тісних рамках» заколисати читача довгими житейськими історіями, як це їм інколи вдається в широких полотнах.

У збірках «Жита» О. Опанасюка і «Жовтий квіт» В. Сидоренка, виданих 1966 року, віддзеркалюються деякі, ясна річ, не всі, прикметні грані сучасного новелістичного потоку. Обидва дебютанти сильні тоді, коли вихоплюють значні яви із драми війни чи досліджують «перший день по війні». Їх новели – «Жита», «Скрипаль», «Тиша» (О. Опанасюка) і «Мужчини» (В. Сидоренка), так само як і більшість творів із збірки «Зав'язь» Г. Тютюнника, – це не тільки правдиві зліпки моментів життя, фактів, а й просвітлення їх, збагачення досвідом свого покоління, оригінальною авторською концепцією; тут, можна сказати, виноград перетворюється на вино, здійснюється мистецьке диво перетворення, хоча не завжди новелісти уважні до психологічних мотивувань вчинків своїх героїв, їх діалогів.

Проте значно гірше виходять у них характери людей сьогоднішнього дня. Вони здаються позиченими у своїх колег, а позички, як відомо, з'їдають душу.

Новела «Зевс» В. Сидоренка задумана як повчання, адресоване молодим робітникам: ви, мовляв, розумні хлопці, не ображайте дівчат, бо їм погано і вам. Відповідним чином добирається і матеріал, але він не досліджується і не мотивується. Твір складається з описів буднів, свят і однієї пригоди робітника Миколи, який за роботою часто згадує дитячі роки. Далі йде опис дозвілля, яке починається з кухля «ведмедика» і гри в «козла на інтерес» – на пляшку вина. Дозвілля закінчується відвідуванням вечірнього університету марксизму-ленінізму, де Микола вперше в житті дізнається про існування великої кількості «релігій і богів». Наївне захоплення останніми не пройшло даремно: його прозвали Зевсом. Автор нотує: Миколу записали в університет, тому що його бригада «бореться за звання комуністичної, і якщо він не буде вчитись – бригаді не присвоять звання». У сфері Миколиного дозвілля і навчання є щось від реального життя. Тут би авторові зупинитися, глибше заглянути в конкретну ситуацію, умови побуту, засилля формалізму в цеховому колективі... Але новеліст відділяє особу від умов, обставин її життя і спішить до пригоди, по дорозі з'ясовуючи, що Миколі дуже хотілося стати... «Богом, який не хотів бути схожим на інших богів, він хотів посилати

людям тільки добро, хотів знищити зло». Такі будні Миколи. Є в нього й неділі. Тоді він в ошадкасу здає гроші, які збирає на мотоцикл. Черга туди – це єдина, яку він, цей Зевс, любить. У ній він і познайомився з Оксаною – вона не виграла в лотерею – і тоді Микола, зворушений її очима і «тугими грудми», дав їй дві десятки на подарунок мамі. Вона, не задумуючись, взяла і охоче пішла з ним до лісу. Пригода почалася. Хлопець у цій ситуації поводить якось дурнувато. Дівчина запрошує його на іменини. Раптом виявляється, що вона – дочка буфетниці Нюри, з якою загравали всі хлопці. Миколі соромно, бо жінка не така, як за прилавком, і докоряє їм обом за ліс; хлопець хоче напитися, потім хмільний нахабно цілує Оксану, а та його проганяє. І, нарешті, тверезе питання совісті: «Навіщо я так... з нею?» Все це когось нагадує, ну хоча б Назара із новели «Клава, мати піратська» Є. Гуцала. Микола – його невдала копія. Новеліст ніяк не мотивує вчинків героїв, а без цього і мови про характер бути не може. Все тут дрібне, випадкове, одним словом, літературщина, відсутність глибоких соціологічних і психологічних знань, реальних конфліктів.

У збірці «Жовтий квіт» В. Сидоренка є чимало психологічних недоречностей, словесних фальшинок, які руйнують добрі заміри. «Дівчина знічено видобула з-під довгих вій синю вдячність», «В її очах Микола знову вловив непевність і полохливі спалахи тривоги, які з глибини її очей переселились на поверхню», «Промені витирають запорошене обличчя землі», «На блідих ногах присмерків вечір входить» – ці та інші метафори просто лякають читача, вони нічим не вмотивовані, недоречні. В очах героїв, звісно, грають блакитні хвилі, видно сплеси ставка або «сіру осінню хмарність, з якої ладна була ось-ось пролитися синя злива». Люди в горі зіщулюються, в щасті соромливо посміхаються. День білозубий, фантазія біла... В Опанасюка теж біла мелодія, білий смуток, біла тиша, білий, як занавіска, день, в зіницях персонажа – гірські джерельця. Заради справедливості треба сказати, що в автора збірки «Жита» таких бляшаних прикрас небагато.

Молоді новелісти орієнтуються на структуру «діалектики душі», стислу «видиму мову почуттів», хоча помилково недооцінюють ролі сюжету як зіткнення характерів. Якось помітно втрачається смак до зображення подій, відтворення словесних двобоїв. Мода переростає в тенденцію, яку підтримує і критика, коли захоплюється безподійними

речами – «Кленовим пагоном» Г. Тютюнника і «Півні кукурікають о четвертій» Ю. Ковалю, вбачаючи в цих творах чи не знамення часу.

Основна проблема творчості молодих новелістів – становлення особи. Звідси – пильна увага до психології споглядання і самоспоглядання, що засвідчує злива настроєвих етюдів і образків. Але в дійсності особа формується в битвах, у подоланні не тільки внутрішніх, а й зовнішніх суперечностей і перешкод. Отже, необхідною для сучасної новели є психологія боротьби, а не кисленької розчуленості.

У сучасній прозі чимало творів будується з точки зору «я» чи «немов я», надаючи їм особливого так званого ліричного колориту. Одні вбачають у такій прозі благо: замість фальші, мовляв, прийшла щирість. Інші – зниження соціальних критеріїв: кому потрібні дрібнички, де люди зустрічаються, цілуються і розлучаються? І. Муратов у полемічній статті «Самовияв» чи перевтілення?» («Прапор», № 12, 1965 р.) також гостро виступає проти заміни соціально-психологічного аналізу життя сповіддю однієї людини. Прихильники «сповіді» вважають, що митці знають лише себе і не можуть зазирнути у чужий внутрішній світ. Тому вони обмежуються лише аналізом свого серця. І. Муратов доречно і переконливо протиставляє їм теорію «перевтілення», загальновідомі факти (Меланка М. Коцюбинського, Печорін М. Лермонтова – це ж не копії авторів). Але не потрібно так категорично ставити питання: самовияв чи перевтілення? І те й друге. Нас схвилює оповідь «я» тоді, коли в ній буде щось значне і важливе для всіх, а не для однієї лише особи. Добре про це сказано в «Колумбах» Р. Федоріва: «Кожна людина – це своєрідний Колумб, який щодня щось відкриває. Іноді це відкриття має вартість тільки для однієї людини, іноді для групи людей або цілого суспільства». Література якраз і бере відкриття для всіх. Будувати розповідь у формі «я» чи «не я» – це залежить від теми і матеріалу. Головне, щоб «я» було значиме, мало велику соціально-психологічну вартість, а не видавалось би таким дрібним і нецікавим, як у багатьох сучасних новелістів: я прокинувся, я напився молока, я понюхав квіточку, я помітив стрункі дівочі ноги і т. п. аж до того менту, коли я ліг спати.

Незважаючи на панування оповіді від «я», все-таки наші новелісти цураються асоціативних і діалогізованих монологів, через які найповніше передається неповторна індивідуальність мислення, діалектика почуттів. Для цього треба

добре знати свого героя. Легше логізованими фразами писати про нього письмові звіти.

Недостатньо у сучасних новелістів розроблені прямі й приховані мотивування вчинків та поведінки персонажів, оскільки автори уникають внутрішніх монологів або будують їх умоглядно, поза характером і ситуацією, без дослідження великих і малих суперечностей в долі окремої особи. І Ю. Коваль, і В. Канівець, і О. Опанасюк та інші новелісти показують, як сільські діти, потрапивши до міста, стають байдужими до села і батьків. Чому? Автори цього не знають, бо не досліджують історії душі, умов її формування. Чому один син стає поліцаєм, а другий хоробро б'ється з ворогами («Край села» П. Позняка, «Фатима» О. Опанасюка), чому в однієї матері, в однакових умовах виросли різні діти, причому тихий і лагідний Йосип став егоїстом, а бешкетник Славко – доброю людиною («Синів двоє, як очей двоє» Ю. Ковалю) – автори теж не знають і лише фіксують факти, не проникаючи у їх взаємозв'язки.

Негативна реакція на псевдопатетику, риторичність майже усунула з сучасної новели аналіз пристрастей, який був основною формою психологічної характеристики у могутній інтелектуально-гіперболічній новелістиці О. Довженка, що розповідала про людей праці і подвигу в момент найбільшої віддачі душевних сил. Тепер же аналіз пристрастей знайшов притулок лише у мелодраматичних творах про нещасливе кохання. Пристрасть тут зводиться до волення елементарних любовних інстинктів. Буває, що їх прикрашують літературщинкою («Віднайдена фея» Ю. Ковалю, «Оксеня» П. Угляренка, «Чи повертається любов?» Д. Дереча).

«Модерний» хлопчина – герой Ю. Ковалю – оголює в листі до коханої свою душу, манірно розповідає, як він «скажено» кохав, «задихався», але через «паскудний характер» загубив щастя. Як він тепер переживає (з листа видно, що й тут він позує), як скреготче зубами.

«Так, я все пам'ятаю.

Я нічого не забув.

І я не міг тобі пробачити.

Я не вітався з тобою.

Одна за одною від тебе приходили записки. Ти благала прощення. Ти писала, що зустрілася з хлопцем випадково,

що ти й сама нічого не розумієш, як усе сталося. У багатьох місцях літери розпливалися, і я здогадувався, що ти плакала.

Я люто скреготів зубами й розривав записки на тисячі шматків.

Я не хотів тебе бачити.

Я не хотів навіть чути про тебе»⁴⁶⁷.

Повтори, мелодраматичні гіперболи листа, рубані речення, які вилаштовуються в одну колонку, – все те має бити по нервах, збуджувати, пробуджувати співчуття до доморощеного циніка і позера, що ефектно розкаюється. Але його лист не викликає ні співчуття, ні осуду. Бо він штучний, зроблений.

У листі до Л. Толстого В. Стасов писав, що монолог – найскладніший художній засіб⁴⁶⁸. Специфічній структурі внутрішнього мовлення мають відповідати своєрідні стилістичні форми, які б викликали ілюзію літературно не спотвореного процесу мислення і переживання. Геніальні письменники і психологи показали, що думка не виражається, а здійснюється у слові. Течія і рух мислі не збігаються безпосередньо з розгортанням мовлення. Звідси – муки слова.

Внутрішнє мовлення – це важлива невідкладна проблема для наших новелістів. Вона приведе до поглиблення психологізму, який в літературі соціалістичного реалізму не відривний від соціальних критеріїв, від дослідження типових характерів і конфліктів доби.

Ключ до довговічності роману, п'єси чи оповідання, говорив Джон Голсуорсі⁴⁶⁹, в життєвості характеру і правдивості мислі, потрібної не десятком людям, а мільйонам, додамо ми. Новий характер – це фокус книги. Немає його в прозі – немає й художньої думки. Мало про літературного героя сказати: «Як живий». Він повинен бути ще й значним і, головне, потрібним багатьом людям.

⁴⁶⁷ Коваль Ю. Віднайдена фея. – К.: Молодь, 1965. – С.20.

⁴⁶⁸ Толстой Лев и Стасов В. В. Переписка, 1878–1906 гг. – Вид-во Прибой, 1929. – С.265.

⁴⁶⁹ Голсуорси Джон. Создание характера в литературе// Иностранная литература. – 1962. – № 7. – С.189.

ПРОМІННЯ СХОДИТЬСЯ У ФОКУСИ

1

Беручи участь в дискусії про шляхи розвитку оповідання, що проходила на сторінках «Литературной России» 1964 року, Л. Аннінський сказав, що оповідання тільки «відсилає» нас до справжнього життя, не показуючи, яке воно є насправді, що воно тільки ставить моральні досліди, а не досліджує істину в усій її повноті⁴⁷⁰. Висновки критика сумнівні. Невже Чехов і Коцюбинський, Паустовський і Довженко, Антонов і Гончар лише ставили моральні досліди? Невже у стислій компактній формі прози вони не відкрили істин, потрібних людям? Жанр як особлива міра життєвих зв'язків і як спосіб їх зчеплення сам по собі не може бути поганим. Є невдачі, особливо у тих, хто за обдаруванням не може в краплі води відкрити океан, через окреме побачити загальне. Є порушення мистецьких законів. Не протиставлення жанрів – вони зараз інтенсивно проникають один в одного в формі повістей і романів у новелах, не пониження можливостей малої прози, а серйозний аналіз жанрових вимог – ось що потрібне сучасній новелістиці, яка, зокрема, має чимало прорахунків в архітектоніці.

Композиція охоплює весь творчий процес, з того моменту, коли в голові митця виникає план новели. Уже є спостереження, деталі, в уяві окреслюються характери соціальних типів, є загальна думка про факти і випадки з життя, а новелістові чомусь не пишеться. Бо немає ситуації, яка б поставила характери у необхідні для ідейного задуму взаємини, спонукала б до створення образів, які в своєму сполученні і зіставленні прояснили б щось важливе в житті, змусила б читача по-новому відкрити себе і навколишній світ. Зрештою, історія знайдена – чи саме життя подарувало щасливий випадок, чи дотепний анекдот навів на слід або фантазія створила ситуацію.

Зупинимось на двох новелах із колективної збірки «Краса людська» (1964).

Пізньої осені, розповідає невідома, художньо не визначена особа, «у вікно приймальної нашої установи залетів яскравий метелик». Секретарка Ася його пожаліла. Приби-

⁴⁷⁰ Аннинский Л. Нечто о состязании жанров. // Литературная Россия. – 1964. – 7 авг.

ральниця Ганна Федорівна висловила співчуття. Експедитор Старченко – теж. «Всі знали Старченка як відлюдька, мовчуна і неприємну людину. Співчуття комасі здивувало... Подейкували, що експедитор надто грошололюбний. Інші твердили, що Старченко, без сумніву, людина абсолютно чесна – без дозволу не візьме й копійки, але канючити вміє. Для чого, для кого? Родини, не має, ніколи не п'є». Хтось сказав, що він має коханку – і всі чмихнули: неймовірно, щоб такий негарний підстаркуватий чоловік когось кохав. Далі інженер Петровська (ще одна посада!) порадила для метелика зробити цукровий сироп. Старченко дбайливо доглядає за метеликом, а відвідувачі, шанобливо (!) позираючи на двері кабінету, гадають, що «над бідною комахою шефствує сам (!) начальник». Старченко тим часом пояснює Асі дещо з біології і рятує метелика від зазіхань сина начальника Вовки, який «не має ніяких естетичних запитів». Потім Старченко показує метелика якійсь дівчинці. Через деякий час він захворів, а метелик загинув. Прийшла мати дівчинки і розповіла про Старченка, що під час війни у нього з голоду померли дружина і діти, що він добра людина і «страх як любить її Милочку». Аж тепер співробітники відвідали хворого Старченка і сказали «шаблонні, але дуже потрібні слова: – Колектив вас чекає». Буквально так закінчується історія в новелі «Метелик» М. Романівської.

Б. Сорока розповів іншу історію в новелі «Його королева». 26-річний інженер і рекордсмен республіки ходить на роботу пішки. А одного разу зустрів у троллейбусі красиву дівчину і почав їздити, але більше своєї королеви не бачив. І раптом знову зустрів. «В житті нас на кожному кроці ждуть випадковості, – пише автор. – Частенько ми на них не звертаємо уваги... А є такі випадковості, які стають віхами в нашому житті». Ця побутова філософія випадковості ілюструється розповіддю про те, як хлопець випадково познайомився з дівчиною (вона приїхала з Москви щось перевіряти), як вона напросилася до нього в гості та й заночувала. Він її обожноє і, ні про що не здогадавшись, спить на кухні, а вранці вона йому каже: «Який ви підтягнутий, сильний... А у мого чоловіка тонкі руки і великий живіт». Він отетерів. Ось тобі й королева! Провів її, а сам «всміхнувся – небу, сонцю, життю. В троллейбус він не сів. Пішов пішки...» Та й справді, чого їздити? Може знову халепа трапиться. Краще вже пішки...

Новели ці невдалі, вони купи не держаться, розпадаються на неестетичні шматки. І справа тут не тільки в не-виразній мові. Тут усе невиразне – від задуму до найдрібніших художніх часточок. Через те, що в новелістів не було конкретної і свіжої думки про предмет зображення, їх новелістичні спроби перетворились на нецікаві житейські казу-си.

Шукаючи для розпливчастого задуму лише зовнішньої історії, новелісти часто ганяються за пригодами. Останнім часом багатьох захопили дорожні аварії, вимушені зупинки, несподівані знайомства і зустрічі на численних шляхах країни: «Щасливої дороги» І. Цюпи, «Познайомилися в дорозі» В. Дарди, «Страх» Ю. Мушкетика, «Чуже місто» О. Сизоненка, «Білий дзвін» Р. Федоріва, «Зимові ікла» Д. Дереча, «Гудзик від плаття» П. Угляренка... Ці твори не позбавлені життєвих спостережень, ситуації у них так само, як і в «Метеликові» чи «Його королеві», цілком імовірні. Але здається, що вичерпуються такі новели описом ситуації, бо композиція їх мовчить. Вона нагадує не будівлю, де живуть люди, а розгрузлу доріжку, на яку накидали цеглин, щоб як-небудь пройти з одного кінця до іншого.

Знайти фабулу – це дуже багато, але ще не все: необхідно збудувати твір. Композиція, на думку видатного майстра художнього слова К. Федіна, є логікою розвитку теми, що підказується пізнанням у житті конфліктом, суперечністю. Ясна річ, дрібний задум не стане глибшим від зовні стрункої композиції та ажурних фраз. Розпадається чи «перекошується» твір і тоді, коли через порушення новелістичних законів будівництва значний задум не знаходить потрібних пропорцій і міри зв'язків окремого із загальним.

Теорія композиції – це вчення про образні відношення. Прямі і зворотні, істотні й неістотні. Кожне явище має багато зв'язків зі світом. Спочатку в межах своєї системи, а потім – вищої... Ступінь таланту митця – у вмінні виділити найнеобхідніші для даного задуму зв'язки, підпорядкувати всі частини цілому, яке Л. Толстой називав «фокусом» – внутрішнім образом твору. Ним, оцим «фокусом», можуть бути характери людей, народів, природи⁴⁷¹. Фокус криється в багатоповерховій споруді твору, а не в однолінійній логіч-

⁴⁷¹ Див.: Толстой Л. Полное собрание сочинений. – Т.47. – С.213 та Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. – М.: Гослитгиздат, 1959. – С.68.

ній схемі. Тому він, коли твір справді художній, дуже складний для повного пояснення логічними категоріями, бо ідея новели чи роману виникає у нашому сприйнятті через художню взаємодію всіх образів – від малих до великих. Процеси взаємодії слова і образу, образу і слова, як пояснює М. Гей у ґрунтовному й талановитому дослідженні «Искусство слова» (1967), будуються на зустрічних потоках. Ділові описи позбавлені зворотних зв'язків, у них немає принципу «повернення» і «дальності», «перегукування» фраз... А в художньому тексті думка крейсирує від слова до фрази, від фрази – до слова, від слова – до абзаца і т. д. «Залишившись за межами безпосереднього сприймання, будь-який елемент повідування продовжує існувати і взаємодіяти з усім тим, що було до нього, і з тим, що буде після, і внаслідок цієї взаємодії весь час змінюється він сам і те ціле, до якого він входить, відбувається «виділення» нового смислу і формування нової єдності»⁴⁷². Коли твір дочитано до кінця, створюється художня концепція, яка незмірно більша і змістовніша за словесний текст, що її утворює. «Механізм прямих і зворотних зв'язків є одночасно і механізмом перетворення мікроструктури в макроструктуру»⁴⁷³.

У новелі «Метелик» М. Романівської в'яжуться не образи, а раціоналістичні схемки. Тут стільки думок, скільки й речень, не більше. Але й ті можна поміняти місцями і скоротити до однієї шаблонної фрази, бо у творі немає фокуса – образної мислі, якій усе підпорядковується. Тому «Метелик» надто легко можна переказати, що майже неможливо зробити з «Полігоном» О. Гончара. У ньому всі образи немов променями сходяться в одному фокусі, який лише приблизно можна висловити логічними формулами: подих можливої війни обпалює людські серця; гуркіт полігона несумісний з дитячою усмішкою, він убиває немовля; поки існує загроза війни, хтось мусить бути солдатом, втрачаючи інколи найдорожче, і т.д. Одне речення із цієї новели – «Світ безгоміння і смутку, світ, що мовби створений на пересторогу людині», – у системі зіставлень і протиставлень образів (ракетний степ і чабанська хата, Джоконда і безрадісні піски, усмішка Оленки і бомбові вибухи) кидає яскравий промінь на тему «Полігона» і само стає глибинно-образним

⁴⁷² Гей Н. Искусство слова. – М.: Наука, 1967. – С.154.

⁴⁷³ Там само. – С.157.

лише у контексті всієї новели. Назва її «Полігон» і підзаголовки «Історія однієї любові» круто протиставлені, бо в цьому смисл твору: все, пов'язане з війною, вороже природі й любові, але люди потребують захисту. І поки є на світі імперіалістичні держави, любов і війна часто стикаються в двобої. Інколи перемагає війна, але вона – не вічна. У цьому творі композиція не є лінією із цеглин. Вона нагадує собою гарний будинок або живий організм. Тут між «багатоповерховими» образами, що виростають у системі твору поступово (люди, події, час), і «одноповерховими» (речення, фрази, тропи, що відбивають деталі і подробиці буття) є прямий і зворотний зв'язки. «Образи-атоми» не тільки посиляють світло до фокуса, а й заряджаються енергією від нього.

У межах новели видатні новелісти в'яжуть найвіддаленіші елементи художньої структури за принципом, який Гете визначив як «вибіркову спорідненість». Тобто сполучення зорово-почуттєвих граней життя, змодельованих свідомістю у вигляді образів, відбувається за необхідними для даного задуму внутрішньо детермінованими ознаками.

«Малий» романтичний образ – «Високе небо над тобою гуде од вітру, мов блакитний дзвін» – із новели «Модри Камень» О. Гончара не можна уявити ні в «Жайворонку», ні в «За мить щастя», бо він є лише частиною ширшого образу-пейзажу: «Вітер гуляє в Рудних горах. Дзвенить суха весна, гуде зелений дуб на згір'ях, і облизане каміння сміється до сонця». Цілком конкретні, реальні подробиці обстановки (дуби гудуть од вітру на згір'ях) у сприйманні героїв (і відповідно нашому) переростають у романтичний образ блакитного дзвону. В новелах, дія яких розгортається на просторах степу, він був би недоречним. І найголовніше: повторений ще раз у кінці новели і спроектований до фокуса, який лише приблизно можна виразити формулою «зближення всього спорідненого», – цей образ символізує весняне відродження і означає благовіст, хвалу двом землям – радянській і словацькій, що зближуються після «тисячі років чекання».

Для пояснення багатоступеневості образної системи розглянемо ще одне речення, наприклад, із «Зірниць» О. Гончара: «Інші дівчата були (для Івана. – В. Ф.) наче в тумані, а Вутанька все горіла йому, як куш калини». Це малий образ, але складний: тут водночас відтворюються Ляток і Вутанька, але по відношенню до всього, що сказано

про них обох, що впливає із взаємодії всіх образів, – він є однією з «молекул», сукупність яких утворює складний і цілісний організм твору.

Отже, образи людей і подій, які виникають у контексті твору і зберігаються нашою пам'яттю, поступово виростають з художніх «атомів» у процесі розвитку теми і сюжету. Як вони зростаються у живе ціле, за якими принципами в'яжуться між собою? За вибірковою спорідненістю, яка визначається творчою концепцією. В. Белінський застерігав проти неприродного і навмисного зчеплення образів: «Зміст не в зовнішній формі, не в зчепленні випадковостей, а в задумі художника, в тих образах, у тих тінях і переливах красот, які уявлялись йому ще до того, як він взявся за перо, – словом – у творчій концепції»⁴⁷⁴ (підкреслення В. Белінського). У книзі «Язык искусства» (1961) В. Назаренко поставив цікаве питання про мислення образами. Виходячи із теорії «зіткнення кадрів» С. Ейзенштейна, дослідник показує, як із сполучення образів виникає новий образ і несе те, чого не було в кожному окремому складнику. «Малі» образи зростаються в живу і цілісну картину життя на основі потрібної перспективи: ідейної, психологічної і оптичної, яку точніше було б визначити як часово-просторову.

Творча концепція включає в себе ідейну спрямованість: я мушу логікою образів сказати те, що є найважливіше у світлі мого ідеалу; я мушу взяти до новели лише одну проблему, але таку, що хвилює всіх, і все підпорядкувати цій проблемі, відкинувши геть цікаві подробиці, які ніяк не пасують до головного мотиву. Творча концепція включає в себе психологічну і часово-просторову перспективи: я мушу визначити: а) з чийої точки зору вестиметься повісткування і в якій формі, чийми «очима» дивитиметься читач на кожен мить життя, переривчатий ланцюг яких у сприйманні створює викінчене ціле; б) скільки людей, конкретно де і для чого зіткнуться у новелі і протягом якого часу; в) в якій послідовності розташувати малі образи, щоб кожна фраза відкривала читачеві щось нове, щоб взаємодіяли вони між собою, викликаючи додаткові асоціації, щоб настроювали на

⁴⁷⁴ Белінський В. Собрание сочинений: В 3 т. – Т. III. – ГИХЛ, 1948. – С. 577.

необхідний лад почуттів і думок, змушуючи мислити, а не холодно сприймати голі інформації.

Коли для кожної речі є творча концепція – все гаразд. Про це свідчать твори сучасних новелістів, зокрема «Кре-сафт» О. Гончара, «Інна та Мудрик» Є. Гуцала, «Грудневе море» С. Жураховича, «Депутат» М. Іщенко, «Черга за ка-вунами» П. Углярника, «Суд совісті» Д. Міщенко, «Замість віршів про кохання» Л. Первомайського, «Варвара» О. Носенка...

Через те, що новела має в собі обмежене коло зв'язків, за частиною пізнає ціле і несе переважно одну проблему, один мотив з варіаціями, – вся її площа збирає всі промені в пучок, щоб був вогонь.

2.

Фокусом новели Є. Гуцала «Інна та Мудрик»⁴⁷⁵ є від-криття незвичайного у звичайному. Тут зображено не ви-падкову, блискавичну подію, а складний діалектично-психологічний процес. Тому новелістові необхідно було зчепити декілька фрагментів з історії життя двох людей протягом року в єдину завершену систему, де б усе пе-ребувало в гармонії. Новеліст досяг цього, створивши гар-ний твір, в якому говорять кожен елемент композиції.

«Того сухого літа, з короткими грозами, з росяними, прибрисканими сивиною світанками, з молочним коли-ванням у старих садах, з далиною у полях – перемитою в небесній синьці, продмуханою вітром, заюшеною злегка соком лутових вишень...» Так починається новела. Це незвичне відокремлення обставини часу, коли Мудрик приїхав за своєю дружиною, відкриває мотив незвичайного. Інна, яка жила в місті і там вийшла заміж за Мудрика, що працю-вав на заводі, а тепер головує в селі, – вражена відчутим і побаченим: козою із схованим у полотняну торбу вим'ям (щоб не поранилось), і давкою од студеності водою, і краси-вим чоловіком, і «полумиском голубого ставу, поставленого на тиху зелень, що здається різкою, бо обхлюпнута зусібіч посірілим стерниськом...» Кілька моментів з одного дня об'єднуються мотивом незвичності – для Інни все нове в селі. З часом за здивуванням прийшла якась непевність, нерозуміння.

⁴⁷⁵ Гуцало Є. Яблука з осіннього саду. – К.: Держлітвидав, 1964.

Як і в першій частині, повісткування в наступних пе-реважно ведеться немов з точки зору Інни. Вона придив-ляється до себе і навколишнього світу. Мотив незвичності ще не зникає. Його посилює мотив руж, що горять рожево до чорноти і, так здається жінці, пильно заглядають до неї у вікна, навіть такпкують з неї.

Минають дні літа. Новеліст бере повторювані явища і показує, як в Інни виникає почуття відчуженості. Це новий мотив, який схрещується з першим. Двічі Є. Гуцало зверта-ється до промовистого нічного мовчання героїв на призьбі. Кожен з них мовчить про своє: вона – про нього, а він – у по-лоні образів своєї праці. Нічні пейзажі («груша... вся обібрала-ся зірками, ніби хрущами») і ружі ще зберігають настрій чо-гось небуденного у новому житті Інни. Герої ще відчувають між собою близькість, але вона таїть у собі непевність.

В другий раз Інна і Мудрик мовчать на призьбі після того, як Інна почала працювати в школі. Мотив незви-чайного продовжується: «До дітей, як і до села, Інна стави-лася з наївно-святковим здивуванням». Тепер уже вона у полоні образів своєї праці, під час якої забуває свого чоло-віка. Мотив відчуженості наростає. Його посилює приїзд учителя фізкультури Вовкуна, людини теж самотньої і не байдужої до Інни. В цій частині новели автор стислими штрихами відтворює розчарування Інни в селі і Мудрикові. Вона чує від людей добрі слова про чоловіка, але бачить його лише в побуті, та й сам він каже про свій робочий день буденно: зробив, погиркався, обідав... Одним словом, все звичайне до мізерності. Особливу злість викликає у неї його солом'яний бриль. Деталь ця міцно зв'язана з цілим, вона акцентує мотив відчуженості.

Тут не можна не помітити байдужості Інни до праці чо-ловіка, до чужої біди. День, проведений нею разом із шко-лярами і Вовкуном у лісі, – це повернення її до незвичайно-го, але вночі на призьбі (третій раз звертається до цієї ситу-ації автор) зміниться у жінки відчуттям порожнечі. Знову Інна і Мудрик разом слухають ніч, бачать, відчувають, як на «їхні голови й плечі проливається байдуже молоко зірок» (деталь ця теж не випадкова в мотиві відчуженості), але мо-вчать про своє: вона про втому і байдужість Мудрика, а він – про свою працю, «в ньому гули чи нишкнули, стугоніли чи виспівували дороги, подолані з ранку до вечора; в ньому не-сподівано скипали окремі слова, почуті в різних місцях: одні

слова були по-звичайному лагідні, вони звучали невибагливо й просто, інші ж соковито бриніли, а ще були такі, що не мали ніякого обличчя, вони були як тля, що викликає огиду...».

Виникне тут і мотив руж. Інна прислухається, як вони «волохато й пахучо живуть попід вікнами». Вони й досі для неї незвичайні. Це вона помітила. І, на відміну від колгоспниці Матрохи, не помітила, що поруч – незвичайна людина, її чоловік, який віддав колгоспникам всю душу.

Інна їде до батьків у місто, але не назавжди: вона вже не може не думати про село, де вона пізнавала щось незвичайне. Дві доби, проведені в селі без Мудрика, довершили те, що поступово визрівало в її душі. Коли вона дізналась, що Мудрик сам попросився в інший, відсталий колгосп, коли вона не дочекалась його, прислухаючись до «густої тиші, яка з кожною хвилиною тверділа», коли вона помітила, що ружі «не так прислухалися до хати та саду, як були заглиблені самі в себе» («займаються самоаналізом!»), – як спалах блискавки, прийшло розуміння незвичайності Мудрика і його щоденної праці. Вона сама пішла вночі його шукати. Почуття відчуженості зникло. Повернулась близькість, кохання, яке тепер витримає все. Так здається Інні. Але цього ніхто не може сказати про Мудрика. Можна лише з окремих натяків здогадуватись про його страждання від того, що Інна далека від його повсякденних турбот. Він увесь – у праці. Можливо, і він винен у тому, що дружина так довго – від захоплення через відчуженість – йшла до нього, можливо, він проглядив її муки й хитання або навмисне хотів, щоб вона сама зрозуміла, як нелегко ставити колгосп на ноги, як треба любити працю близької людини, думаючи не лише про себе, а й про людей, що тебе оточують. Але ж він теж ні разу не поцікавився її роботою. Це помилка, яка могла бути фатальною для двох чесних, глибоких і роботящих людей.

Новела завершена. Кожна образна одиниця прямо або опосередковано звернена до фокуса – поступове пізнання небуденного у буденному. Зіткнення мотивів, взаємодія всіх образів веде до розуміння призначення людини на землі і дає простір для міркувань, суперечок з приводу складності і різноманітності конкретних шляхів до щастя взаєморозуміння.

У новелі «Інна та Мудрик» Є. Гуцала композиція охоплює в часі один рік – від літа до літа. Зовні це нагадує принципи класичної повісті чи роману. І тут нічого немає

дивного, бо взаємопроникнення жанрів є результатом прагнення художників до широкого синтезу. Адже й великі епічні форми ХХ століття «День отця Сойки» С. Тудора, «Людина живе двічі» Ю. Шовкопляса теж своєрідно використовують новелістичний принцип «зосереджуючої миті», від якої пучками ідуть промені-ретроспекції. Новелісти ж, в свою чергу, на малій площі прагнуть у часово-причинній послідовності розкрити історію характеру, долю людини («Полігон» О. Гончара, «Краса людська» С. Жураховича, «Люба» В. Шевчука, «Доля людини» М. Шолохова, новели із повістей «Хліб – всьому голова» М. Алексеева, «Сумка, повна сердець» В. Федорова та інші). Тут можлива і випробувана часом розповідь від «я» і авторське повісткування всуміш з драматургічними компонентами. У композиціях такого типу дуже важко уникнути банальних ремарок «минали дні» і глибоких провалів між епізодами, що сполучаються в єдине ціле. В багатьох недосвідчених новелістів твір починає розпливатися, оскільки неістотному і другорядному із життя героїв відводиться така ж міра часу, як і головному, або в автора немає конкретної творчої концепції. А майстри новелістичного жанру відбирають лише те, що потрібно для розвитку головного мотиву, який зв'язує найвіддаленіші образи в системі твору. Цей принцип використовується і в новелах, що охоплюють малі відрізки часу.

Розробляючи проблему взаєморозуміння і щастя пізнання себе і світу, Є. Гуцало, наприклад, створює і «миттеві» новели – бере один день, кілька годин чи хвилин з життя людини, відтворює той момент, коли вона немов просвічується наскрізь («Клава, мати піратська», «Яблука з осіннього саду», «Олень Август»). І тут кожна частина в'яжеться за принципом необхідності, хоча зрідка новеліст тулить таку «інформацію», яка непотрібна для даного задуму. Приміром, йому треба розповісти про Назара, який, провівши декілька годин з ніжною і довірливо-гордою Клавою, відчуває потребу позбутися легковажності у ставленні до дівчат. Для цього авторові необхідна невеличка передісторія, яка декількома штрихами окреслила б характер хлопця, життєрадісного, але несерйозного. Починається вона таким абзацом: «Назар працював на гуті, розташованій на околиці районного містечка. Підприємство було маленьке, продукцію давало не дуже якісну». Далі повідомляється про провал дирекції з

чорнильним приладдям, нещире самобичування інженера. Яке відношення має все це до історії Назара? Невже автор хотів сказати, що легковажність хлопця йде від несерйозності... підприємства, де він працює? Навряд. Але так вийшло, бо заговорила система образів.

3.

Зв'язуючи елементи твору, композиція вимагає мотивацій вчинків героїв і побудови та зчеплення образів. Загальне враження від сучасного новелістичного потоку в цьому плані не зовсім відрядне. Поруч з допитливим проникненням в обставини і психологію, що характеризує позитивно оповідання «Нова мама» С. Жураховича, новели «Анфіса» П. Угляренка, «Інна та Мудрик» Є. Гуцала, «За мить щастя» О. Гончара, існує дуже багато новел, в яких вчинки персонажів не пояснюються нічим, або сухо коментуються універсальною формулою «Так буває», або видаються за акти механічних моральних рухів, зумовлених прописними істинами.

У збірці «Яблука з осіннього саду» Є. Гуцало двічі звертається до образу людини, яка вийшла з села, а тепер, живучи в місті, не любить землі, а особливо нудних балачок колгоспників про те, де в місті дістаються харчі – в магазині чи на базарі. В обох випадках – і в «Чорній ріллі» і в «Жайворонках над сивим житом» – причиною цієї нелюбові є якесь абстрактне «керівне становище» персонажів. Це воно заважає їм бути щирими, природними, через нього вони не можуть «понюхати волоття долину». Пояснення абсолютно непереконливе і дивне. Воно, в свою чергу, вимагає пояснень. Не можна неявно мотивувати натяками на таємничі обставини.

Коли читаєш чи слухаєш якусь історію, то завжди виникає закономірне: «Чому так буває?» Той, хто уникає відповіді на це запитання, уже не може вважати себе людинознавцем. Це нелегко – пояснювати поведінку людини, але потрібно прагнути цього, досліджуючи психіку, характери, взаємодію людини з середовищем. У новелі «Три тости» Т. Мигаля комбайнер Дмитро кидає дружину, йде з села на легкі заробітки. Чому? Кличе колишній друг і п'яниця. Цього досить. Дмитро теж стає п'яницею. І, хоча були наміри повернутись назад, до «невиходжених стежок і недоспіваних парубоцьких співанок» та Оксани, залишається в легко-

важному товаристві. Коли приїздить Оксана, один із його молодих «друзьків» виголошує тости за тих, хто не забув села. Чому? Просто так, гарний хлопець. Дмитро повертається назад. Чому? Він любить Оксану.

Віра з новели «Впала роса» М. Ятка спочатку хоче їхати з села до міста, а потім залишається. Чому? Бо коханий Пилип повертається в село. Все просто. Шофер Захарій теж повертається до дружини, яку кинув з дитиною ще до війни. Автор цієї історії П. Угляренко («Гудзик від плаття») пояснює: «Минуле примушувало, притягало, як іноді притягає безодня». Але довго воно чомусь не тягнуло, мабуть, років двадцять. Приїхав, а дружина в хату не пустила. «Втомився стукати, сів на призьбу, і тоді з хати долинула тужлива пісня...» Чому дружина співала? Так схотілося авторові, бо в молодості Христина співала шоферові цю ж пісню. То чому б і тепер не заспівати? Але все це неправдиво, так само, як і прагнення Захарія знайти злодюгу, який насміявся з його дочки, і передати йому свою «науку», щоб схаменувся і задумався. «Мистецтво архітекτονіки, – слушно зауважив Б. Буряк, – це завжди і мистецтво «ліплення» характеру. Навіть багатство життєвого матеріалу, тематична актуальність не приведуть письменника до художньої правди, якщо у творі не діятимуть закони композиції»⁴⁷⁶.

Важко дається багатьом новелістам мотивування деталей, малих образів. Кожне порівняння має бути виправдане у світлі теми, характерів і стилю. Можуть заперечити, що це не так, що немає прямої залежності між деталлю і цілим, між тропом і темою. Так, порівняння «Я... чуткий, як настроєна арфа» не прямо вводить у тему «Цвіту яблуні» М. Коцюбинського, але, вмотивоване характером митця, через багато зв'язків, опосередковано, цей троп кидає світло на проблему змагання в душі батька естетичних і етичних почуттів. У новелі «Що записано в книгу життя» таке порівняння здавалося б дисгармонійним і не виправданим точкою зору бідного селянина. Новела вчить кожну деталь вмонтовувати в художній ланцюг за принципом необхідності, щоб його неможливо було розірвати.

У новелі «Гуня» Є. Доломана баштан порівнюється з сизувато-зеленим морем, спина кавунів – з дельфінами. Не-

⁴⁷⁶ Буряк Б. Художній ідеал і характер. – К.: Дніпро, 1967. – С.203.

відомо, чия це точка зору, чому і в кого виникла саме така асоціація: жодного «моряка» в новелі немає. Це якийсь безособовий, ніякій ідеї не підпорядкований пейзаж, що випадково потрапив у розповідь про загибель баштанника, який не дав німцям колгоспних кавунів. Тому він, безперечно, зайвий. Кавуни порівнюють з чим завгодно, але не заради самого порівняння – частина має бути підпорядкована цілому і вмотивована.

Пишучи про радість шофера Плачинди («Щасливої дороги»), І. Цюпа теж вдається до «морських» образів: «Минає хати, які видаються йому за парусні шаланди, минає стрункі тополі, схожі на мачти...» – і не пояснює жодним натяком, звідки у шофера беруться такі книжно-романтичні порівняння. До речі, в Ю. Яновського образ «поліські сосни... рипіли, мов снасть, і вуркотіли, мов паруси», який виликає у напівмаренні сталевара Чубенка із роману «Вершники», мотивується тим, що донбасівець плавав на шаланді, коли працював у підпіллі, під Одесою. А в шофера з новели І. Цюпи образ хат-шаланд випадковий. І надуманий, бо чим хата може нагадувати шаланду – ніяк не зрозуміло з даної психологічної ситуації.

Можна красиво написати про те, як «півні ліниво, не запекло, запалюють сурми своїх голосів», як вони «носять на хвостах мертве полум'я, вогнисто блимають їхні гребені, перенасичені кров'яним соком», але яке відношення мають ці красиві півні до розповіді про делікатну справу: молода дівчина, соромлячись, розпитує байдужого діда, про що пише Федір у своїх солдатських листах? Цього ніхто не може сказати і, мабуть, сам автор новели «Багряне листя» Є. Гуцало теж не зможе пояснити. Просто так, для повноти відтворення життя? Стисла проза переконливо і наочно показує, що будь-які подробиці і деталі мусять підпорядковуватися задуму, одній проблемі і більше нічому.

Що таке художня деталь? Все, що менше за твір, – і епітет, і окремі образи та ситуації – прийнято називати деталями. Поняття стало багатозначним. За поширеними уявленнями, деталь і подробиця – це одне й те ж саме: якась часточка цілого. Проте це не зовсім так. Нам до смаку тонкий аналіз рухливої межі між цими двома поняттями в цікавих «Листах про оповідання» новеліста С. Антонова і науковому дослідженні «Природа деталі» літературознавця Ю. Добіна. Може, це комусь і видасться за «наддіалектичні

тонкощі», але навіть побіжне порівняння портретних характеристик Тургенєва і Чехова, Квітки і Стефаніка відразу покаже, що подробиця активно «діє» в сукупності з іншими, впливає множиною, а деталь одинична, вона заміняє ряд подробиць і вкладається в пам'ять моментально, звучить як «гірська луна», із швидкістю блискавки даючи відчуття «всі проміжні щаблі пізнання предмета». Вона викликає ланцюг асоціацій, дає досить повне уявлення про зображуване. Отже, деталь – акцентована подробиця, яка зосереджує в собі щось важливе з точки зору автора і викликає відчуття предмета чи явища в цілому.

Звернемось до абсолютних майстрів деталі. У новелі В. Стефаніка «Межа» серед небагатьох точних і необхідних подробиць дві гримлять, як багатократно повторена луна в горах. Завдяки їм безіменний селянин з маленької новели виростає в титана, богоборця.

Перед смертю він «правдається» з Богом, розповідає, як тяжко працював біля своєї землі, любив її і вбив багатія, що посягнув на його межу. Він не почуває за собою гріха: «То не мені рівня, як за межу наші справляли ворогові кулі і гармати. Молоді, як пінка, співають, як ідуть на смерть. А ми позаду збираємо наших співаків та плачемо. Кров'ю обкипили вони, чорні від грязі... Лиш очі сміються, бо нема мами, щоби їх затулила. А я плачу та гадаю: *доки ми ці сміючі очі, як перли, закопуємо, то й наша межа буде...* І відтоді я тебе, Боже, не боюся!.. Зараз буду конати. *Абисти мені до деревища насипали землі і не вбирали. Я хочу лиш з нею бути, так, як наші!*» [1, 230, підкреслення мої. – В. Ф.]. Обидві деталі підготовлені поступово і поставлені під кінець монологу. Вони вражають точністю, глибиною і незвичайністю. Очі загиблих в імперіалістичній війні стають неначе межовими знаками! Одна деталь вбирає в себе всі жахи братовбивчої війни, викриває її загарбницьку суть. І селянин, який фанатично любить свій шматок землі і працю на ньому, який і по смерті не хоче бути відділений дошками від неї, не бачить гріха в тому, що він убив сусіда. Якщо Бог не зупинив кривавої бойні капіталістичних держав «за межу», то яке право він має «карати» його, захисника своєї землі від загребущих рук куркуля? Виявляється, що вміло акцентованими подробицями, які відповідають задуму новели, можна сказати дуже багато – і про цілу епоху, і характери

людей, любов до землі і протест проти мертвотної моралі з її Божою карою.

Ми не випадково звертаємося до імен Стефаніка, Чехова, Коцюбинського: їхні новели й досі залишаються взірцем могутності й краси, мірою стислості, їхні традиції живуть у кращих творах сучасної новелістики. До них ще приходуть і ті, хто сьогодні на шляху пошуків. Класики багато чого можуть підказати, порадити, розкрити принципи і неповторні особливості побудови образу і цілої новели.

Деталь – необхідний елемент стислих епічних форм, в яких немає широкого простору для виписування подробиць, що своєю мозаїчністю передають багатство відтінків, граней і якостей реальних предметів і явищ. «Характерна властивість деталі, надзвичайно важлива для жанру оповідання, – підкреслює новеліст С. Антонов, – полягає в тому, що вона здатна передати розуму і серцеві набагато більше, ніж гола словесно-сміслова тканина фрази, яка виражає цю деталь»⁴⁷⁷. Однак це не означає, що подробиці «гірші», що загалом їх треба уникати. І подробиці, і деталі добрі лише на своєму місці, коли вони необхідні для теми, розкриття образів.

Погоджувати частину з цілим, супідряджувати їх – необхідна умова новелістичної композиції і загалом художнього мислення.

Колись А.Франс запитував: «Що таке образ?» І відповідав: «Це порівняння. А порівнювати можна все з усім: місяць із сиром і розбите серце з тріснутим горщиком». Так, можна. Проте щоразу треба мотивувати променем зору: від кого – на що – з якою метою? Інакше – біда, хаос.

Коли починаєш читати новелу Р.Федоріва з метафоричною назвою «Білий дзвін», потрапляєш під щільну зливу примхливих асоціацій: «Я стояв у тамбурі вагона, і здавалося мені, що то не поїзд, а якийсь велетенський хвостатий дракон бив крилами об землю. Земля осідала рейками, глухо стогнала і покірливо, як полонянка, стелилася білою скатертину. Лише іноді земля пробувала ставати на диби, росла горбами, ніби хотіла скинути з плечей залізного вершника... Обабіч, мов мисливські собаки, бігли поля і стовпи. Ліс... обережно, насторожено, як лисиця до курника, підсувався до залізниці, недовірливий, патлатий, мов сивий дід дивився з-під засніжених брів на залізного дракона. Але варто було

⁴⁷⁷ Антонов С. Я читаю рассказ. – М.: Знание, 1966. – С.37.

лісові вгледіти іскру, і він підбирав поли – втікав. Зупинявся ген-ген на обрії і звідти погрожував зеленими піками смек-рек». Далі потяг порівнюється з стрілою, а вагони – з кінми. Навіщо потрібна новелістові хаотична злива тропів? До трагічної історії, яку почув журналіст, герой новели, вона не тичеться, навпаки, заважає. Може, автор хотів показати, як під впливом правди життя молодий літератор позбувається надуманих книжних уявлень і велюмовно-красивих образів? Ні, і в кінці новели оповідач сипле пишними фразами: «халупа розквітла полум'ям», «я вже не боявся білого дзвона-морозу» і т. п. Якби викреслити ці зайві фрази, новела стала б більш серйозною; а якби прикрашувальні тропи замінити на точні деталі, в яких відсвічується реальний світ, – вона набула б не форсованого, а справжнього драматизму.

4.

Дуже важкою, як свідчать майстри художнього слова, є перша фраза. Вона немов задає тон і веде за собою інші. Спроектвана до теми, перекинута туди, вона стає образом, спалах якого викликає ланцюгову реакцію. Інколи бажану, інколи – ні.

Коли Д. Дереч назвав свою новелу «Зимові ікла» і написав першу фразу: «Минали останні дні березня, а зима, наче розлючений дракон, показувала свої хижі зуби», – він уже не міг уникнути, позбутися психологічно невинуватих образів: пасма поземки – гігантські плазуни, поземка – удав, втихомирена лисиця... Чому в шофера виникають такі асоціації? Навіщо так жахаюче писати: «Білий дракон (!) нишком підкрався до непорушного тіла, пронизав наскрізь холодними зубами» (!). Не потрібна для реалістичної розповіді фраза викликала потік надумано-книжних і зайвих образів, які надають фальшивої казковості випадку, що зовсім цього не потребує.

Остання фраза чи абзац у новелі – то теж ціла проблема. Колись вона була навіть опорним пунктом для теорії новелістичного жанру: є несподівана кінцівка – новела, немає – оповідання. І нікого не турбувало, що і в ліричних та великих епічних формах кінцівки теж були «несподівані», тобто твір увінчувався образом, який востаннє – додатково чи в новому напрямі – відкидав своє світло на тему. Що ж до несподіваної сюжетної розв'язки, то це не жанрова категорія, а одна з прикмет стилю, особливо стилю О'Генрі та його

го послідовників, зокрема в українській літературі – О. Слісаренка, Г. Шкурупія.

Найчастіше сучасні новели починаються із визначення пори року, погоди і часу. Закінчуються образами природи і руху. «Погожого осіннього вечора, – починає розповідь оповідач з новели Є. Кравченка «Хліб», – я сів на одній із південних станцій на поїзд...» І, розповівши про нікчемність свого колишнього товариша, який стидався нести з крамниці хліб, оповідач каже: «Був чудовий осінній ранок, підіймалось над містом веселе сонце... Гриміла велична трудова симфонія міста. Але на серці в мене було так важко, наче щойно поховав давнього друга». Суперечлива фраза зводить твір до правильної, але надто загальної істини: життя рухається вперед. Більшість людей це знає без підказки новелістів, та й не це питання є головне. І просто дивно, що, пишучи про різні речі – про пошуки близької душі і загибель капіталіста, двоє різних новелістів – П. Угляренко і Д. Дереч – закінчують твори однаково: дівчина і хлопець «пішли крізь снігову заметіль назустріч новому дню, що вже займався над містом, над горами і долами...», («Подарунок»); «Червоніли хмари на сході. Місто прокидалося, йшло назустріч ясному, теплому дню» («Божевільний Адам»).

Одноманітність і нарочитість кінцівок є у багатьох сучасних новелах: «Ранок уже. Дорогою завжди їдуть люди. Вони не залишать... Ми не самі на дорозі... Пам'ятай: не самі! («Страх» Ю. Мушкетика); «День, ніч і ранок промайнули у цій поїзді, а земля їхня ще не кінчалась і була такою ж прекрасною і незвичайною. Тільки на ній не було чужих міст. Вони тепер це знали» («Чуже місто» О. Сизоненка); «Автобус тим часом (коли у міщанина не завелась власна машина. – В. Ф.) розмірено мчався вперед – як і життя...» («Познайомилися в дорозі» В. Дарди); «Ми стоїмо в строю. Судно мчить прямим курсом на Херсонський маяк... Так, ми приймаємо в свої серця тебе, наше рідне Чорне море!..», «Бригада Наталії Тарасової виходить в нову далеку експедицію – аж до мальовничих берегів Кавказу. Море переливається самоцвітами... Море кличе!» («Орлята», «Море кличе» Л. Куліченка).

Перші й останні фрази – про що б і як не писали сучасні новелісти – чомусь часто «збігаються». Найчастіше це картинки природи. Очевидно, пейзажними рядками найлегше почати і закінчити твір. Тут коло замикається просто, як ан-

глійський замок. Тим паче, що пейзажам легко надати символічних значень, найчастіше чогось невизначеного, але світлого. Із цими узвичаєними образами останнім часом успішно конкурує кінетична символіка – різного роду фізичні системи (від автобуса до сейнера), які мчать вперед.

Назва новели – теж образ. У ній відбивається тема твору. Цей образ в'яжеться з текстом за принципом доцільності і необхідності. Пригадаймо: «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського, «Брати» І. Микитенка, «Чапай» Ю. Яновського, «На колючому дроті» О. Довженка... Назва – перший елемент структури, перший промінь, який збуджує уяву, прокладає шлях до серцевини задуму.

Проте чимало було і є назв випадкових. Найпоширенішими є назви, пов'язані з визначенням часу – пори року й доби, а також з рослинним світом. Ю. Бедзик розповідає про випадок з сільським лікарем, який ледве не загинув у степу, але був порятований своїми односельчанами, і називає цю історію «Ніч пахла весною». А чому – не «зимою»? Та, мабуть, тому, що в його фразі є натяк на якусь символіку: пробудження, відродження і т.п. Але розвиток теми твору – добра праця викликає всезагальну шану і любов – зовсім не потребує такої символіки. Недоречною є також назва «Черга за кавунами» до цікавої новели П. Угляренка. Унікаючи трафарету, автор схопив другорядне, випадкове. І справді, для чого потрібні кавуни і черга за ними у розповіді-спогаді героїні про свого чоловіка, який привіз у закарпатське містечко білі гвоздики з могили Карла Маркса? Жінка не знала, що квіти її загиблого чоловіка зберігаються в музеї. Про це вона дізналася в черзі за кавунами. А якби за панчохами? Тоді б новела називалася «В черзі за панчохами»? Чи варто незначну подробицю виносити як заголовок до значної теми?

Новела має один епіцентр думки і настрою. І цим вона відрізняється від повісті чи роману. В ширших епічних формах є декілька лінз, які зводять пучки променів до одного фокуса, а в новелі лише одне збільшувальне скло. Аналогія з лінзами дещо механічна, але дає конкретне уявлення про відмінність жанрів, про різну міру життєвих зв'язків, які вони охоплюють. Новела як ціле – сконденсована форма. Роман – розгалужена.

Їх часто порівнювали, доводячи діалектику протиріч до мертвої ворожості. Б. Ейхенбаум⁴⁷⁸ колись оригінально показував, що романіст для того, щоб відтворити найістотніше навколо гори, піднімається на неї по спіралі і майже так опускається, а новеліст прямо вибігає на вершину і з єдиної високої точки виділяє найголовніше. Через те новела накопичує «удар» в самому кінці і досягає цілокупності настрою і думки, чого роман ніколи не зможе досягнути. Але дослідник помилково вбачав у цьому «внутрішню ворожість» двох форм прози, перевагу новели над романом. У наш час вимагають від романіста, щоб він піднімався на вертольоті і бачив не тільки один будинок, а ціле місто, а новеліст щоб залишався в межах вулиці. В цій аналогії є вже небезпека припущення новели, яка немов описує «випадки», не піднімаючись над фактами. Ми знаємо багато новел, в яких автори на життя дивляться з високої конструкції, зокрема новели О. Довженка, де перед внутрішнім зором письменника постає вся планета, і це дає йому змогу сказати нове високе слово про безсмертні подвиги радянських людей на війні.

Роман і новела – дві відмінні форми узагальнення життя. Вони обумовлені різним обсягом життєвих зв'язків, способом їх охоплення.

Принцип аналізу характерів і психіки тих чи інших соціальних типів у романі інший, ніж у новелі. Незалежно від того, сформований чи не сформований характер бере романіст для свого твору, він відтворює його в багатьох зв'язках з життям, суспільством, з іншими героями, докладніше розкриває його властивості, ніж це робить новеліст, який досліджує явища життя не в розгалуженій, а стислій формі. З цього не слід робити висновку, що новеліст дає згущене молоко, а романіст, повістяр – розбавлене водою. Романіст теж «згущає» – відбирає найнеобхідніше, характерне, але коло відображуваних життєвих зв'язків у нього значно ширше, процес розкриття типового характеру значно докладніший, ніж у новеліста. В жартівливій формі виразив одну із харак-

терних ознак роману О. С. Пушкін: «Роман требует болтовни, высказывай все начисто»⁴⁷⁹.

Новела ж відображає дійсність у стислій формі. Ось чому новелістові чи то оповідачеві, який має невеликий за обсягом, але вагомий життєвий матеріал, необхідне вміння зв'язати окреме із загальним, побудувати підтекст, обрати правильну точку зору (від кого і на що) для підпорядкування всіх художніх часточок центральному мотивові, вміння кількома словами відтворювати явища, характери, ситуації. В новелі, як і в поезії, кожна образна одиниця викликає більше асоціацій і уявлень, ніж є тих слів, які створюють образ.

У сучасній літературі спостерігається тенденція до лаконізації прози. Якщо від роману вимагають, щоб кожен квадратний сантиметр його площі витримував багатоступеневу образну споруду, то новелістика мусить це робити повсюдно і повсякчас за самою природою жанру. Вона, на думку Е. Казакевича, є оперативною зброєю миттєвої дії.

Проза ХХ століття переживає складні процеси диференціації та інтеграції жанрів. Протягом ХІХ століття з повісті виділилось оповідання, а з останнього – новела. На світ з'явилися кіноповість і кінооповідання, що виникли на межі різних родів і жанрів. З початку нашого віку інтенсивно продукується етюд (інші назви «образок», «шкіц», «силует», «новелетка»). Можливо, ми зараз стоїмо на порозі його відбрунькування від новели. Водночас процес відгалуження супроводжується помітним взаємопроникненням прозових жанрів. Література прагне всебічного охоплення зв'язків людини зі світом. Звідси – посилений процес інтеграції, змішування жанрів. Лірично-психологічна сконцентрованість на окремій особистості зумовлює згущену форму новели, а інтерес до історичного потоку вимагає епічної широти. Обидві тенденції примиряються в «полімерних» формах прози. В останнє десятиліття в радянській літературі набули поширення романи і повісті «в новелах»: «Тронка» О. Гончара, «Хліб – всьому голова» М. Алексєєва, «Сумка, повна сердець» В. Федорова, «Жванчик» В. Бабляка, «Хто дивиться на хмари» В. Конєцького, «Степові балади» І. Друце та інші.

⁴⁷⁹ Пушкін А. С. Полное собрание сочинений: В 9 т. – Т.8. – М.: Правда, 1954. – С.89.

⁴⁷⁸ Ейхенбаум Б. О'Генри и теория новеллы// Звезда. – 1925. – № 6(12).

Автор «Тронки» опустив так звані «містки», які не несуть в собі серйозного смислу, а зосередив увагу на драматичних колізіях у їх найгостріших проявах. Таким чином романіст позбувся зайвого, створив «мозаїчну» композицію типу «Героя нашого часу» М. Лермонтова і «Вершників» Ю. Яновського. Роман «Тронка» збудовано так, що в кожній з 12 новел свій конфлікт, але він підпорядковується спільній проблемі. І в кожній новелі свої головні герої, які в інших новелах відходять на другий план або й зовсім зникають. Новели «Полігон», «Тут багато неба», «Мамайчуки» можна уявити поза романом, але самого роману без них уявити неможливо: вони необхідні для розвитку теми. І водночас ці новели у тематичних зв'язках і протиставленнях всього роману набирають глибокої перспективи і масштабності. Їх треба читати тільки в тій послідовності, в якій вони живуть у романі, і тоді самостійний «Полігон» стає кульмінацією всього твору: щоб люди спокійно рили канали, пасли овець, плавали і літали, хтось – як би це не було трагічно – повинен «бути снарядом».

О. Гончар застеріг, що ця форма була найкраща для даного задуму і він не збирається відмовлятися від звичайної конструкції роману. Але цим твором талановитий новеліст і романіст переконливо довів, що новела і роман – не вороги, а друзі.

Прагнення стислої всебічності у відтворенні народного життя, пильна увага до окремої особистості в загальному русі історії і привела прозаїків до панорамної організації новелістичних романів, коли без умовних фабульних зв'язків об'єднуються і зіставляються майже завершені епізоди, коли кожен із персонажів має свою особисту долю, яка ніде безпосередньо не пересікається з іншою, а в'яжеться спільними потоками часу.

Роман і новела взаємозбагачуються. Прийнято думати, що лише новела є школою для прозаїка. Це не так. Роман теж учить, найпереконливіше показує, як брати життя в широкому аспекті, за обмеженим колом зв'язків бачити перспективу. А новела, в свою чергу, вимагає абсолютної підпорядкованості частин цілому. Вона вчить шліфувати кожен образ-атом і сполучати його з іншими так, щоб промені сходились в один пучок.

МЕТАМОРФОЗИ В УКРАЇНСЬКІЙ НОВЕЛІСТИЦІ ХХ ст.

Як сонет у поезії, новела в прозі є мірою згущення художньої енергії, яка концентрується на мінімальній площі. В оповіданні ця площа більша від новели, в етюді – менша. Проте в усіх випадках панує один закон, який діє на рівні епізодів і в розлозі романі, – закон тотального підпорядкування часточки, мікробразу – цілому. Тільки в романі це повторюється багатократно. А в малій прозі – одноразово. В романі час тече, в новелі вибухово згорає. Новелістична стислість – це наслідок зосереджувачої миті життя та особливих композиційно-стилістичних прийомів, які щільно сполучають образи, аби викликати швидкоплинний спалах думки, почуття, настрою, вичарувати цілокупне враження від душевного стану чи грані характеру дійової особи.

Однак і архітектоніка з неодмінним «але», і внутрішня композиція із згущеними «хронотопами», вибірко-вими «променями зору», і суцвіття мовленнєвих засобів, – зазнають структурних змін. Як спосіб вдивляння в сутність буття, як шлях її осягнення українська новела в ХХ ст. пережила і переживає дивні метаморфози.

У малій прозі ХІХ століття панували реалістичні (з ухилом в етнографію і соціальні взаємини), романтичні (часто з фольклорних джерел) і гумористично-сатиричні оповідання. Їх персонажі перебували в локальному просторі, а не на гострих вітрах історії із подихом всепланетарних гроз і погроз.

У ХХ столітті, а то трохи й раніше в ноосфері й художній реальності, яка є її складовою частиною і зорієнтована як на небеса, так і на землю, відбулося неймовірне збурення. Внаслідок глобальних катаклізмів – двох світових воєн, розпаду імперій і колоніальних систем, національно-визвольних рухів, міжнародних фінансових криз – на очах у людини, яка колись жила у замкнутому світі з кривдами чи без них, стався страшний розлам буття. Розколото, розчахнуто психіку не тисяч, що траплялося й раніше, а мільйонів людей – і художні світи стали іншими. Із розламу буття митці вирізняли уламки, грані, сег-

менти, котрі, на їхні естетичні погляди, демонстрували нові космоси душі у найрізноманітніших її вимірах.

Творці неоромантичних новел (М. Коцюбинський, М. Ірчан, Ю. Яновський, О. Довженко, О. Гончар) вірять, що особистість, воля якої не знає меж, вийде із тьми до світла, із хаосу до неба, із Крові до Едему. «Загримить знову життя! Його ніхто не переможе, і теперішні наші дні недосяжною романтикою сплутимуть прийдешніх...»⁴⁸⁰. Ці слова із «Байгорода» Ю. Яновського розкривають не тільки етично-естетичну настанову, а й установку на особливу структурно-образну систему: новела має бути фабульною і з сильним характером, який розкривається патетично. І хай «...поля стоять без колосу, трави плачуть без голосу, обрії потопають у вишневих загравах, дзвін страшний і мовчазний б'є невпинно...»⁴⁸¹, – герой повинен здолати стихію, ворога, стати над собою заради всіх і заради себе як суверенної особистості.

Близькою до неоромантичної була в українській новелістиці імпресіоністична стильова течія (М. Хвильовий, Г. Косинка, М. Івченко). Вони настільки перепліталися, що М. Хвильовий цей феномен визначив як «неоромантичний імпресіонізм». Це була гомоцентрична система уявлень про світ, яка утверджувала природність буття у всьому багатстві його подробиць і проминальних, але важливих для людини душевних станів. Фабула відступала на другий план, тему розвивали фрагментарна композиція, ритмомелодика і штрихова стилістика. Однак, цінуючи кожну мить як самоцінну, неповторну, персонажі імпресіоністичних новел не були такими беззастережними оптимістами, як неоромантики, не закривали очей на те, що фанатична гіперволя може завести людину у неволю. Звідси – сум, гіркота, розчарування, муки совісті.

З романтиками і неореалістами у полеміку вступали експресіоністи В. Стефанік, М. Хвильовий, О. Довженко. І це був діалог не тільки з іншими митцями, а й з самими собою. Обрані творчі методи чи стилі теж розколювалися,

⁴⁸⁰ Яновський Ю. Байгород//Яновський Ю. Твори: В 5т. – К.: Держлітвидав, 1958. – Т. 1. – С. 169 – 220.

⁴⁸¹ Там само.

видозмінювалися. Замість правдоподібної багатоликості проминальних явищ у багатокольоровому зображенні на перший план виступало вираження ідеї через деформацію, через гротеск. Замість романтичного оптимізму – песимізм і жах перед хаосом буття. Замість цільних характерів – маски. Замість пориву до неба – дорога в безодню. У персонажів розколото не тільки психіку, а й тіло. Якщо у Ю. Яновського патетичний і таємничий дзвін (б'є мовчазно!) є символом тривожних заграв планети, то в «Сконі» В. Стефаніка він у безтямній уяві грішного селянина розбиває йому голову: «Горлаті дзвони над ним дзвонять, крисами голови доторкають. Голова ему розскакуєся, зуби з рота вилітають. Дзвонів серця відриваються від них і падають ему на голову, і ранять...»⁴⁸². Страждання у людей таке всеосяжне, що очі витікають з орбіт і котяться по землі, як мертве каміння, а напівзогнілі трупи волають до живих: не забудьте!

Ясна річ, що адепти соцреалізму, залишивши дещо від неоромантизму, відкинули геть усе, що не вкладалося в надуману філософію оптимізму. А неореалісти (В. Підмогильний, Г. Тютюнник, В. Дрозд, А. Колісниченко, Є. Гуцало, А. Дімаров) знімали фальшивий «бадьор» з героїв. Заглиблюючись у переплетіння свідомого й ірраціонального, не цураючись інколи умовностей, вони прагнули словом досягти згущеної конкретики буття, «голої правди», котра б вражала своєю неймовірною достовірністю. Жодних суперволь у дійових осіб, жодних високих звершень чи низьких падінь. Жодних планетарних потрясінь. Натомість – тихе відчуження й абсурдність існування, розлюднення і прагнення зберегти рід і честь, людську і національну гідність в умовах тотального знеособлення людини.

Останнє десятиліття ХХ в. явило таку строкату, еклетичну картину в новелістиці, що потрібна певна відстань, аби у ній розібратися. Оскільки знято заборони – малі форми наповнилися не тільки новим вином, а й брудом. Справдилося пророцтво М. Хвильового: «...іде доба романтизму... Реалізм прийде, коли з робфаків

⁴⁸² Стефанік В. Скін//Стефанік В. Твори: В 3 т. – К.: Вид. АН УРСР, 1949. – Т. 1. – С. 109-111.

вийдуть тисячі, натуралізм – коли конче запаскудимо життя»⁴⁸³. І це справді так. На світ впливля натуралістична новела, яка в минулому не посідала значного місця. Тепер же вона розпросторилася і своїми метастазами вражає інші стильові розгалуження. Замість душі докладно описуються нутроші, фізіологія погвалтувань, злягань, убивств і конань («Льох» В. Медведя, «Роза Кнукельбаум» Ю. Винничука, «Заручник імперіалізму» Б. Жолдака, «Угода» О. Ульяненка і десятки інших опусів, де самотні жінки любляться з пирососами чи з колючими акаціями). Поруч буяє так звана химерна, фантазмагорійна мала проза з відьмами і відьмаками, домовиками і загадковими вічними людьми підземель, з котами, що перетворюються на когутів, з тарганами і хробаками, із загадковими щезненнями персонажів і грізними голосами з того світу. Одним словом, розгулявся «мертвецький Великдень», аби довести давно доведене песимістами, що життя страшне й абсурдне.

Цю думку розвивають і автори експресіоністичних великих оповідань і коротких новел («Досвід коронації» – К. Москалець, «Я, Мілена» – Оксана Забужко, «Репортаж із царства нелюбові» – С. Процюк, «Шарга» – І. Андрусак), правда, залишаючи для читача маленький промінчик надії.

Ожив хапливий імпресіоністичний стиль, авантюрицька новела, неореалістичні бувальщини, сюрреалістичні видіння, а також різні змішані, амбівалентні структури, як, скажімо, у талановитій збірці «Вдовушка» О. Жовни.

Розфокусування тексту, що не дає цілокупності враження, набір фраз, які розлазяться, мов раки, заповнення розділів десятками знаків запитань, малювання драбин із літер і тому подібні штукарства, – все це минеться, коли ми вдосталь напрощаємося із старими ілюзіями.

1999

⁴⁸³ Хвильовий М. Редактор Карк//Хвильовий М. Твори: В 2т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 136-153.

ЗОБРАЖАЛЬНО-ВИРАЖАЛЬНА СТИХІЯ СЛОВА



СТИЛЬ І ЙОГО СКЛАДНИКИ

Становлення і розвиток української радянської новелістики, як і прози загалом, пов'язані з дискусіями про стиль. Від студій В. Коряка, О. Білецького, Б. Коваленка до праць Л. Новиченка та П. Колесника простежуються активні пошуки «відтінків різноманітності» в широкому новелістичному потоці, а також прагнення глибоко осягнути саму природу стилю.

У давніх і сьогочасних працях про художній стиль різні автори по-різному тлумачать цю вельми складну та далеку від однозначності категорію. У своєму обсязі вона то звужується до меж поняття про лад мови⁴⁸⁴, то набирає властивостей неозначеного універсалізму. «Стиль, – твердить один із теоретиків, – пізнання дійсності. Але стиль – і форма цього пізнання... Він локальний і в той же час універсальний... Стиль не має ні зовнішніх меж, ні внутрішнього підрозділу»⁴⁸⁵. В обох випадках проблема стилю залишається не менш складною, ніж до постановки питання про обмеження чи розширення поняття «стиль».

В українській критиці 1920-х років термін стиль часто вживався замість терміна метод, що спричинилося до грубого схематизму і вульгарної категоричності у вимогах «єдиного пролетарського стилю». «Ми розуміємо цей стиль (пролетарський реалізм. – В. Ф.), – писав Б. Коваленко, – як художню методу, що базується на активній психології пролетаріату і на філософії діалектичного матеріалізму»⁴⁸⁶. Виходячи із «Соціології мистецтва» В. Фріче, критик В. Коряк пояснював єдність стилю певної доби... способом виробництва⁴⁸⁷. То були крайнощі абстрактно-класової та економічно-психологічної тенденцій у літературознавстві. Хоча рапівці в Росії, а вуспівці-молодняківці в Україні ототожнювали художній метод зі світоглядом, все-таки вони перші

⁴⁸⁴ Крижанівський С. Таємниця індивідуального стилю// Питання соціалістичного реалізму. – Вип.3. – К.: Дніпро, 1967. – С.240.

⁴⁸⁵ Григорян А. Проблеми художественного стиля. – Єреван: Вид-во АН Вірменської РСР, 1966. – С.6-7.

⁴⁸⁶ Коваленко Б. Класи і стилі// Молодняк. – 1930. – № 3. – С.137.

⁴⁸⁷ Коряк В. Українська література. Вид. 2-ге. – Х.: ДВУ, 1929. – С.44.

висунули поняття про творчий метод, а подальше розрізнення методу і стилю було, на думку С. Крижанівського, надзвичайно продуктивним з точки зору прогресу науки, бо сама художня практика довела, що метод не рівнозначний стилю, що він дає лише загальний напрямок розвитку стилів.

Діалектика взаємовідношень між методом і стилем в останнє десятиріччя вивчається всебічно і ґрунтовно. Більшість дослідників застосовує при цьому відому формулу про діалектику окремого і загального: «Загальне існує лише в окремому, через окреме. Всяке окреме є (так чи інакше) загальне. Всяке загальне є частинка (або сторона, або сутність) окремого. Всяке загальне лише приблизно охоплює всі окремі предмети. Всяке окреме неповно входить у загальне і т. д., і т. д.»⁴⁸⁸.

Художній метод – загальне. Індивідуальний стиль – окреме. В методі здійснюються загальні принципи відображення (пізнавальна спрямованість творчості), критерії оцінки та спосіб образного моделювання дійсності. А в стилі завершується конкретне переломлення методу. Останній дає вже осмислений та оцінений матеріал, який впливає на стиль, а стиль, в свою чергу, не лише оформляє зміст, а й розвиває його через певний жанр – виникає живий процес, коли стиль і метод наче взаємопроникають один в одного.

Стиль невіддільний від методу і водночас може існувати як самостійна змістовна форма у зовнішніх шарах образу – художньому мовленні⁴⁸⁹ (наприклад, деякі стильові принципи Коцюбинського в стилі Гончара, форма толстовської «діалектики душі» у багатоголосому внутрішньому мовленні).

⁴⁸⁸ Ленін В. І. Твори. Вид. 4-те. – Т.38. – С.347.

⁴⁸⁹ У такому аспекті трактується взаємовідношення між методом і стилем багатьма дослідниками. Див.: Тимофеев Л. И. Советская литература. Метод, стиль, поэтика. – М.: Советский писатель, 1964. – С.64; Палиевский П. В., Эльсберг Я. Е и др. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. – Вид-во Наука, 1965. – С.7, 25, 33, 39, 45; Новиченко Л. М. Проблеми стильової диференціації в сучасних східнослов'янських літературах. – К.: Наукова думка, 1968. – С.4-5, 19; Гусев В. К соотношению метода и стиля в словесном творчестве// Социалистический реализм и проблемы эстетики. – Вып.1. – М.: Искусство, 1967, та інші.

ні героїв Шолохова – це стильові традиції, які розвиваються на ґрунті іншого методу, а через те вони є лише частина або одна сторона повного обсягу понять «стиль Гончара», «стиль Шолохова»).

Отже, не ототожнення і не ізоляція цих категорій, а їх жива діалектична єдність дає можливість глибоко осягнути складні процеси творчості й типологічні явища літературного розвитку.

Як окреме переломлення художнього методу, стиль потребує не лише загальних естетичних тлумачень, а й більш точних визначень та конкретного аналізу своїх складників. Немає потреби докладно зупинятися на історії дефініцій – це вже зроблено у ґрунтовних працях В. Ковальова «Многообразие стилей в советской литературе» (1965) і О. Соколова «Теория стиля» (1968). Тракткування стилю в літературознавчому аспекті, наявне у працях Л. Новиченка «Про багатство літератури» (1959), О. Чичеріна «Идеи и стиль», а особливо у щойно названій книзі О. Соколова, є, на мій погляд, прогресивне і плідне, тому що воно виходить із ідеї діалектичної єдності змісту і форми, слова та образу, а також дає можливість простежити складний рух від ідеї до слова, від слова до ідеї через усі ланки багатшарової структури окремого твору, творчості митця або стильового потоку чи течії.

Проте тлумачення стилю як категорії статичної, як «суми прийомів» має досить давню і міцну традицію. Ми його знайдемо в ідеалістичній концепції стилю О. Бургардта⁴⁹⁰ і вульгарно-соціологічній – С. Щупака⁴⁹¹. Подібне розуміння стилю є і в сучасному поетичному словнику: «Стиль – сукупність засобів і прийомів художньої виразності, обумовлених даною добою, яка формує літературні напрямки, що є вираженням певних суспільних тенденцій»⁴⁹². Можливо, що

⁴⁹⁰ Бургардт О. Новые горизонты в области исследования поэтического стиля (Принципы Э.Эльстера). Книгоиздательство И.И.Самоненко, 1915. – С. 9.

⁴⁹¹ Щупак С. Критика й проза. Х.-К.: ДВУ, 1930. – С.23.

⁴⁹² Квятковский А. Поэтический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – С. 282. У Цікавих працях О. Ларміна «Метод і стиль» (1964) і П. Мисника «Багатство форм і стилів» (1966) теж побутує поняття стилю як «суми прийомів».

такі визначення робляться заради доступності, наочності, але все одно вони ховають у собі можливість вульгарно-схематичного тлумачення дуже складного мистецького явища. Тому гідним схвалення є пафос заперечення спрощених дефініцій: «Стиль – це не «сукупність прийомів», не зовнішня форма, а найважливіша властивість поетичного сприйняття світу і поетичного образного мислення»⁴⁹³. Так, стиль необхідно розуміти як живу систему динамічних відношень між елементами художньої структури, коли одні принципи образотворення переважають інші, бо зумовлюються певними властивостями відображуваного матеріалу та стильовою концепцією автора. Письменник не може охопити всіх зв'язків, у яких перебуває предмет відображення. Тому, виходячи із свого світосприймання і світорозуміння, найближчих традицій і мовно-стилістичних засад, він, письменник, бере предмет лише в тих зв'язках, які – на даному етапі художнього освоєння світу і стосовно теми твору – видаються йому найбільш важливими для розуміння цього предмета. Скажімо, і Ю. Яновський, і Г. Косинка одночасно писали про народження нової людини. Обидва розуміли всю складність цього всесвітньо-історичного процесу, та зате як по-різному виділяли і передавали істотні сторони цього явища. Ю. Яновський переважно бере тип бійця, солдата і відкриває в його світовідчужанні та вчинках незвичайне як форму істинності й краси людського буття. Все інше його мало цікавить. Орієнтується він на романтиків, частково – на М. Коцюбинського. А Г. Косинка увесь у селянському світі, що перебуває в складних суперечностях останніх класових боїв. Його цікавить щоденне буття незаможників і куркулів, еволюція їх психології в залежності від влади землі і влади над землею. Новеліст орієнтується на «селянського Бетховена» – В. Стефаніка. На відміну від Ю. Яновського, він ховає своє «я», щоб говорила лише об'єктивна «зри-ма» логіка речей у селянському житті. Звідси – відмінність тропіки та сюжетики в обох новелістів: переважно патетич-

⁴⁹³ Чичерин А. В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова. – М.: Советский писатель, 1965. – С.287. (У полемічному запалі тут даремно із сфери стилю викинута «зовнішня форма», якщо під нею розуміти художне мовлення).

на, «книжна» і гострофабульна в Ю. Яновського та переважно непатетична, «селянська» і конкретно-аналітична в Г. Косинки.

Чи не найпопулярнішим у нашому столітті є визначення французького вченого Бюффона: «Стиль – це сама людина».

У книзі А. Григоряна сказано: «Стиль – це митець»⁴⁹⁴. В. Белінський розумів під стилем («слогом») уміння митця «тісно зливати ідею з формою і на все накладати оригінальний, самобутній відбиток своєї особистості, свого духу»⁴⁹⁵. Схожу думку висловлював і Блок: «Стиль будь-якого письменника так тісно пов'язаний із змістом його душі, що досвідчене око може побачити душу по стилю»⁴⁹⁶. П. Козланюк назвав стиль «художнім характером письменника»⁴⁹⁷. Та якби наука обмежилася лише цим положенням, вона б не з'ясувала істини у повному обсязі. І тому вона доповнила формулу Бюффона: «Людина – це стиль». Значення «доповненої формули» полягає у визнанні того факту, що не тільки митець, а й характер матеріалу, тобто відображуваного об'єкта, впливає на своєрідність стилю. Найповніше і найточніше цей закон визначив К. Маркс: «Але тільки ми облишимо осторонь навіть все суб'єктивне, а саме те, що один і той же предмет по-різному відображується в різних індивідах і перетворює свої різні сторони в стільки ж різних духовних характерів, то хіба характер самого предмета не повинен справляти ніякого, навіть наймізернішого, впливу на дослідження?»⁴⁹⁸. Не треба, на думку К. Маркса, вимагати від троянди, щоб вона пахла фіалкою, не можна, щоб спосіб дослідження був «серйозним», коли предмет дослідження «сміється». Цю думку відстоював також В. Лібкнехт: «Стиль – не тільки людина, він і матеріал, він повинен пристосуватися і до предмета дослідження»⁴⁹⁹. За його

⁴⁹⁴ Григорян А. Проблемы художественного стиля. – С.19.

⁴⁹⁵ Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. – Т.5. – М.: Вид-во АН СРСР, 1954. – С.454.

⁴⁹⁶ Блок А. Собр. соч. – Т.5. – М.-Л.: Гослитиздат, 1962. – С.315.

⁴⁹⁷ Див.: Крижанівський С. Таємниця індивідуального стилю// Питання соціалістичного реалізму. – Вип.3. – 1967. – С.248-249.

⁴⁹⁸ Маркс К. і Енгельс Ф. Твори. Вид.2-ге. – Т.1. – К., 1958. – С.7.

⁴⁹⁹ Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве. – Т.11. – М.: Искусство, 1957. – С.587.

словами, стиль «Капіталу» К. Маркса відповідає складності предмета, який у ньому викладається, а стиль «Вісімнадцятого брюмера» – це справжній *stilus* – гострий клинок, який вбиває ворога, влучаючи в саме серце: суворість цього стилю, його жагучість, убивча дотепність диктуються поставленою проблемою. Рецензуючи книгу П. Сакуліна «Теория литературных стилей», О. Білецький вважав за необхідне підкреслити: «В матеріалі... уже є момент, який визначає характер майбутнього стилю, що тільки народжується. Від цього матеріалу і треба йти при установлюванні типології стилів»⁵⁰⁰. У такому ж плані трактується це питання і в статті «Стиль и жизненный материал»⁵⁰¹ М. Храпченка та в інших працях.

Висновки теоретиків підтверджуються художньою практикою. Контрапунктне сполучення мінорно-мажорних інтонацій у ранній творчості А. Головка йде і від його бурливо-сумовитого темпераменту, і від м'яких і ніжних типів дітей чи юнаків, які, долаючи трагічні ситуації, набувають необхідної для життя твердості. Про залежність стилю від нового матеріалу, особливо коли ним є рух мас, добре сказав О. Серафимович: «У «Залізному потоці» я малюю колективний процес боротьби, який я прагнув виявити по можливості більш сильно та економно. Це – не епізод із життя окремого героя чи маленької групки людей, де треба показати якомога яскравіше людину, її становище, її життєві обставини, її специфічну працю, показати її на людях і у неї вдома, її особисті взаємини.

Життя величезного колективу в «Залізному потоці» я вважав за необхідне малювати крупним планом і в пришвидшеному темпі: адже в революції місяць – за рік. Дрібниці побуту загальмували б і збіднили б героїчний рух і ге-

⁵⁰⁰ Белецкий А. И. К построению теории литературных стилей// Памяти П. Н. Сакулина. – М.: Вид-во «Никитинские субботники». – 1931. – С.14.

⁵⁰¹ Храпченко М. Б. Стиль и жизненный материал// Историко-филологические исследования. Сборник статей к 75-летию акад. Н. И. Конрада. – М.: Наука, 1967.

роїчну мету маси, головне, не дали б переконливих рис її обличчя. Бо маса, хоча й однорідна, але різнолика»⁵⁰².

Йдучи від загальних до більш конкретних визначень стилю, ми часто зустрічаємо тлумачення його як єдності (цілісності) і своєрідності творчості.

Чим зумовлюється ця єдність, спільність, системність? На це питання відповідали по-різному. Так, наприклад, Г. Вельфлін зазначав, що єдність стилю в образотворчих мистецтвах залежить не лише від особистості митця, а й від «способу зображення як такого»: один бачить світ переважно лінійно, а інший – живописно. У Терборха і Берніні різні темпераменти (м'який і бурхливий), але обидва бачили світ передовсім живописно, а не лінійно⁵⁰³. Неоднаковість бачення Г. Вельфлін досить туманно пояснював «оптичними схемами» сприймання, бо за рамки технології не виходив, не звертався до ідейно-соціальних основ еволюції стилю в новому мистецтві. Художник-конструктивіст Жорж Якулов вбачав єдність національного живописного стилю в своєрідності світлового діапазону кожного народу. Він вважав, що в різних частинах планети сонце сприймається неоднаково, і від того, під яким кутом падає проміння, в якому середовищі, атмосфері воно заломлюється, – залежить освітлення, що впливає на формування психіки людей і їхніх художніх смаків (улюблені кольори, форми та інше). Несподівана і дивна гіпотеза Ж. Якулова базувалася на точній науці – фізиці. З цього приводу в 1929 році М. Шагінян говорила: «Сонце для мешканця боліт і для мешканця пустель світить не однаково, і не однаково, отже, виникають перед очима митця контури і форми предметів, тому що контури і форми залежать від освітлення»⁵⁰⁴. Проте ця надто універсальна ідея мало що пояснює не лише в єдності елементів окремого твору, а також і в спільності стилю певної течії в творчості однієї нації. Тут поки що більш доцільними і слухними

⁵⁰² Серафимович А. Собрание сочинений. – Т.7. – М.: Гослитиздат, 1960. – С.332.

⁵⁰³ Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. – М.-Л.: Вид-во АКАДЕМІА, 1930. – С.7-15.

⁵⁰⁴ Шагінян М. Об армянской литературе и искусстве. – Єреван: Вид-во АН Вірменської РСР, 1961. – С.156.

здаються міркування В. Жирмунського – про єдність художнього завдання⁵⁰⁵, О. Білецького – про визнані митцем закони, які обумовлюють єдність всіх художніх прийомів⁵⁰⁶. В останньому положенні накреслюється вихід за рамки «технологічних правил» і є наближення до поняття закономірності, в основі якої лежить ідея єдності світосприймання, світорозуміння, однакове авторське ставлення до зображаного, спільність естетичних ідеалів і формотворчих принципів у межах творчості чи стильової течії. П. Палієвський висунув положення про те, що об'єднуючу роль у творчості виконує відкрита митцем «загальна форма», наприклад, «діалектика душі» у Л. Толстого як «безпосередня спільна для всіх людей форма складного внутрішнього світу, яку письменник стихійно вивів на поверхню, прагнучи бути правдивим до кінця», а в А. Чехова єдність стилю – у перевазі численних непрямих, периферійних шляхів до центрального образу, величезна змістовність мовного «дріб'язку», в якому криється глибокий підтекст⁵⁰⁷. Дещо в узагальненому вигляді, але цілком слушно трактується єдність стилю В. Днепровим: «Образне світіння тексту дозволяє побачити в його глибині загальну ідею, що рухається. Малі образи, які з несподіваного боку показують нам часткові явища, мають разом з тим специфічну виразність передавати головний смисл, тон і колорит світогляду митця. Це і є стиль»⁵⁰⁸.

Отже, цілісність окремого твору залежить від єдності художнього завдання, від співвіднесеності всіх його елементів до головної ідеї, а спільність творчості одного митця чи течії, крім того (при умові, що тут не було заміни творчих методів і вирішальних естетичних засад), залежить ще й від спільності ідеалу, спільності концепції людини і формотворчих принципів, які диктуються таким або іншим розумінням художньої правди.

⁵⁰⁵ Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Статьи 1916-1926 гг. – Л.: Вид-во АКАДЕМІА, 1928. – С.50.

⁵⁰⁶ Белецкий А. В мастерской художника слова. – Х.: Научная мысль, 1923. – С.30.

⁵⁰⁷ Палиевский П. Постановка проблемы стиля. Теория литературы. – Кн.3. – М.: Наука, 1965. – С.21-27.

⁵⁰⁸ Днепров В. Многообразие стилей в реалистическом искусстве// Вопросы эстетики. Институт истории искусства АН СРСР. – М., 1960. – С.106.

Поруч з єдністю як ознакою стилю висувається ідея своєрідності – чи мовностилістичної, чи ідейно-художньої. «Під стилем, – писав Б. Томашевський, – ми завжди розуміємо якусь своєрідність. Чи це буде своєрідність художня, чи це буде своєрідність мовних засобів, чи у переносному значенні – своєрідність людської поведінки – все одно, своєрідність – це перша ознака слова «стиль»⁵⁰⁹. Під таким кутом зору розглядається стиль у працях О. Білецького, Л. Новиценка, Л. Тимофєєва, П. Волинського, С. Крижанівського, в академічній «Теорії літератури» (кн. 3), у «Словнику літературознавчих термінів» В. Лесина та О. Пулинця...

Однак останнім часом, всупереч поширеному трактуванню стилю як своєрідності, розвивається концепція стилю як художньої закономірності. Наукове обґрунтування ця концепція знайшла у талановитій праці О. Соколова «Теорія стилю». Переконаливо полемізуючи з формалістичним і вульгарно-соціологічним розумінням стилю як «суми прийомів», теоретик вперше у нашому літературознавстві принципово поставив питання про «закон стилю». Він твердить: коли «співвідношення елементів художнього цілого досягає такого ступеня єдності, відповідності, внутрішньої необхідності, взаємообумовленості, що можна говорити про художній закон цього співвідношення; коли в художній системі стають необхідними саме ці елементи і недопустимі інші – перед нами стиль»⁵¹⁰. На доказ цього положення дослідник стисло аналізує стиль романтичних повістей Марлінського і показує, що і в епітетах, і в характерах, і в композиції переважає експресивне над зображувальним, виняткове над звичайним, патетично-сентиментальне над стримано-описовим. О. Соколов запропонував таке загальне визначення стилю: «Стиль є художня закономірність, що об'єднує – як його носіїв – всі елементи форми художнього цілого і що визначається – як його чинниками – ідейно-образним змістом, художнім методом і жанром даного цілого»⁵¹¹. Автор категорично відкидає трактування стилю як

⁵⁰⁹ Томашевский Б. В. Стилистика и стихосложение. Курс лекций. – Л.: Учпедгиз, 1959. – С.11.

⁵¹⁰ Соколов А. Н. Теория стиля. – М.: Искусство, 1968. – С.34.

⁵¹¹ Там само. – С.130.

вираження своєрідності митця. І в процесі дослідження, а також у висновках він підкреслює: «Дослідник стоїть перед альтернативою: стиль можна розуміти або як художню закономірність, обумовлену системою стильотворчих чинників, або як вираження індивідуальності митця. Одне виключає інше»⁵¹².

На мій погляд, навпаки: одне передбачає інше! Адже художня закономірність (необхідність одних і недопустимість інших елементів) неоднаково виявляється у творчості кожного митця або течії. Наприклад, «романтичність» у Марлінського і Рилєєва, Гончара і Довженка. Тут можна говорити про спільний закон переважання експресивного над зображувальним. Але цей загальний закон у художній практиці виявляється по-різному. Скажімо, у Довженка патетика врочисто-ораторська, а в Гончара – врочисто-інтимна.

Заперечуючи ідеалістичні, «індивідуалістичні» концепції стилю Л. Шпітцера, Н. Гартмана, автор нової теорії стилю переконливо доводить, що стиль у всіх обсягах – твору, автора, течії – має соціальну основу, що авторський стиль є варіантом загальної течії. Все це у нас не викликає сумніву. Але ж митець не лише «бере», а й «дає» щось стильовій течії, власне, продовжує її життя. Відстоюючи детермінованість стилю суспільно-естетичними умовами, його об'єктивність, не треба забувати, що всі складники стилю «проходять» через голову і серце митця. Немає стилю Довженка поза Довженком, поза його українським національним характером, його схильністю до патетичного сприймання дійсності, до медитативно-гіперболічних форм вираження ідеї. І художня своєрідність, наприклад, реалістично-романтичної течії в українській новелістиці виявляється тільки через своєрідність авторських стилів Довженка, Яновського, Гончара, які утворили течію завдяки схожості, але не тотожності їх світосприймання і світоперетворення.

Відчуження творчої індивідуальності зі сфери стилю в теорії О. Соколова здається «накладною витратою» на полеміку. Тим більше, що й сам дослідник уточнює: творча особистість – це специфічна умова стильової своєрідності,

⁵¹² Там само. – С.209.

яка здійснюється через чинники стилю, авторська індивідуальність охоплює і стиль, і метод, і жанр⁵¹³.

У наведеному раніше положенні К. Маркса про вплив предмета на спосіб дослідження до сфери стилю включається і характер митця, і характер матеріалу – конфліктів, соціально-психологічних типів людей у всіх сферах буття. Тому *стиль – це оригінальне проникнення в істинні зв'язки життєвих явищ і своєрідний вияв художньої закономірності в межах окремого твору, творчості митця чи течії*⁵¹⁴.

Зупинимось ще на одному спірному питанні загального порядку.

У теорії існують різні точки зору щодо стилю і манери. Одні автори розглядають їх як рівнозначні поняття, інші вбачають у них певну відмінність. Вивчаючи це питання, С. Крижанівський дійшов висновку, що встановлення принципової різниці між цими двома термінами абсолютно неможливе, а всякі нюанси мало важать⁵¹⁵. При цьому він поспівав на авторитет В. Козаченка, для якого ці поняття неподільні, нерозмежовані, та Ю. Смолича, який вважає, що манера письма – це стиль⁵¹⁶. Однак О. Лармін, А. Григорян, В. Ковальов та інші дослідники прагнуть розрізнити ці терміни.

Аналізуючи фільми Чапліна, оповідання А. Бакунца, вірменський дослідник А. Григорян запропонував такий поділ: «Як описати – це манера. Яке сприймання-відображення – це початок стилю». У Чапліна комічне повісткування – це манера, а трагічна концепція людини – це стиль. Манери можуть бути схожими (наприклад, опис життя вулиці і загибелі безіменного героя в оповіданнях «Людина натовпу» Е. По, «Невський проспект» Гоголя і «Загибель провінції» А. Бакунца), але концепції людини і суспільства тут різні, тому і стилі відмінні. Проте ця думка авто-

⁵¹³ Там само. – С.209, 155-157.

⁵¹⁴ Це загальне визначення автор вважає більш повним і точним, ніж те побічне і популярне, яке є в його книзі «Новела і новелісти», де індивідуальний стиль тлумачиться лише як своєрідність, як сукупність своєрідних рис творчості. – К.: Радянський письменник, 1968. – С.43.

⁵¹⁵ Крижанівський С. Таємниця індивідуального стилю// Питання соціалістичного реалізму. – Вип. 3. – С. 251.

⁵¹⁶ Там само. – С.254, 251.

ра не узгоджується із його визначенням: «стиль – це синтез художніх манер, їх естетичне узагальнення»⁵¹⁷. І хоча А. Григорян застерігає від ототожнення і розриву цих категорій, він, як бачимо, робить і те й друге.

Логічним і переконливим є розрізнення термінів «наслідування», «манера» і «стиль» у праці В. Ковальова «Многообразие стилей в советской литературе». Його трактування ґрунтується на положеннях Гете⁵¹⁸ і Вяч. Іванова⁵¹⁹. Стиль – це не будь-яка своєрідність, а вища якість прояву таланту. Є просте наслідування природі, коли письменник, користуючись виробленими традиціями, описує факти, не вносячи у твір духу своєї оригінальності. Є, по-друге, манера, коли митець підкреслює суб'єктивне сприймання і тлумачення фактів. І є, зрештою, стиль, коли письменник, глибоко проникаючи в закономірності буття, сполучає «вірне розуміння і ясне зображення характерного й закономірного в об'єкті з вираженням свого індивідуального сприйняття дійсності»⁵²⁰. За Гете, три типи творення непомітно переростають один в одного – від наслідування до стилю, де здійснюється злиття особи митця з пізною істинністю відображуваного матеріалу. Цю думку повторив і Вяч. Іванов, відзначивши в стилі злиття своєрідного з об'єктивним. «Манера є суб'єктивна форма, стиль – об'єктивна»⁵²¹, – писав він. У манері легко простежується лише зовнішня своєрідність, яка, коли митець залишається на цій стадії, легко перетворюється на маньєризм, чи, за сучасною термінологією, на манірність.

Очевидно, мав рацію Гегель, коли твердив, що манера та оригінальність – різні поняття. Манера – річ лише суб'єктивна, вона не впливає з характеру самого предмета та з необхідності дати його істинне зображення. Тому вона є

⁵¹⁷ Григорян А. Проблемы художественного стиля. – 1966. – С.128, 15-20, 35-37.

⁵¹⁸ Гете. Простое подражание природе, манера, стиль// Собрание сочинений: В 13 т. – Т.Х. – М.: Гослитиздат, 1937.

⁵¹⁹ Иванов Вяч. Манера, лицо и стиль. Борозды и межи. Опыт эстетические и критические. – М.: Музагет, 1916.

⁵²⁰ Ковалев В. Многообразие стилей в советской литературе. – М.-Л.: Наука, 1965. – С.25.

⁵²¹ Там само. – С.27.

випадковою і частковою ознакою своєрідності художника і виявляється найчастіше в зовнішній формі. Інколи вона заважає правильно відтворювати дійсність, перетворюється в механічний прийом. А митець повинен злитися з предметом зображення, щоб відтворити його у всій істинності. «Не ма-ти ніякої манери, – писав Гегель, – ось у чому полягала в усі часи єдина велика манера, і тільки в цьому розумінні ми повинні називати оригінальними Гомера, Софокла, Рафаеля, Шекспіра»⁵²².

Міркуючи про стилі, необхідно бачити їх різні якісні ступені. Адже еволюція творчості письменника чи якоїсь течії наочно доводить, як перші твори пишуться на відомий взір («під Толстого», «під Коцюбинського»), як зовнішня манера затьмарює істинність реальних речей і лише в стилі досягається гармонійне відкриття об'єктивного світу й оригінальності митця.

Три фази стильового освоєння світу (а часто лише дві, якщо наслідування швидко переростає в манеру) існують об'єктивно, а через те терміни «манера» і «стиль» не просто «вигадані» фахівцями, а відбивають реальні явища.

Від загального трактування стилю перейдемо до аналізу його конкретних складників. У цій сфері ще багато чого неясного і чимало плутанини. На означення складників широко вживаються терміни «компоненти», «елементи», «категорії», «чинники» без точних визначень і наукової диференціації.

Наведемо деякі факти. У книзі «Проблеми художественного стиля» А. Григорян до ряду компонентів відносить світогляд (він «у творах мистецтва сам уже стає компонентом стилю»), «образ мистецтва» (який синтезує мисль і форму), ситуацію і дію, час і рух, динаміку і статику, зрештою, почуття тіла, форми, лінії, простору, виміру, освітлення⁵²³. До категорій стилю теоретик залучає відповідний добі ритм і проблематику⁵²⁴. У книзі І.Виноградова «Борьба за стиль» компонентами стилю вважаються тема-

⁵²² Гегель. Сочинения. – Т. XII. – М.-Л.: Соцэргиз, 1938. – С. 307.

⁵²³ Григорян А. Проблемы художественного стиля. – 1966. – С. 7, 78, 233, 257, 288, 349.

⁵²⁴ Там само. – С. 16, 43.

тика, трактування людських образів і сюжет⁵²⁵. П. Сакулін шукав ознак стилю в тематиці, образах, у жанрах, у семантиці і композиції поетичної мови⁵²⁶. До поняття стилю В.Жирмунський включив «не тільки мовні засоби (які складають предмет стилістики в точному смислі), але також теми, образи, композицію твору, його художній зміст, втілений словесними засобами, але такий, що не вичерпується словами»⁵²⁷. В академічній «Теорії літератури» за елементи стилю правлять художнє мовлення, жанр, композиція, темп, ритм, тон, інтонація, а за категорії змісту, в яких стиль виявляється опосередковано, – характер, сюжет, образність твору в цілому⁵²⁸. В дослідженні С. Крижанівського компонентами стають закономірності психологічні (характер, темперамент, досвід письменника), естетичні (метод, специфіка окремих родів, жанрів, темп і т. д.) і мовні (норми літературної мови, які письменник може збагачувати і перетворювати, але не може обійти), причому мова тут вважається «головною дійовою силою стилю»⁵²⁹. Визнаючи літературний стиль як систему елементів форми, і зовнішньої і внутрішньої, польський дослідник Ю. Кжижановський вказує на різні характер зв'язків між елементами, який не піддається окресленню, і класифікує лише стилістичні явища, відносячи до ряду чинників словесне багатство, здатність добувати за допомогою фігур і тропів експресивне значення (пластичне чи музичне), а також уміння розмірено групувати речення в артистичну цілість⁵³⁰. Несистемність і неузгодженість такої класифікації очевидна. Назріла потреба конкретно визначити і диференціювати складники стилю. Не можна вивчати стиль науково без ясного розуміння того, з чого він складається. Відсутність єдиної основи розрізнення

⁵²⁵ Виноградов И. Борьба за стиль// Сборник статей. – Л.: Гослитиздат, 1937. – С. 266.

⁵²⁶ Сакулін П. Н. Теория литературных стилей. – М.: Мир, 1927. – С. 22-30.

⁵²⁷ Жирмунский В. М. Стихотворения Гете и Байрона «Ты знаешь край...»// Тезисы докладов межвузовской конференции по стилистике художественной литературы. – Вид-во МДУ, 1961. – С. 29.

⁵²⁸ Теория литературы. – Кн. 3. – М.: Наука, 1965. – С. 40.

⁵²⁹ Крижанівський С. Художні відкриття. – С. 92-93.

⁵³⁰ Julian Krzyżanowski. Nauka o literaturze. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk. – 1966. – С. 84, 77-78.

або її вузькість призводять до суб'єктивізму, принагідних і випадкових зіставлень.

У брошурі 1915 року О. Бургардта «Новые горизонты в области исследования поэтического стиля», де викладено принципи німецького теоретика Е. Ельстера, абстрактно визначено «одвічні» стилі: творчий і наслідувальний, типізуючий та індивідуалізуючий, ідеалізуючий і характеризуючий. З метою конкретизації своїх умовиводів автор включив «об'єктивні психологічні» показники – зорові, слухові, дотикові й запахові образи, а потім класифікував письменників таким чином: Гете обирає денне світло, романтики – місячне напівсвітло, Бальмонт любить сонце, а Блок – сірий ранок, Новалис закоханий в яскравий, а Шиллер – в сліпучорізкий блиск, а разом люблять необмеженість простору. Далекі від ідеалістичних концепцій стилю, ми часто стаємо на рівень наївних зіставлень, коли у визначенні «художніх особливостей» обмежуємося хисткими враженнями і випадковими спостереженнями. «Можна, наприклад, – писав П. Виходцев, – зауважити переважання в одного предметності, живописності образів, у другого – образу звукового, чутного, в третього – узагальнено-символічного і т. п. Але справа полягає в тому, що ці якості існують не самі по собі, а пов'язані з більш широкими категоріями художнього мислення письменника... Тому, коли, приміром, І. Еренбург прагне визначити особливості таких поетів, як Блок, Маяковський і Мандельштам, тим, що перший «слухав», другий «бачив», а Мандельштам жив у цих двох стихіях одночасно, – то, по суті, нічого не дає для розуміння не тільки своєрідності поетів і типологічних ознак їх творчості, але неправильно роз'єднує та об'єднує поетів за досить абстрактними, майже невловимими прикметами»⁵³¹.

У щоденній практиці ми більше покладемося на інтуїцію, на враження, ніж на логічний аналіз. Ми часто забуваємо, що неможливо глибоко розкрити своєрідність вияву художньої закономірності без порівняння стильових систем. А коли й згадуємо, то не знаємо точно, що і як порівнювати. І тоді у різних критиків один і той же письменник потрапляє

⁵³¹ Виходцев П. С. Субъективное и объективное в литературе// Время, пафос, стиль. – М.-Л.: Наука, 1965. – С.60-61.

в різні стильові течії, а самі течії визначаються за якоюсь однією і часто зовнішньою, а то й просто випадковою прикметою: «сільська проза», «сповідальна» література, «мікрореалістичний» потік і таке інше.

Настав час розібратися в цьому хаосі, який, мабуть, природно викликається надзвичайною складністю об'єкта дослідження – неоднозначністю мистецьких явищ. Якщо існують своєрідні моделі людини у творчості Пушкіна і Достоевського, то з таким же правом ми можемо говорити про різні «моделі Пушкіна» у Белінського і Писарева, «моделі Косинки» у працях С. Щупака (Косинка – імпресіоністичний об'єктивіст) і М. Рильського (Косинка – реаліст). І щоб досягти якомога більшої об'єктивності, необхідно виходити з однакових основ дослідження стилю.

Виходячи із структури художнього цілого, О. Соколов логічно розрізнув і визначив у стилі: чинники, носії, елементи, а також гіпотетично окреслив стильові категорії⁵³².

Стильотворчими чинниками, які діють всередині художнього цілого, є ідея, тема, образна система (тобто ідейно-тематичний, емоційно-предметний зміст, який через образи формує стиль), а також метод як відображення дійсності. Це чинники, які могутньо впливають на стиль на всіх рівнях художньої структури. А принципи зображення і вираження, родова і жанрова форми, композиція, особливо при наявності оповідача, стають чинниками лише по відношенню до художнього мовлення. Характер «я» в ліриці чи новелі відбивається так або інакше в тропіці, будові фрази, лексичних її особливостях (бурхлива розвихреність «почерку» А. Малишка і спокійна ясність М. Рильського, «матроський сказ» Большакова в оповіданні Ю. Яновського «Туз і перстень» і врочистий речитатив митця-музики із етюда О. Довженка «Сон»). Впливають на стиль також віршована і прозаїчна форми.

На відміну від Л. Новиченка, Я. Ельсберга, В. Ковальова, автор «Теорії стилю» не включає літературні традиції до стильотворчих чинників. Він їх вважає за особливу силу, яка діє прямо на стиль незалежно від внутрішніх чинників, але й не у відриві від них. Традиції – це зовнішня сила, а

⁵³² Соколов А. Н. Теория стиля. – С.59-131.

чинники, за О. Соколовим, визначають стиль зсередини художнього цілого.

Такий поділ є, мабуть, все-таки умовним і штучним. У живому процесі творчості все набагато складніше. Стильова традиція художнього зображення і вираження (наприклад, «фраза» Пшибишевського або Чехова) може стати головним чинником у стильових шуканнях початківця. Молодий І. Микитенко, наслідуючи модні зразки «телеграфної» прози, розсікав природний потік художньої мислі на окремі нервові скалки:

«...Була тоді кампанія «викачувати хліб».

Ми знали, де пропадали й Макар, і Сусанна, і ті четверо, що з осередку.

...А то їхала тачанка Гнатова (Гнат був начміліції)... Їхала звідкілясь уночі. Куняв Гнат, стомлений і прибитий пиллом, і ще троє міліціонерів.

І от... про це довго розповідати, як тоді вийшло, що бандити їх побили... А бандитів зловили щось швидко.

...Приходив уночі пізно Макар, питав – чи розміняти, чи надіслати їх до Чеки...

Йому тоді хотілося спробувати свого характеру... щоб так: дивитися людині (то нічого, що бандит?) у вічі. Дивитися пильно і придушити в нагана собачку, а воно

– шарах...

ах...

ах...

ах...

...Пострибала десь луна...

Аж на край світу...

І нема нічого...⁵³³

Ця «рубана» фраза, очевидно, була для автора «загальною формою» передачі поспішливих, нуртуючих відчужуваних людини часів революції. Він запозичав її в інших прозаїків, повторював у ряді новел, таким чином, уодноманітнював свій світ і світ своїх героїв. З оцим досить відчутним стильотворчим чинником письменникові довелося через деякий час вступити в боротьбу і подолати його вплив.

⁵³³ Микитенко І. Твори: В 6 т. – Т.І. – К.: Наукова думка, 1964. – С.34.

І сучасні молоді прозаїки не так уже й рідко пишуть «під Хемінгуея», йдучи в своїх пошуках від наслідування й манери до власного оригінального стилю. Через те в кожному окремому випадку треба бачити головні стильотворчі чинники і, за влучним висловом О. Соколова, не забувати про «рівнодіючу» всіх різних факторів.

Логічне членування чинників всередині художнього цілого вимагає дальших уточнень і конкретизації. Поки що їх бачимо в статичній, а необхідно конкретно розкрити динамічний процес формування, «виростання» стилю. Він починається в світосприйманні, світорозумінні митця. Він захований у матеріалі, який ще не є художнім цілим. Матеріал – це людське життя, в тому числі й ідейне, незалежне від митця. Характер матеріалу в світлі авторського сприймання і тлумачення в «таємничому» процесі творчості створює стиль. Матеріал разом з думками і мовленням автора стає емоційно-предметно-ідейним змістом, у якому є первісне і вторинне, сплав «авторського» і «неавторського», «духовного» і «речового».

Тільки назва твору і його остання крапка замикають – і то лише зовнішньо – художню систему із своїм емоційно-предметним змістом. Але ж у процесі творчості цей зміст утворювався від злиття «моделі дійсності» та «моделі автора». І сліди цього розімкнення до двох джерел образотворення залишаються в стилі⁵³⁴.

Носіями стилю, за теорією О. Соколова, є мовлення («слог»), композиція, родово-жанрові форми і зображення та вираження. За винятком мовлення, всі носії в конкретних випадках, будучи вищими елементами художньої структури, можуть виступати чинниками по відношенню до зовнішньої форми, тобто до художнього мовлення, а зображення та вираження, родово-жанрові форми можуть впливати і на композицію. Скажімо, форма сценарію в «Арсеналі» Довженка зумовила лаконічні називні конструкції речень в описових частинах («Небо сіре. Хмари низькі. Вибух»). Інший приклад: настанова на усне виконання виробила в новелі

⁵³⁴ Ельсберг Я. зазначає, що стиль треба розглядати в його «співвіднесеності і з дійсністю, і з художнім змістом, і з світоглядом, і з методом письменника» (Теория литературы). – Кн.3. – М.: Наука, 1965. – С.40.

ущільнену композицію, яка може бути то фрагментарною, то повною, то асиметричною, то симетричною – відповідно до змісту повідомлення і його адресата.

Доповнюючи класифікацію О. Соколова, до ряду носіїв стилю ми також відносимо сюжет, який може бути фабульним і безфабульним, що, зрештою, залежить від матеріалу і художнього завдання, а також світосприймання митця.

Таким чином, підходимо до поняття – елементи стилю. Це складники художньої структури, які, ставши носіями певного стилю, набули стильової характерності, ознак художньої закономірності. Наприклад, ліроепічна, фрагментарна, вільна і примхлива в чергуванні образів, з багатьма відступами композиція – елемент романтичного стилю. Не композиція, а фрагментарна композиція є елемент стилю. Просто мовлення є носій стилю. А метафоричне мовлення Довженка є елемент патетичного стилю, а неметафоричне мовлення П. Панча є елемент стримано-описового стилю. У П. Панча елементом стилю буде також життєподібне зображення, а в Довженка – умовне (розмова мертвих із живими, наприклад). Всі елементи стилю об'єднуються загальною художньою закономірністю стилю, яка зумовлюється ідейно-образним змістом.

Нова теорія дає чітку відповідь на питання, чи входить зміст до стилю. Так, входить, але на рівні стильотворчого чинника. Стиль починається із зображення і вираження. Він об'єднує формальні елементи структури і зв'язує форму із змістом, «складає ту художню матерію, в якій втілюється ідея, народжувана художником»⁵³⁵.

Для конкретного і послідовного дослідження того або іншого стилю О. Соколов запропонував дев'ять «пар» стильових категорій, які функціонують всередині стилю. Маючи абстрактний характер, вони наповнюються конкретним змістом у певному стилі. В даному випадку теоретик пішов за Г. Вельфліном, який у праці «Основные понятия истории искусств» установив п'ять «пар» найзагальніших форм зо-

⁵³⁵ Соколов А. Н. Теория стиля. – С.87. Схожу думку висловив А. Григорян: «Стиль – момент співвідношення, збігання, взаємопроникнення змісту і форми, ідеї та зображення» («Проблемы художественного стиля» . – С.98).

браження в образотворчому мистецтві: лінійність і живописність, площинність і глибинність, замкнутість і відкритість, множинність і єдність, абсолютна і відносна ясність предметної сфери⁵³⁶. Але для О. Соколова теорія Г. Вельфліна послужила лише аналогією, поштовхом до оригінальної постановки питання.

Взявши за основу природу образного мислення, передовсім у реалістичному і романтичному мистецтвах, О. Соколов трактує стильову категорію як єдність протилежностей, як співвідношення, в якому провідною, коли виражається конкретний стиль, стає одна із протилежностей. Подібно до Г. Вельфліна О. Соколов обмежився деякими прикладами, не претендуючи на побудову цілісної системи стильових категорій. У своїй логічній схемі він подав два ряди співвідношень, які ґрунтуються на двох особливостях образотворення: переважно реалістичному і переважно романтичному. Це співвідношення об'єктивного і суб'єктивного, зображувального і виражального (експресивного), загального та окремого, неумовного та умовного (точніше, життєподібного та умовного), канонічних і вільних форм, простого і складного, симетричного та асиметричного, камерного і монументального, статичного і динамічного.

Ясна річ, всього багатства літератури, навіть одного її жанру на якомусь відтинку еволюції, не увібрати ні в цю, ні в будь-яку і більш широку логічну схему. Вона може пройти через мистецькі факти і повернутися до самої себе, нічого нового не відкривши. Та О. Соколов прагне лише того, аби стиль вивчали логічно, і накреслює один із можливих шляхів до цього, вважаючи, що в кожному конкретному дослідженні буде охоплено всю складність, діалектичність співвідношень, оскільки в стилі – автора чи течії – є сталі й змінні складники.

«Апробація» стильових категорій можлива на різних рівнях. Особливо переконливою вона має бути на рівні аналізу всієї творчості письменника чи стильової течії, де є перспектива визначення провідних тенденцій у широкому

⁵³⁶ Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств // Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М. – Л.: Вид-во Academia, 1930.

розмаїтті. Проте «діалектику протилежностей» можна помітити і на двох окремих творах, автори яких належать до різних стильових течій.

Порівнюємо стисло два етюди, де йдеться про загибель воїнів у бою.

«Рапорт з моря» С. Скляренка:

«Теплого ранку стояли ми на березі в Анапі. Між горами плавали легенькі хмарки, тихо було над морем, прибій припадав до берега, немов цілував зернистий пісок.

Разом з однією хвилею, що виринула з глибини моря, вплив моряк. Бушлат, матроський кльош. На широкому лобі кривава рана. А на грудях – орден Червоного Прапора...

– Рапорт складає товариш, – сказали моряки, приймаючи тіло. – Порядок. Все зрозуміло.

Вони зняли орден з грудей моряка. З кишені його вийняли партквиток номер 5646750. А самого моряка-десантника Марка Боруховича поховали в Анапі на косі зернистого жовтого піску»⁵³⁷.

«У полі» О. Довженка (написано 2.V.1946 р.):

«Гей, у полі родила мене мати моя, в полі. У полі спинався я на ноги, сміявся, і плакав на колючій стерні, і спав під копою в насінні.

У полі впав я, ідучи в атаку, і, непохований, гнию, вгрузаючи помалу в землю, бо єсмь уже земля.

Вже чорний я, прибитий пилом і дощами, лежу неприораний, наполовину возз'єднавшись з землею, як темний барельєф великої доби.

Одежа моя вже потліла впрах, ремінь потрух, і заржавіла зброя. І тільки медалі за оборону Сталінграда, Одеси, Києва блищать над моїм серцем на сонці як знаки епохи. Да зуби сміються. Ой у полі родила мене мати моя. У полі творив я насіння для людства. У полі лежу. Всміхаюся в вічність»⁵³⁸.

Тематична близькість обох етюдів підкреслює їх стильову несхожість. У С. Скляренка переважає «об'єктивне», зображувальне, життєподібне, просте, камерне начало, а в

⁵³⁷ Збірка «Рапорт». – К.-Х.: УДВ, 1945. – С.75-76.

⁵³⁸ Довженко О. Твори: В 5 т. – Т.1. – К.: Дніпро, 1964. – С.212.

Довженка – «суб'єктивне», експресивне, умовне, складне, монументальне. Причому кожен ряд стильових категорій має внутрішню градацію і певну взаємозалежність, тобто в ньому виявляється художня закономірність.

С. Скляренко бере з грандіозної битви один епізод. Бере його з конкретними реаліями, в усій «наготі та істині» і в найпростіших мовних конструкціях відтворює одну звичайну, з його погляду, сцену після бою. Він не копіює, він теж виражає смисл факту («Рапорт складає товариш... Порядок»), але всього не договорює, йому вистачає однієї репліки моряка. Є тут трохи і суб'єктивного, воно виявляється в нарочито стриманому ритмі фраз, навіть у не дуже оригінальній метафорі: «Прибій припадав до берега...» Проте все це підпорядковується реальності самого факту: отак ми стояли, він вплив, на ньому був бушлат, хлопці сказали: «Рапорт складає товариш», – а потім ми з кишені вийняли партквиток і поховали десантника на березі. Так було, це – правда! – наче говорять точні і скупі подробиці, які викликають зорові уявлення. Локальність місця події – вузької смуги берега моря – трохи розсувається «легенькими хмарками», які «плавають в горах», але вся сцена не вписується в якусь ширшу панораму. Цього й не треба, бо промовляє підтекст пластично вирізьбленого образу: мертвий вплив з моря наче віддати рапорт про героїчну загибель.

Своєрідний «рапорт» складає і довженківський безіменний воїн. Причому він сам промовляє... після смерті в бою. З цього все й починається: порушена життєподібність. Зроблено це заради «внутрішнього» вираження грандіозного смислу, який криється, на думку Довженка, в кожному факті загибелі воїна за свою землю, за свою Вітчизну. В трагічному епізоді, оголеному до жорстокої правди («непохований, гнию, вгрузаючи помалу в землю»), автор бачить не тільки солдата, а й хлібороба, великого сіятеля землі, народженого і загиблого у полі, трудівника, який «у полі творив насіння для людства». Титанічність і легендарність виражається в посмертному «рапорті» воїна. Умовна, міфічна форма утверджує не достовірність явища – ось, мовляв, так загинув солдат, а достовірність внутрішньої суті «я» борця з фашизмом: отакий він і є, цей воїн, він сам про себе міг би так думати, як думаю про нього я, автор.

На першому плані в цьому етюді – вираження. Проте воно невіддільне від зображення, яке ґрунтується лише на декількох опорних пунктах: у полі лежу, як темний барельєф великої доби, медалі блищать на сонці, зуби сміються.

При умовному вираженні вселюдського смислу: хлібороб гине за те, аби на полі насіння творилося не для фашистів, а для людства – камерність поступається монументальності: людина і поле, неконкретне, безмежне; хлібороб не просто сіє для людей, а творить насіння для людства. Монументалізм закріплюється в трьох гіперболічних порівняннях і метафорі: «лежу, наполовину возз'єднавшись з землею, як темний барельєф великої доби», медалі «блищать над моїм серцем на сонці як знаки епохи», «всміхаюся в вічність». Всі елементи структури підкорені тут законам відповідності, необхідності.

З точки зору стильової єдності в етюді «Рапорт з моря» Скляренка такі порівняння і метафори були б «чужими». А в Довженка навіть архаїчне «єсмь» є «законним» у могутньому врочистому речитативі, що будується на складних повтореннях та інверсіях: «Гей, у полі родила мене мати, в полі. У полі спинався я на ноги, сміявся, і плакав на колючій стерні, і спав під копою в насінні». Повторення «у полі» дає можливість стисло розкрити історію людської долі: народився у полі – тут і загинув, а народжений був, щоб творити насіння.

Воїн – напівзогнилий труп у полі. І посмішка його страшна. Така реальність. Але побачити тільки це – значить побачити лише половину явища і майже зовсім не зрозуміти суті. Силою уяви автор перетворює труп – у темний барельєф, а вискалені зуби – в посмішку до вічності, бо хлібороби, що годують планету і гинуть за її процвітання, – безсмертні.

Суб'єктивність образного мислення в цьому етюді Довженка служить об'єктивній істині.

Стильові категорії не «накладаються» на мистецькі явища з метою підігнати їх під задану схему, а вловлюються в самій художній структурі і дають можливість не лише відчувати, а й більш-менш точно і послідовно показати, чим Довженко відрізняється від Скляренка і чим вони обидва збагачують поетичний світ людства.

Що це шлях не безплідний, переконає талановита праця Л. Новиченка «Проблеми стильової диференціації в сучасних східнослов'янських літературах», яка появилася одночасно з книгою О. Соколова. Вона є логічним продовженням, розвитком думок і спостережень, викладених автором у попередньому дослідженні «Про багатство літератури», яке побачило світ у 1959 році. Приймавши співвідношення об'єктивного і суб'єктивного у стилі за один із принципів аналізу, Л. Новиченко глибоко розкрив живу діалектику «романтичного» і конкретно-аналітичного стилів і тенденцій у сучасній українській літературі. «Діалектична єдність об'єктивних і суб'єктивних елементів, – зауважує дослідник, – неодмінний внутрішній закон будь-якого художнього образу. Але ця єдність здебільшого не є рівновагою, конкретний образ може більше тяжіти до відтворення життєвого явища, за класичним визначенням В. Белінського, у всій його «наготі та істині», і може рішуче «перетворювати» його відповідно до ідеалу митця, (Акти «відтворення» і «перетворення», щоб бути до кінця точними, теж, по суті, нероздільні в будь-якому витворі мистецтва, – найреальніший образ, відтворюючи дійсність, по-своєму її перетворює, – але йдеться саме про доміную, про переважання однієї або іншої тенденції)»⁵³⁹.

З першого погляду може здатися, що Л. Новиченко та О. Соколов де в чому повторюють ідеї Кон-Вінера⁵⁴⁰ і Ю. Петерсена⁵⁴¹, які прагнуть довести, що в мистецтві чергується обмежена кількість стилів: на зміну конструктивно приходять орнаментально-декоративний і тому подібне. Ю. Петерсен склав «споконвічні» контрастні «пари» ознак для характеристики протилежних стилів: пластичний – музичний, об'єктивний – суб'єктивний, ясний – розпливчатий, банальний – оригінальний, низький – піднесений, чуттєвий – абстрактний, напористий – стриманий, логічний – фантас-

⁵³⁹ Новиченко Л. М. Проблеми стильової диференціації в сучасних східнослов'янських літературах. – К.: Наукова думка, 1968. – С. 23.

⁵⁴⁰ Кон-Винер. История стилей изящных искусств. – Вид. 2-ге. – М.: Космос, 1916.

⁵⁴¹ Див.: Ковалев В. Многообразие стилей в советской литературе. – М.-Л.: Наука, 1965. – С. 40.

тичний, грайливий – картинний, суперечливий – гармонійно симетричний. Якоюсь мірою ці «пари» придатні для характеристики окремих явищ мистецтва: справді-бо є твори, де переважає пластичність над музичністю чи банальність над оригінальністю. Проте логічно сконструйовані, вони неспроможні пояснити суспільно-гносеологічних коренів стилю, їх творцям непідвладне розуміння причин еволюції мистецтва, зміни стилів.

Зовсім інше ми бачимо в Л. Новиченка та О. Соколова. Адже справа не в самих логічних схемах, а в тому, що за ними криється: чи розміщення відірваних від живих коренів явищ на суб'єктивістських полицях, чи конкретно-історичний літературний процес із основоположними ідейно-соціальними чинниками, із багатством відтінків і типологічних ознак. Логічні принципи О. Соколова і Л. Новиченка не знекровлюють конкретно-історичного розвитку літератури, а прояснюють, що саме змінюється, які існують реальні відмінності та спільні стильові ознаки у надзвичайно строкатому світі мистецтва.

З'ясувавши природність, закономірність об'єктивного і суб'єктивного в художньому образі, Л. Новиченко висунув такі «пари» стильових категорій розрізнення: життеподібність та умовність, зображувальне і виражальне, пластично-образне та інтелектуальне. І при цьому вельми слушно зауважив: якщо при порівнянні не вистачатиме одних ознак диференціації, необхідно брати інші, домагаючись широти типологічних критеріїв, «беручи до уваги всю цілісність даного стильового явища і всю різносторонність його взаємозв'язків з «художнім оточенням»⁵⁴². Л. Новиченко глибоко розкрив передумови поширення «лірико-романтичної» течії в українській прозі, за принципом співвіднесення об'єктивного і суб'єктивного, життеподібного та умовного в образі, показав реальність стильової течії, яку складають спільні закони розвитку індивідуальних стилів Ю. Яновського, О. Довженка, О. Гончара, М. Стельмаха. Відрізняючись від конкретно-аналітичного письма П. Панча, І. Вільде, І. Сенченка, Г. Тютюнника, «лірико-романтична» течія має

⁵⁴² Новиченко Л. М. Проблеми стильової диференціації в сучасних східнослов'янських літературах. – С.24.

внутрішню шкалу розподібнення («суремна» патетика і згущена незвичайність новел та романів Ю. Яновського і м'яка поетичність реальних форм відображення у творчості О. Гончара). Водночас дослідник підкреслив дуже широку шкалу відмінностей на ґрунті співвідношення об'єктивного і суб'єктивного у творах реалістичного мистецтва.

Стильові категорії вивчені дуже мало, вони ще не «апробовані» докладно в конкретному аналізі, особливо такі співвідношення, як симетричне – асиметричне, статичне – динамічне, просте – складне в словесному мистецтві. Потребують наукового наповнення та конкретизації загальні поняття про камерне і монументальне, загальне та окреме...

Проте ці співвідношення разом із характером відображуваного та ідейно-художньою спрямованістю дають єдину основу для диференціації індивідуальних стилів.

Осягнення «таємниці індивідуального стилю» починається із всебічного аналізу творчості письменника – від стильотворчих чинників до метафор. Але розкриття його своєрідності, потрібності (адже кожен талановитий дає те, чого не дає інший), розуміння його сильних і слабких сторін у художньому освоєнні світу можливе лише на ґрунті співвіднесення, зіставлення і протиставлення творчої особистості з реальними стильовими потоками і течіями.

* * *

Стиль – категорія динамічна. Ще в кінці 20-х років новеліст І. Сенченко у листі до О. Копиленка писав: «Стиль не є щось застигле, дане раз назавжди, а, навпаки, він є категорія рухлива, постійно змінна, як функція окремого об'єкта приложення письменницької сили»⁵⁴³. Протягом творчості митця стиль змінюється, водночас залишаючись у чомусь основному сталим. Якщо у письменника витворився власний оригінальний стиль, зовсім недавно казав Ю. Смолич, то «він буде не те що «єдиний», а, сказати б теж умовно, «постійний», по ньому-бо його завжди впізнають поміж усіх інших літераторів (як завжди, без заглядання в заголовок пізнаємо, скажімо,

⁵⁴³ Літературний ярмарок. – 1929. – № 7. – С.96.

Головка, Стельмаха, Яновського абощо), – але все одно від твору до твору, саме залежно від часу написання, від адреси читача, від жанру, матеріалу, ба і психічного стану автора на той час тощо, в цьому *постійному, сталому стилі* письменника (підкреслення автора. – В. Ф.) будуть зміни й варіації, тобто стиль модифікуватиметься. Бо він живий, аж поки живе сам письменник»⁵⁴⁴. С. Крижанівський вважає, що Ю. Смолич у даному аспекті розуміння проблеми знайшов точне визначення – сталість стилю: «Як ріка міниться в просторі, так і людина та її стиль міниться в часі; тобто в стилі, як і в характері людини, є незмінні і змінні риси»⁵⁴⁵.

На змінність стилю вказує і В. В. Виноградов, розуміючи під індивідуальним стилем систему індивідуально-естетичного використання властивих даному періодові розвитку художньої літератури засобів словесного вираження. До того ж, ця система динамічна, змінна. В одних випадках письменники змінюють системи словесно-художнього вираження (Некрасов, частково Л. Толстой, Горький), в інших – треба говорити про взаємодію декількох стилістичних систем (Пушкін, Чехов). Стиль письменника – це «своєрідна «система систем» при наявності єдиного стилетворчого ядра чи організаційного центру»⁵⁴⁶.

Ці положення не можуть викликати заперечень, оскільки впливають вони із художньої практики. Значно складнішим є питання про те, що саме в стилі змінюється, а що залишається сталим. П. Сакулін найбільш стійкими в стилі вважав тематику та ейдологію⁵⁴⁷. Аналізуючи різноманітність стилів у творчості Салтикова-Щедріна, Я. Ельсберг показав, що змінюється – в залежності від різних предметів зображення і художніх завдань – стилізова тональність і ритм, а побутова характерність і сати-

⁵⁴⁴ Цит. за: Крижанівський С. Таємниця індивідуального стилю// Проблеми соціалістичного реалізму. – Вип.3. – 1967. – С.247.

⁵⁴⁵ Там само. – С.248.

⁵⁴⁶ Виноградов В. В. О языке художественной литературы. – М.: Гослитиздат, 1959. – С.85-86.

⁵⁴⁷ Сакулін П. Н. Теория литературных стилей. – М.: Мир, 1927. – С.27.

рична загостреність, тобто елементи стилю, залишаються визначальними⁵⁴⁸. Л. Кисельова, дослідниця стилю О. Шолохова, вважає постійною для творчості письменника відкрити ним «загальну форму» – хороше начало в невласне прямому мовленні, де воедино зливається не лише автор і герой, а й ще багато інших людей. Ця «хористість» внутрішнього мовлення то розщеплюється на складові елементи, то знову синтезується від «Тихого Дону» до оповідання «Доля людини»⁵⁴⁹. На думку С. Крижанівського, складові частини стилю – мова, засоби поетичної стилістики – змінюються повільніше, ніж дійсність та ідеї й образи, нею породжені⁵⁵⁰.

Висунуті положення вимагають подальшого теоретичного поглиблення і докладної перевірки на широкому матеріалі. Бо очевидним поки що залишається тільки положення про те, що стиль, – а якщо його немає, то манера, – змінюється. І не тільки коло тем (у кожному творі своя тема), ситуацій і героїв, а й стилістичні принципи, тропіка, будова фрази. Ця еволюція стає особливо помітною на полюсах творчості.

Про першу збірку І. Сенченка «Оповідання» (1925), написану в елегійно-фрагментарному романтичному плані, Ол. Дорошкевич писав, що вона композиційно розхристана, а стиль її «прикрашений, художньо-стилізований, «орнаментальний», позбавлений реалістичної простоти й ясності, він, утомлюючи читача, ускладнює процес розвитку сюжетної дії, веде його словесними манівцями замість уторованого шляху класичної чіткості»⁵⁵¹. Через сорок років, пишучи передмову до оповідань І. Сенченка «Цвіт королевій» (1967), П. Колесник милуватиметься його вмінням ліпити характер, за буденними подробицями – відкривати значне, одне слово, його високим реалізмом, що черпає «матеріал з живої дійсності, з матеріального світу речей, фактів і явищ» та «уникає фразової ба-

⁵⁴⁸ Теория литературы. – Кн.3. – М., 1965. – С.48.

⁵⁴⁹ Там само. – С.173-201.

⁵⁵⁰ Крижанівський С. Художні відкриття. – К., 1965. – С.103.

⁵⁵¹ Дорошкевич Ол. Ів. Сенченко. Оповідання// Життя й революція. – 1925. – № 8. – С.88.

лакучості, перегушеної метафоризації і красивостей в розповіді, застосовуючи різні форми смислової конденсації вислову...»⁵⁵².

Таку ж несхожість у царині композиції та мовлення можна помітити, коли хоча б сумарно порівняти «Ціпов'яз» та «Сміх» М. Коцюбинського, ранню збірку «Можу» з романом «Артем Гармаш» А. Головка, «На Золотих Богів» і «За ворітьми» Г. Косинки, – ми тут не помітимо єдиного стилістичного ядра. Можна лише – у певних межах – говорити про сталість ідеалів, та й то сталість змінну, бо ідеал щоразу уточнюється, збагачується пізнанням істини і конкретизується, урізноманітнюється його вияв. Наприклад, у Довженка розуміння краси стало і змінне.

«В чому полягає, – казав він, – прекрасне? У процесі творення, у величчї його наслідків». Це універсальне – і сміємо твердити – стало довженківське розуміння краси. «Це краса нового світу, будованого згідно з комуністичним ідеалом, краса боротьби за нього»⁵⁵³. Цей загальний ідеал, це відношення до дійсності конкретизувалося митцем стосовно корінних змін у житті і нових етапів у його художньому пізнанні. До війни Довженко твердив: «Красиві події Великої Жовтневої соціалістичної революції, красиві творці високих форм продуктивності праці, красиві маси людей, які йдуть на визволення своїх братів, красиві люди, які створили високі врожаї, краса у велетенському інтелекті людей, краса в мудрості, в розумі, у здібностях молоді...»⁵⁵⁴. А в 1944 році, протестуючи проти натуралістичного приниження людини, митець теоретично і водночас у художній практиці розкривав нові прояви краси: «Є хвилююча краса в численних неперевершених подвигах наших захисників Батьківщини і людства. Є зворушлива краса в наших дівчатах-воїнах, яким, замість безтурботного життя по праву жіночої молодості,

⁵⁵² Колесник П. Робітничі оповідання Івана Сенченка. Передмова до зб. І. Сенченка «Цвіт королеви». – К.: Дніпро, 1967. – С. 13.

⁵⁵³ Новиченко Л. Не ілюстрація – відкриття!. – К.: Радянський письменник, 1967. – С. 73.

⁵⁵⁴ Довженко О. Твори: В 5 т. – Т. 4. – К.: Дніпро, 1965. – С. 14-15.

замість вишуканого одягу, судилися солдатські чоботи, злигодні важких походів і нерідко кров та смерть на полях битви. Є в цьому образі нашої дівчини-героїні, друга, захисника Батьківщини – краса зворушлива, безсмертна. Це нове в житті, це наше...

Є краса в хлопчикові-сіячеві, зворушлива краса в підліткові, який воює сьогодні на Уралі на воєнних заводах проти всіх арсеналів Гітлера. Є краса урочиста, грізна в жертвних пожежах, які нам доводилося в ім'я перемоги лишати після себе, у висадженні в повітря наших гребель в ім'я перемоги, – краса грізна, драматична»⁵⁵⁵.

Як бачимо, в основі Довженків ідеал сталий, але щоразу – на певних етапах творчості – конкретизований.

Таким чином, естетичний ідеал, світосприймання митця, метод його творчості (якщо він не замінюється іншим) залишаються більш-менш сталими у сфері змістовних стилетворчих чинників. А ідейно-предметний зміст конкретних творів – категорія змінна. Постійними залишаються носії стилю, а змінними – його елементи, що набувають тих або інших прикмет внаслідок нового співвідношення стильових категорій. При повільній зміні загального співвідношення стильових категорій елементи стилю в загальному плані, а не стосовно до конкретної теми певного твору – теж на якомусь відтинку творчості видаються сталими (наприклад, перевага суб'єктивного над об'єктивним в образі у романтика, що зумовлює підвищену метафоричність його мови). Такого висновку – ясна річ, багато в чому гіпотетичного – можна дійти, ґрунтуючись поки що лише на деяких спостереженнях над українською радянською новелістикою.

У період становлення новелістичного жанру в українській радянській прозі були часті випадки наочної і прискореної еволюції індивідуальних стилів (І. Микитенко, О. Копиленко, Г. Косинка та інші). То були пристрасні пошуки форми, відповідної революційній добі і доступної мільйонам. Однією з головних причин цієї змінності є, очевидно, випробування різних художніх методів – реалі-

⁵⁵⁵ Там само. – С. 193.

зму, романтизму, футуризму, імпресіонізму та «змішаних» способів відбиття дійсності.

У 20-ті роки термінами «орнаменталізм», «романтизм» і «реалізм» (з усіма можливими до них епітетами – революційний, реакційний, натуралістичний) позначалися не лише стильові шукання, а й ідейне спрямування творчості, а також художні методи. Так було, зокрема, з реалізмом і романтизмом у трактуванні теоретиків і критиків другої половини 20-х років.

«Літературний ярмарок» і «Пролітфронт» декларували романтизм, а ВУСПП і «Молодняк» його категорично заперечували, оскільки М. Хвильовий першим висунув не зовсім ясну тезу про «романтику вітаїзму»⁵⁵⁶ і був натхненником антивуспівської критики. В художній практиці Хвильовий був імпресіоністом, який користувався послугами далеко не оптимістичного романтизму в душі Шевченка чи Горького. Навпаки, песимізм, ущербність, індивідуалізм – такі провідні мотиви багатьох його новел, де героями виступають дрібнобуржуазні інтелігенти, які не бачать творчих сил революції і не вірять у прийдешню комуну. Цій песимістичній позиції протиставлено не активну діяльність, що ґрунтується на знанні законів розвитку життя, а сліпу ілюзорну віру невидужно хворої людини, що нудно проповідує комуністичне «Євангеліє». Революційні бійці постають жорстокими дикунами. Революція для оповідача – не творення нового світу, як зауважив М. Острик, а нищення всього людського, розгул низьких інстинктів⁵⁵⁷.

Занепадницький романтизм М. Хвильового не міг не викликати заперечення. Але в полемічному запалі його ототожнювали з романтизмом загалом. У трактуванні А. Ключчя, С. Щупака, Б. Коваленка та В. Коряка романтизм в історії дожовтневої і радянської літератур був

⁵⁵⁶ Ю. Смолич пригадує, що це поняття виникло випадково: «З вітаїзмом справа була проста: з цього терміна сміявся сам Хвильовий – треба було щось придумати, от і придумалось чорт-батькаказна-що. Значення, зміст? Життя. Життєствердження. Оптимістичний світогляд. Активність і радість буття. Щось на кшталт «телячьего восторга» (Розповідь про неспокій. – К.: Радянський письменник, 1968 – С. 93).

⁵⁵⁷ Острик М. Романтика в літературі соціалістичного реалізму. – К.: Наукова думка, 1964. – С.125.

явищем реакційним. «Романтизм в більшості, – категорично заявляв А. Ключчя, – протиставляє індивідуальність колективу, в більшості романтики заперечують дійсність... Цей стиль викривляє нашу дійсність або присипляє нашу увагу, зменшує труднощі або, навпаки, впадає в паніку і розгублюється перед труднощами, які є»⁵⁵⁸. Б. Коваленко вбачав у будь-якому романтизмі – «ідеалістичну методу», а в радянському (років громадянської війни) – «ідеалістичне лакування» сучасності й майбутнього⁵⁵⁹. У своєму конспекті «Українська література» В. Коряк накреслив таку схему розвитку напрямів і стилів, починаючи з доби військового комунізму: символізм – акмеїзм – футуризм та імажинізм – орнаменталізм – авантюрний напрям у прозі – неореалізм⁵⁶⁰.

Звичайно, це була лише схема. Але і в ній був відсутній романтизм. В. Коряк вважав, що «неореалізм» як пролетарський напрям у мистецтві – це «реалізм глибоко ідейний, конструктивний і динамічний, соковитий, що використав усі здобутки технічні попередників і поволі одкидає все зайве (романтику, натуралізм, розливний ліризм, надмірний психологізм, естетизм, але залишає всі фарби, звуки й пахощі дійсності, не зводить її до голої алгебраїчної формули)»⁵⁶¹. Попри всю обережність та об'ємність визначення, у ньому не знайшлося місця для романтики, яка трактувалася лише в негативному плані як націоналістично-символістське явище. Теоретик вважав, що у романтиків загалом особа не типізується, а «дупльцинується» в донкіхотський спосіб: дебеда молодиця видається за красуню. «В такий спосіб, – писав В. Коряк, – людина підноситься понад юрбою. За такою методою ледве чи можна створити типове узагальнення, дійти до художнього синтезу»⁵⁶².

Якщо це твердження застосувати, скажімо, до псевдоромантичної кінодуми «Тобі дарую» В. Радиша, надруко-

⁵⁵⁸ Ключчя А. Стильові шукання// Молодняк. – 1930. – № 2. – С.122.

⁵⁵⁹ Коваленко Б. Класи і стилі// Молодняк. – 1930. – № 3. – С.118-120, 124, 131; Ще про стилі. – Молодняк. – 1930. – № 6. – С.79.

⁵⁶⁰ Коряк В. Українська література. – Вид. 2-ге, виправлене// Конспект. ДВУ, 1929. – С.223.

⁵⁶¹ Там само.

⁵⁶² Там само. – С.263.

ваної в «Літературному ярмарку», то воно знайде собі виправдання.

У сценарії справді «дульцинувався» герой громадянської війни, який стояв над юрбою і в атаки ходив з прадідівським ножем, перемагаючи всіх і вся:

«Строчив Левко.

Бабахкала Галина.

І раптом землю й димом ірвонуло і в хмарах зник Левко...

Й Галина зникла...

Кубиркнувся в повітрі і осторонь Левків упав на землю кулетет.

В атаку штикову йшла польська лава – й «ура» ревло осаженіло.

У хмарах диму зривались з місця козаки і до міста розгублено тяглися.

І з диму виринув Левко»⁵⁶³.

Епізод закінчується, як у чарівній казці: «прадідівський ніж блиснув у руці, що вгору піднеслась», – і всі поляки повтікали, бо то був гайдамацький ніж.

Таке романтизування несло в собі фальш. Але ж існує і справжній романтизм! Грандіозного художнього синтезу в романтичному мистецтві досягали Міцкевич і Шопен, Шевченко і Горький, Тичина й Довженко, Блакитний і Яновський.

Нещадно воюючи з ідейним спрямуванням виступів М. Хвильового, найбільш тверезу і помірковану позицію щодо романтизму загалом посідав серед вуспівців І. Микитенко. У доповіді «Пролетарська література за доби реконструкції» (1929) він проголосив пролетарський реалізм як основу художньої платформи ВУСППу і далі зауважив: «Це не позбавляє, я гадаю, права кожного пролетарського письменника використовувати елементи (підкреслення автора. – В. Ф.) інших стилів, хоч би й романтизму, доходячи певної, свідомо поставленої перед собою мети»⁵⁶⁴. З Микитенком сперечалися його однодумці. «Щодо проблеми реалістично-романтичного стилю, – категорично заявляв Б. Коваленко, – то треба сказати, що

⁵⁶³ Радис В. Тобі дарую// Літературний ярмарок. – 1929. – № 12. – С.215.

⁵⁶⁴ Микитенко І. Зібрання творів: В 6 т. – Т.6. – К.: Наукова думка, 1965. – С.102.

не можна поєднати реалізм з романтизмом, як не можна матеріалізму поєднати з ідеалізмом»⁵⁶⁵. Разом з А. Ключча він мріяв про «чистокровні» твори, побудовані за методологією діалектичного матеріалізму⁵⁶⁶.

Уже з наведених фактів видно, що замість тонкого аналізу складного мистецького явища, його долі в радянській літературі панувала ортодоксальна абстрактно-класова оцінка, а художній метод ототожнювався з світоглядом, романтизм – з хвильовізмом. Причому, коли до романтизму зверталися окремі члени ВУСППу (І. Микитенко, І. Кириленко), він видавався не таким уже й поганим. Таким чином, на догоду вузькогруповим інтересам порушувалася послідовність концепції⁵⁶⁷.

Абстрактністю й категоричністю позначені також виступи «Літературного ярмарку» й «Пролітфронту» в питаннях напрямів і стилів. Це теж, очевидно, була данина «накладним витратам» на полеміку та взаємонепорозуміння. Редакційний «Пролог» альманаху «Літературний ярмарок» у № 9 за 1929 рік висунув тезу про активний романтизм як антипод натуралізму, що орієнтується на окремі факти. «живе ж тільки комплексна система фактів, втілена в поетичний образ як в невмирущий символ жадань, турбот, поразок і перемог класу та його епохи... Виросте він із кривих руху так званих великих чисел, із цілого колективного психологічного комплексу людей епохи змагання за соціалізм та його побудування»⁵⁶⁸. Цей туманний активний романтизм категорично проголошується єдиним стилем, що здатний передати «невловлену «музику мільйонів» доби великої індустріалізації».

Ідею заперечення реалізму як побутовізму, натуралізму розвивав у своїх виступах І. Момот, який через незгоди з Б. Коваленком перейшов з «Молодняка» до «Пролітфронту». В статті «Стиль чи стилізація?» він твердив, що романтики і реалісти по-різному організують художній матеріал і виявляють свій пафос. Якщо відкинути несправедливі звинувачення щодо конкретних реалістів-

⁵⁶⁵ Коваленко Б. Класи і стилі// Молодняк. – 1930. – № 3. – С.138.

⁵⁶⁶ Коваленко Б. Ще про стилі// Молодняк. – 1930. – № 6. – С.79.

⁵⁶⁷ Див.: Коваленко Б. Пролетарські письменники. – Х.-К.: Література і мистецтво. – 1931. – С.21-34, 45-59.

⁵⁶⁸ Літературний ярмарок. – 1929. – № 9. – С.5.

вуспівців, то можна в міркуваннях критика знайти й раціональне зерно. «Коли романтик-мрійник, – писав І. Момот, – у якого поряд з героїкою ми відчуваємо ніжний ліризм, поряд з в'їдливою іронією пафос сучасному чи прийдешньому, то реаліст переважно холодний дослідник, самоаналітик, що цілком погруз або в історію, або в описовість, конкретну дійсність...»⁵⁶⁹.

В «Універсальному журналі» № 5 за 1929 рік три письменники – Г. Епик, І. Дніпровський, Г. Коцюба – виступили під рубрикою – «Чому я романтик?». Г. Коцюба вважав свій творчий метод реалістичним, але ясно усвідомлював, що «романтизм може бути цілком революційний, цілком сучасний, споріднений з нашою добою», в якій поруч з конкретними, статистичними явищами є «героїчно-романтичні вияви окремих індивідуальностей», є виняткові ситуації, що потребують особливого слова⁵⁷⁰. В загальнолюдському психологічному плані уявляв романтику І. Дніпровський, також вбачаючи її коріння в людському бутті: «Романтика – коло землі, в якій вона б'ється... Вона-бо є людське життя, що веде солдата на бій офірувати життям, запалює очі Колумбу, рівно держить ходу Яна Гуса на вогні автодафе, притишує біль жінці, що народжує дитину, шумить голосами народжених»⁵⁷¹.

У давній дискусії про романтизм вперше було згадано статтю В. І. Леніна «До характеристики економічного романтизму». Цитував її Б. Коваленко для підтвердження свого положення про те, що романтизм – це ідеалізм, завдяки якому створюється психологія «шапкозакидательства»⁵⁷². Він ототожнював метод економічний і художній, філософський і мистецький.

Праця В. І. Леніна була спрямована проти консервативних економічних теорій. «Плани» романтизму, – писав В. І. Ленін, – змальовуються дуже легко здійсненними – саме завдяки тому ігноруванню реальних інтересів, яке становить суть романтизму»⁵⁷³. Це положення, як пізніше

⁵⁶⁹ Момот І. Стиль чи стилізація// Пролітфронт. – 1930. – № 1. – С.210.

⁵⁷⁰ УЖ. – 1929. – № 5. – С.20.

⁵⁷¹ Там само. – С.19.

⁵⁷² Коваленко Б. Класи і стилі// Молодняк. – 1930. – № 3. – С.118-119.

⁵⁷³ Ленін В. І. Твори. – Т.2. – С.209.

встановило радянське літературознавство⁵⁷⁴, стосувалося не художнього романтизму загалом, а реакційного економічного вчення Сісмонді, який, на думку В. І. Леніна, у своїх висновках йшов назад від реального розвитку. Його теоріям геніальний філософ і економіст протиставив мрії великих соціалістів-утопістів, які вгадували діалектику, які дивилися в той бік, куди йшов дійсний розвиток, і випереджували його⁵⁷⁵. Цього чіткого розмежування двох економічних романтизмів, двох типів світосприймання і не помітив Б. Коваленко, прямолінійно застосувавши лише одне положення Леніна до літературного процесу.

Дискусія 20-х років є показовою в тому відношенні, що проблема стилів і методів пов'язувалась тоді з проблемою різних ідейно-художніх напрямів. Але з часів революції поступово прокладав собі шлях наймогутніший напрям – соціалістичний, який, після консолідації літературних сил на єдиній ідейній платформі, в 30-х роках став пануючим. Тоді ж остаточно утвердився і метод соціалістичного реалізму. В цьому широкому напрямі утворилися різні стильові течії й потоки, в тому числі й «романтична» течія, якою точніше було б назвати «реалістично-романтичною».

Починаючи із Першого з'їзду радянських письменників і загальновідомих праць М. Горького, багато зроблено для вивчення романтизму як методу і його видозмін та стильових різновидів у радянській літературі.

В українському літературознавстві з даної проблеми можна виділити фундаментальні праці «Поезія і революція» (1956), «Про багатство літератури» (1959) і «Проблеми стильової диференціації в сучасних східнослов'янських літературах» (1968) Л. Новиченка, «Крилатий реалізм» (1961) Ю. Барабаша, «Шевченко й український романтизм» (1963) П. Приходька, «Романтика в літературі соціалістичного реалізму» (1964) М. Острика, «Романтика правди» (1964) О. Килимника та цілий ряд статей С. Крижанівського і П. Мисника, монографії О. Бабишкіна та А. Тростянецького про творчість Юрія Яновського.

Для авторів названих досліджень основоположною стала ленінська теорія відображення, особливо ті її положення,

⁵⁷⁴ Див.: Щербина В. Р. Ленин и вопросы литературы. – М.: Вид-во АН СРСР, 1961.

⁵⁷⁵ Ленін В. І. Твори. – Т.2. – С.213-214.

які показують різноманітність і складність форм та засобів відбиття реального світу, роль фантазії у цьому діалектичному процесі.

У «Філософських зошитах» читаємо: «Підхід розуму (людини) до окремої речі, зняття зліпка (поняття) з неї не є простий, безпосередній, дзеркально-мертвий акт, а складний, роздвоєний, зигзагоподібний, що включає в себе можливість відльоту фантазії від життя; мало того: можливість перетворення (і до того ж непомітного, неусвідомлюваного людиною перетворення) абстрактного поняття, ідеї в фантазію...»⁵⁷⁶

Як бачимо, ленінська теорія відображення не обмежується лише вимогою об'єктивності. Глибоке пізнання не є фотографічний відбиток у вигляді простої картини (образу), блідої (тьмяної), без стремління, без руху. В образі є об'єктивне і суб'єктивне, матеріальне і духовне, окреме і загальне, зображальне й оціночне. Це специфічний продукт і знаряддя пізнавально-творчої діяльності людини. Образ може бути умовним, а відбивати реальні інтереси. Казка – не реалізм, та «у всякій казці, – говорив Ленін, – є елементи дійсності: коли б ви дітям подали казку, де півень і кішка не розмовляють людською мовою, вони не стали б нею цікавитися»⁵⁷⁷. Навівши це положення, М. Острик слушно зауважує: «Наявність у казці атмосфери людського життя – ось чим визначається головний елемент дійсності. А та обставина, що насправді тварини не розмовляють і в їхній поведінці немає доцільності, властивої поведінці людей, для Леніна не має особливого значення: то вже не проблема життєвої правдивості зображення, а проблема художньої форми, проблема умовності виразу головного змісту в даному жанрі»⁵⁷⁸.

Наші теоретики переконливо довели, що романтичне мистецтво, як і реалізм, також іде від життя і є не пустою вигадкою, а правдивим мистецтвом, що відбиває тенденції буття у специфічних образах, де на перший план висувається суб'єктивна, оціночна, перетворююча функція.

⁵⁷⁶ Ленін В. І. Твори. – Вид.4. – Т.38. – С.358.

⁵⁷⁷ Ленін В. І. Твори. – Т.27. – С.77.

⁵⁷⁸ Острик М. М. Романтика в літературі соціалістичного реалізму. – К.: Наукова думка, 1964. – С.101.

Але ще чимало питань залишається відкритими, багато положень неуточненими, панує хаос у тлумаченні термінів тощо.

У статті «Романтика, романтизм, романтичний стиль»⁵⁷⁹ автор цих рядків виступав проти термінологічної плутанини у працях про романтику і стилі. Поняття «романтика» у нас надзвичайно хистке і багатозначне: героїка, стиль, емоційний стан, художня форма, мрія, бажане і належне, тип художнього мислення⁵⁸⁰ і т. п. Через те ми часом один одного не розуміємо. В останні роки наше літературознавство⁵⁸¹ поступово виробляє такий принцип розмежування: 1) Романтика – це особлива, соціальна й психологічна, властивість дійсності: все незвичайне, виняткове. Воно може бути прекрасним і потворним⁵⁸². 2) Романтизм – конкретний художній метод, що виник на основі романтики. Він передбачає відтворення незвичайних характерів, з деякою невизначеністю мрій і устремлень, у виняткових обставинах, узагальнюючи при цьому, з точки зору певного ідеалу, широке коло життєвих явищ і абстрагуючись більш або менш від зовнішніх конкретно-чуттєвих, індивідуальних форм і явищ дійсності. Найхарактернішою особливістю поетики романтизму є урочиста, несподівано яскрава символіка і тропіка; фрагментарні композиції і сюжетні таємниці, умовність у нерозривній єдності з високим ладом мови, що розкриває великі пристрасті незвичайних характерів.

На думку У. Фохта⁵⁸³, гносеологічною передумовою романтизму як методу, що виник у кінці XVIII століття і потім знову посилювався у перехідні епохи, є інтуїтивне пізнання дійсності, чим і зумовлені особливі принципи романтичного узагальнення. Неясність шляхів розвитку та

⁵⁷⁹ Українська мова і література в школі. – 1964. – № 11.

⁵⁸⁰ Острик М. М. Романтика в літературі соціалістичного реалізму. – К.: Наукова думка, 1964. – С.12, 21, 39, 47.

⁵⁸¹ Див.: Ванслов В. В. Естетика романтизму. – М.: Искусство, 1966. – С.392-393; Збірник «Проблеми романтизму». – М.: Искусство, 1967. – С.66 та інші.

⁵⁸² У радянській літературі поширене поняття «романтика» з позитивним змістом, але, як слушно зауважив В. Воробйов, треба мати на увазі різні види романтики, в тому числі й реакційну (див.: збірка Ленінізм і література. – К.: Наукова думка, 1969. – С.212).

⁵⁸³ Див.: зб. «Проблеми романтизму». – М.: Искусство, 1967. – С.78-80.

прагнення до ідеального змушують романтиків компенсувати наукове пізнання силою емоційних образів, які кличуть до пошуків (звичайно, різних у прогресивних і консервативних за ідейним спрямуванням митців, що давно спостеріг М. Горький).

Романтики ХІХ століття відкидали видимість речей, які могли спотворювати істину. Тому, показує У. Фохт, ідеальний світ стає в значній мірі виразом душі художника. На перший план висувається особа, часто умовна, мотивування її поведінки суб'єктивне, без логічних переходів від одного психічного стану до іншого, що зумовлює постійні контрасти, антитези. Спрямованість до ідеалу, що досягається інтуїтивно, відкидання «земного» породжує максималізм, гіперболізм. Інтуїтивність зумовлює також і двоплановість образу, бо ідеал дається через зображення. Звідси – іномовлення, умовність, звертання до іронії.

Романтизм ХІХ століття бачив у житті переважно романтиків-одинаків. «Новоромантизм» початку ХХ століття (Леся Українка, М. Коцюбинський) бачить уже колективи людей, які хочуть визволити зі світу неправди не тільки себе, а все людство. В цьому, можливо, як гадають дослідники, і полягає одна з особливостей зародження елементів соціалістичного реалізму. Він утверджується в епоху, коли романтиками стають маси, які на наукових засадах змінюють світ. Через те, на мій погляд, поступово і відпадає потреба в методі романтизму, який орієнтувався на виняткове, на інтуїтивне.

Проте в українській радянській літературі романтизм як метод існує в перші десятиріччя її розвитку. Маємо на увазі передовсім революційний романтизм «Плуга» П. Тичини, «Червоного заспіву» В. Чумака, новелістичних збірок «Фільми революції» М. Ірчана, «На Золотих Богів» Г. Косинки, «Кров землі» Ю. Яновського, кінофільму «Звенигора» О. Довженка... У цьому плані на глибоку увагу заслуговує цікава постановка питання у дослідженні О. Овчаренка «Соціалістичний реалізм і літературний процес» (1968) про своєрідну автономність романтизму.

Однак важко пристати на думку тих, хто вважає, що поруч із соціалістичним реалізмом і досі існує – як неголовний – метод романтизму. Цим вони ніби применшують значення художніх досягнень О. Довженка, Ю. Яновського, О. Гончара. Слід нагадати, що в 1929 році І. Дніпровський зробив

спробу перенести уявлення про старий романтизм на якісно нові явища літератури. «Дійсність, наше сьогодні, – писав він, – романтик обволікає мрійним серпанком, креше з них іскри і кидає полумінь на голови юрб, що вже оддзвеніли й розтанули, на контури нових людей, що неясними хорами бринять за межею і подають до нас вість шелестом сміху, роєм дальнього гомону»⁵⁸⁴. Ясна річ, що туманне вгадування замість наукового пізнання не могло бути надійним ґрунтом для довготривалого існування романтизму як методу в нових умовах радянської дійсності, бо самі українські романтики (такі, як О. Довженко і Ю. Яновський) орієнтувалися якраз на наукове пізнання буття.

Метод романтизму поступово відійшов, але, виробленим ним стильові принципи (перевага вираження над зображенням, суб'єктивного над об'єктивним, монументального над камерним, умовного над життєподібним) розвиваються в єдиному напрямі соціалістичного реалізму.

Соціалістичний реалізм увібрав у себе кращі досягнення всіх попередніх стильових течій, у тому числі й романтичної, яка, набувши нових рис, розвивається, бо існує життєва романтика, наповнена конкретним соціалістичним змістом.

Вона визначила особливий стиль у літературі соціалістичного реалізму. Його ми визначаємо як реалістично-романтичний. В усякому випадку таким він є в українській радянській новелістиці. Твори Ірчана, Яновського, Довженка, Гончара в основі реалістичні, але ступінь суб'єктивного, виражального, умовного, патетичного у них вищий, ніж у Панча, Сенченка, Слісаренка, якщо, звичайно, виходити не із мертвої схеми «чистокровності», а із стильової домінанти – «принципу переваги». Вимога «чистокровності» породжена однобічністю пізнання, яка не охоплює предмет у його складності.

Своєрідне «змішування» реалістичних і романтичних стильових принципів почалося в українській літературі ще в

⁵⁸⁴ Дніпровський І. Чому я романтик?// УЖ. – 1929. – № 5. – С. 19.

XIX столітті. У радянських новелістів переважає форма, яку започаткував Шевченко в «Гайдамаках», – реалістично-романтична.

Відповідаючи на анкету «Універсального журналу», Г. Епик заявив: «Я, безумовно, романтик-реаліст, нехай буде такий термін»⁵⁸⁵. Як показують факти, у новелістичних збірках реалістів-романтиків переплітається звичайне з незвичайним, конкретне з умовним, предметне з асоціативним при загальній перевазі суб'єктивного, виражального.

У сучасній українській новелістиці поруч з реалістично-романтичною існують реалістично-аналітична та гумористично-сатирична течії з різними стильовими потоками.

За ступенем патетичності мовлення й життєподібності ситуацій реалістично-романтична течія поділяється на два основних потоки: врочисто-ораторський (М. Ірчан, Ю. Яновський, О. Довженко) і врочисто-інтимний (А. Головка, А. Шиян, О. Гончар, Є. Гуцало). У реалістично-аналітичній течії, при спільності переваги об'єктивного над суб'єктивним, життєподібного над умовним, за ступенем подійності вирізняються три основних потоки: гострофабульний (О. Слісаренко, Г. Шкурупій, М. Йогансен, Ю. Смолич), «нефабульний» (І. Сенченко, В. Шевчук), змішаний (П. Панч, Г. Косинка, С. Журахович).

Логічна класифікація є наслідком виявлення стильових закономірностей у розвитку новелістичних жанрів, але не треба забувати, що реальний літературний процес багатший і діалектичніший, особливо, коли йдеться про еволюцію індивідуального стилю новеліста. Тут важливе все: і стале, і змінне в його творчості. Воно розкриває конкретні й складні шляхи до істини, до правди.

⁵⁸⁵ Епик Г. Чому я романтик?// УЖ. – 1929. – № 5. – С. 18.

ПОЕТИЧНИЙ СВІТ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

Протягом сорокаріччя, в добу грандіозних історичних звершень і випробувань, працює Олесь Гончар над створенням поетичного світу – для всіх. І він, той світ, є. Реальний, зримий, неперебутній у його книгах, виданих на сьогодні 255 разів тридцятьма мовами народів СРСР і зарубіжних країн загальним тиражем 18 мільйонів примірників.

Життя Олеся Гончара велике і багатогранне: всесвітньо відомий прозаїк, публіцист, критик, вчений-філолог, визначний громадський і державний діяч – депутат Верховної Ради СРСР, один із секретарів правління Спілки письменників Радянського Союзу, голова Українського республіканського комітету захисту миру, член Всесвітньої Ради Миру... Його твори здобули всенародне визнання: дві Державні премії увінчали трилогію «Прапорonoсці», премія імені Т. Г. Шевченка – «Людину і зброю» і Ленінська – найвища премія – роман «Тронка».

Коли осягаєш творчість письменника, його яскраву індивідуальність, переконаєшся в справедливості тієї істини, що духовне багатство особистості, як і безсмертя, не дається, а – добувається трудом.

Не всі твори митця однаково високі й невичерпні, як зоряні світи. Такого в літературі загалом і не буває: щоб усе – на рівні вимог сучасного і майбутнього. Адже шлях до художньої істини ніхто тобі не торує – мусиш щоразу долати його сам. Та є в Олеся Гончара новели й романи вершинні, в яких люди вчитували й вчитують свою історію, пристрасті й сподівання і, збагачені його світом, бачать далі, вміють більше і почувають глибше, гостріше.

Колись Олександр Герцен у статті «Ще раз Базаров» висловив цікаву думку про взаємодію між людьми і книгами. Книга бере характери із того суспільства, в якому виникає, і робить їх більш рельєфними, зримими в їхній людській сутності. А прототипи, реальні особи потім інтенсивно «вживаються» в своє відображення, прагнучи досягти ідеалу. Для прикладу Герцен посилався на російських різночинців, які майже всі наче вийшли з роману «Що робити?» Миколи Чернишевського. Доба формує

характери історичні. Література творить художні. Шлях останніх: з життя – через талановиті книги – в життя. Ми з досвіду знаємо, що Ясногорська і Брянський, Уралов і Колосовський, Меланія Чобітько і Тоня Горпищенко залишили глибокий слід у свідомості того покоління, яке формувалося й зростало разом із книгами Олесь Гончара, беручи з них все велике і мудре.

Талановито створені характери, що є майстерним «зліпком» правди, яка, за відомою думкою А. Луначарського, в соціалістичному реалізмі не стоїть, не лежить, а летить, тобто розвивається, – такі народні характери впливають на формування не тільки сучасників, а й нащадків. Художнє слово згущує, робить безсмертним емоційний та інтелектуальний досвід людства, народу, особистості. Мистецтво увічне всі істотні прояви буття. В ньому наче оживають і події, і самотні людські долі.

Народився Олесь (Олександр) Терентійович Гончар 3 квітня 1918 р. в слободі Сухій на Полтавщині. Там, в гущі народу, серед обдарованих, цікавих людей і виник у нього глибокий інтерес до слова. Потім, у другій половині 30-х років, коли Гончар навчався у Харкові, з'явилися друком його перші новели – «Майстер чита», «Цілюща вода», «Черешні цвітуть», а також повість «Стокозове поле». Які наївні і які життєлюбні були ці спроби! Десь у зображенні тих цілющих вод, квітучих черешень, непокійливих героїв можна віднайти якісь зернятка майбутнього гончарівського стилю: потяг до поетичного символу, замилювання красою діяння.

Як і кожен талановитий письменник, Олесь Гончар почав творити не на порожньому місці. Він пізнавав життя, учився у народної пісні й Шевченка, Толстого і Коцюбинського, Головка і Яновського, Шолохова і Довженка. Тоді, в 30-і роки, найбільше – у Михайла Коцюбинського, новели якого, за визнанням самого митця, він «вивчав напам'ять, як поезію».

Та справжню прозу явив світові Олесь Гончар після фронтвих доріг, на яких він, учасник історичної битви з фашизмом, до глибин спізнав діалектику життя і слова.

Новели «Модри Камень», «Весна за Моравою», трилогія «Прапороносці» були відкриттям того поетичного світу, який ми тепер називаємо гончарівським. Поруч із «Молодою гвардією» О. Фадеева роман «Прапороносці» став справжньою книгою доби. Вона, ця незвичайна книга, була, як кажуть дослідники, співмірна з настроями й думами радянського народу. Вона допомагала йому глибше усвідомити історичне значення нашої перемоги, своє призначення в захисті життя й миру на землі.

Підкреслюючи високу ідейність «Прапороносців» О. Гончара, Ю. Яновський писав, що «в ній свята кров людей, пролита за честь і незалежність нашої Вітчизни, світиться, як благородне знамено боротьби за комунізм».

Книга українського митця ввійшла у світову літературу одночасно з романами «Час жити й час помирати» німецького письменника Еріха Марії Ремарка та «Голі і мертві» американського прозаїка Нормана Мейлера. Авторі писали про війну, про своє покоління. Але ні американський, ні тим більше німецький письменники не могли тоді сказати отих високих слів: «У справедливих армій доля завжди прекрасна».

І хоча Ремарк показував крах фашистської армії, а Мейлер – воєнні операції американців проти японських мілітаристів на Тихому океані, обох романістів зближувала концепція «втраченого покоління», людини-піщинки серед ураганів буття. Обидва автори сильні в критиці воєнщини, поставленої на службу капіталу, і безпорадні у відтворенні людини-борця, справжнього антифашиста.

Солдати й сержанти в романі Мейлера позбавлені ідеалів, вони не знають, за що воюють проти японців у тихоокеанських джунглях. Виховані в атмосфері приватновласницької психології, вони механічно виконують військові накази, перетворюються в дрібних мародерів і жорстоких садистів. Ними керує всевладний господар безідейної істоти – страх.

Генерал Каммінгс, представник американської воєнщини, насаджує серед підлеглих культ сили, бездушності й шовінізму.

Поділяючи погляди Фрейда, він вважав, що людина – це ірраціональна тварина, яка потребує міцної руки. Ге-

нерал відверто шкодує, що йому довелось воювати не з більшовиками, а з японцями. Для нього фашизм – це потрібна й життєздатна ідеологія. Загарбник за світоглядом і практичною діяльністю, Каммінгс належить до генералів, які під час другої світової війни вже готувались до нової, ще жажливішої – проти сил соціалізму й миру. А мільйони Брянських і Чернишів, визволителів людства від фашизму, плекали надії, що та війна на землі – остання. Коли ще раз перечитуєш «Прапорonosці» після роману американського письменника, глибше осягаєш те, чим збагатив Олесь Гончар світову літературу, і переконуєшся в цілковитій правоті Довженка, який, віддаючи належне неореалістам в італійському кіно, говорив, що трудящим планети потрібніші радянські митці. Бо вони – творці з країни нових суспільних відносин, соціалістичні інтернаціоналісти, полум'яні борці за утвердження войовничої людяності. Можна сказати, що життєстверджуючий героїчний роман «Прапорonosці» як типове і водночас вельми самобутнє явище літератури соціалістичного реалізму став разом з тим ще ніби антипаралеллю до натуралістичного, забарвленого фрейдизмом і загалом песимістичного роману «Голі і мертві» Нормана Мейлера.

Своїм ладом і духом «Прапорonosці» нагадують героїчну пісню, своєрідно перекликаючись із безсмертним «Словом о полку Ігоревім», з «Вершниками» Ю. Яновського і «Щорсом» О. Довженка. Свідома поетизація визвольних походів, потужне романтичне освітлення героїв, розгортання сюжету як безупинного наступу, з необхідними зупинками, коли до персонажів є можливість «придивитися», – ось те спільне, що об'єднувало Олесь Гончара з авторами згаданих

І разом з тим його роман особливий. Розповідається в ньому про те, чого література ще не знала: про визвольну місію воїнів-інтернаціоналістів. Колишній боець добровільного студентського батальйону, сержант гвардійської мінометної батареї Олесь Гончар, який про війну знав усе: трагічне й героїчне, жорстоке й високе, – написав неповторний, правдивий роман-пісню про визволення Європи з-під ярма фашизму.

Задум і тема «Прапорonosців» вимагали героїчного слова – і воно заплomenіло на сторінках твору.

Внутрішньою пружиною руху сюжету трилогії є не воєнні операції самі по собі, а глибока життєва необхідність: тріумфальний похід ленінізму. Ця головна ідея «Прапорonosців» майстерно реалізована в їх гармонійній будові та образній системі. В центрі уваги одна «точка руху» – мінометна рота Юрія Брянського. Але в ній, як у краплі води сонце, підбивається ціле: переможний рух армії-визволительки та духовне зростання воїнів.

Любов, почуття солідарності радянських воїнів з поневоленими фашизмом народами Європи рухали наші армії. У тяжких, жорстоких битвах здобувалась перемога над ворогом, який, відчуваючи свою загибель, чинив смертельний опір. Дорогою кров'ю платив наш народ за те, щоб пролетарі всіх країн еднались, щоб на землі був мир і не було фашизму. Символічного змісту набирають слова розвідника Козакова, який визволяє з кайданів хорвата-смертника: «Гарно рятувати людей! Краще, ніж убивати!» Угорський художник Ференц, намалювавши пораненого Сіверцева, осліпленого вибухом, дає своєму полотну промовисту назву: «Рятівник», а Хома Хаєцький, що випустив невільників із концтабору, почувши від француза: «Же ву...», приязно відповідає: «Живи на здоров'я!..»

«Прапорonosці» Олесь Гончара – переконливе свідчення пролетарського інтернаціоналізму нашої армії.

Критика давно вже помітила, що за колективним портретом прапорonosців постав образ самого народу. І тому для розвитку теми трилогії однаковою мірою потрібні були мудрий замполіт Воронцов і запальний підполковник Самієв, вимогливий до себе і до інших офіцер Брянський і завзятий старшина Багіров, залюблений у мистецтво лєнінградець Сіверцев і веселий подоляк-колгоспник Хаєцький, романтичний Черниш і по-вчительськи розважливий Кармазин, безстрашний розвідник Козаков і ніжно-пісенна медсестра Ясногорська, закрубілий на війні Сагайда і прекрасна, як квітка небовий ключ, словачка Юлічка...

Що відрізняє їх від «голих і мертвих» персонажів не лише занепадницької, а й критичної реалістичної літера-

тури Заходу, присвяченої другій світовій війні? Передовсім ідейна наповненість життя, усвідомлення мети і висока моральність, державність мислення і краса вірності обов'язку. І це дійсно велика правда соціалістичного способу життя. Адже в ті історичні часи, коли наша армія, добиваючи гітлерівську орду, проклдала нові шляхи людству, не могли її воїни говорити лише про смерть і страх. Перед очима був цілий світ, доля всього людства. Ось чому велике значення в композиції твору мають численні полілоги про війну, про Батьківщину, про європейську культуру та ін. Критик Л. Новиченко у дослідженні «Про творчість Олеса Гончара» слушно зауважив, що це справжнє народне красномовство, поєднане з широтою поглядів, гострою політичною цілеспрямованістю. Для солдатів усе важливе: хто буде правити в Європі після перемоги, як оновиться життя в ній, що треба робити для захисту миру. Звідси й величезна роль комуністів у системі дійових осіб твору – Воронцова, Брянського, Черниша. Вони – керівники й вихователі солдатів, їм властиве чудесне вміння – в усьому бути прикладом і переконувати всіх у правоті нашої справи.

Характери героїв твору розкриваються поступово – в боях, на маршах і на коротких зупинках. Ось Черниш уперше бачить Юрія Брянського: «Як соняшник у цвіту». Лапідарність таких порівнянь дорівнює афоризмам: слів мало – зате почуттів і думок багато. «Як соняшник у цвіту» – це й узагальнений живописний портрет Брянського, білявого, в зеленій гімнастерці, з туго перетягнутим тонким станом, облитого промінням призахідного сонця, і його красива душа, і те враження, яке він справив на поетичного Черниша. Необстріляний офіцер спостерігав, як Брянський терпляче навчав бійців нищити танки, бачить його у бою за безіменну висоту – точного, суворого й вимогливого: «Ми за всіх відповідаємо. І за все!»

Після бою, в якому молодий випускник військового училища Черниш уперше взяв участь, Брянський видався йому надто діловим. Не звертаючи уваги на трупи, він доскіпливо аналізував систему вогню своїх мінометів. Очі в нього стомлені й холодні. На докір Черниша Брянський відповів, що він бачив на війні таке, від чого людина стає

або черствіша, або, можливо, й мудріша. Не тужити треба, а вивчати уроки кожного бою, щоб краще стріляти: менше людей гинутиме. Якби після цього письменник зобразив героїчну смерть Юрія – образ залишився б якось холодним. Ало цього не трапилось, бо Олесь Гончар зробив «зупинку» і показав Брянського біля солдатського багаття, в той момент, коли йому після довгого стримування раптом схотілось поділитися своїм найінтимнішим. Ми заглядаємо в душу Юрія і проймаємось любов'ю до цієї людини, для якої найвищою красою є краса вірності – в коханні, в служінні рідній Вітчизні. І нам хочеться взяти в життєву дорогу слова Юрія: «Хто не звідав цього щастя, цієї... краси вірності, той не жив по-справжньому».

Після цієї інтимної розмови читач ще раз у думці звертається до попередніх епізодів, і перед ним на повен зріст постає комуніст-вихователь, радянський офіцер. Трагічніше сприймається і його смерть, коли він гине, рятуючи батальйон. Це смерть мужньої людини, яка не втратила живого й живлющого вогню.

Замполіт полку майор Воронцов – душа воїнів. Це друг і порадник у їхніх трудах. Про його неосяжну роль сказано коротко, але вичерпно: Воронцов був у полку, «наче мати в сім'ї», ніби «батько серед своєї родини». Він такий же, як і всі, і водночас вирізняється серед інших: далекоглядний, мудрий вихователь. Найхарактернішою рисою комуніста Воронцова є його безмежна віра в радянську людину. Це яскраво розкрито в епізоді на дамбі за Моравою, коли за наказом замполіта прапор полку було винесено на лінію вогню. Майор вірив, що у найтяжчій бійці не покинуть свого прапора. А відступати з дамби не можна – знову доведеться її брати і платити ще більшою кров'ю. Це і є справжній гуманізм великого трудівника війни, солдатського батька Воронцова.

У поході та боях ширшають і духовні обрії воїнів. Така діалектика визвольної війни. І вона виявляється найповніше в образі Хоми Хаецького. За один рік він пройшов такий складний шлях розвитку, що міг би про себе сказати: «Не той Хома, що був учора...» І не тільки він, а й Черниш, Сагайда, Маковейчик, брати Блаженки... Штурм неприступної скелі в Альпах був тим моментом, коли со-

лдат до кінця збагнув силу колективізму. «Братський» альпійський канат став для нього символом з'єднаних рук. Ось чому Хаєцький, у своїй веселій манері, зауважує, що внизу був один Хома, а на скелі – інший: «І бачить далі, і чує далі». Про дальше зростання свідомості бійця свідчить його критичне ставлення до приватновласницької психології закордонних «одноосібників» і думка про те, що тільки Соціалістична Вітчизна дала можливість трудівникові відчутти себе людиною. Грандіозні події, постійний вплив товаришів по зброї і виховні «дуети» з майором Воронцовим зробили свою справу: рядовий із рядових, який спочатку кланявся кожній міні, став умілим старшиною, людиною з державним розумом. Хома не може допустити, щоб європейці понаставляли, замість старих, нових фашистів, хоч би й «у демократичних штаннях». Романіст не ідеалізує Хаєцького – він показаний зі своїми слабостями й «грішками». Але не вони складають ество характеру Хоми. Серцевиною його непересічної особистості є те, що він усвідомлює велич і значення своєї воєнної роботи: «Все запам'ятовуй, Хомо, бо це вже історія. Не та історія, що заговкає десь у книгах, а та, що твориться на твоїх очах, що переходить крізь твої власні руки!.. Ти маєш змогу заглянути їй у вічі, най його мамі». Хаєцький уособлює в собі кращі риси народного українського характеру, збагаченого «академією соціалізму»: нев'янучий оптимізм у поєднанні з дотепністю, працьовитість, колективізм, комуністичну ідейність.

У романі «Прапорноносці» немає негативних персонажів – дезертирів, страхополохів, індивідуалістів, тобто антиподів героїчного, про яких пізніше писали у своїх романах і повістях К. Симонов, В. Биков, Ю. Бондарев. Чи недолік це? Ні. Адже твір Олеся Гончара – героїчна пісня про народ. Автор, на думку дослідників, принципами романтизації нагадує свого старшину Багірова, який, пишучи листи родинам загиблих, усіх їх наділяв видатними подвигами. Інакше він не міг писати про людей, які разом із ним пробивалися Трансільванськими лісами, перербродили по шию крижаний Муреш і падали, зрізані кулями.

Проте це аж ніяк не означає, що в романі правда про війну підрум'янена. Ще раз перегорніть сторінки, на яких відтворені батальні сцени. І ви почуете стогін забутого пораненого і несамовитий крик недобитого. Ви побачите Сагайду, який б'є солдата за паніку, мертвого Антоновича, по сірому обличчю якого гуляють мурашки... Поруч із романтичними порівняннями: Шура «стояла... мов тополя, похилена осіннім вітром» – автор щедро використовує реалістичні тропи. Він помічав губи хорвата, «запечені, як чорна хлібна шкуринка». А гімнастерки в нього і «безсмертні», і «солоні», і «пропотілі». Слово точне воедино злите зі словом патетичним.

У романі багато порівнянь, що уподібнюють воїнів птахам: «...брели у напнутих плащ-палатках підрозділи бійців, подавшись проти вітру вперед і здалеку нагадуючи собою сірих горбатих степових орлів»; з вапняної кіптяви бою в місті «кожен боєць вилітав сизим, мов сокіл»; «полк знову згортався крилами своїх бойових батальйонів, як птах у найпрудкішій польоті»; в уяві Ясногорської виникає «суворий, осяяний, якийсь аж крилатий» Брянський, що «мовби весь час летів до сонця». Всі ці поетичні порівняння сюжетно і психологічно вмотивовані. Вони відповідають характерові теми – урочистої, піднесеної: трилогія розповідає про сонячних крилатих людей у визвольному поході проти фашизму.

Герої Олеся Гончара – це люди чесних професій, звичайні трудівники, а війна – найтяжча робота. І перемагає в ній той, хто може і хоче вперто, без спочинку працювати, щодня готовий, коли це потрібно, йти на смерть. Писати про таких людей треба піднесено, щоб слово про них було у віках нетлінне, невмируще.

Написані в 40-х роках новели «Модри Камень», «Весна за Моравою», «Ллонка», «Гори співають» дуже близькі до «Прапорноносців» за своєю проблематикою. Вони своєрідно розвивають тему радянського воїна-визволителя, провідника народів Європи до нового життя, високої комуністичної моралі та інтернаціонального братерства. І тематично, і стилістично ці короткі ліроепічні твори письменника збагатили радянську новелістику, стали її окрасою.

Як і інші прозаїки, О. Гончар показує трагізм війни, але герої його не втрачають почуття поетичності. Це виявляється у їхній мужній стриманості, благородній делікатності, задушевності, ніжній любові до природи, в цнотливому ставленні до жінки. Письменник прагне розкрити красу подвигу, вводить в образну систему символічні деталі, які допомагають, не відриваючи звичайну людину від землі, піднести її, опоетизувати.

Вражає в новелах Гончара романтична окриленість його героїв, їхня масштабність: радянський юнак, з шрапнеллю в грудях, веде, як горьківський Данко, угорців (і слід його «розцвітає кров'ю») не тільки на передову, щоб допомогти своїй батареї, а й до усвідомлення ними необхідності боротися за цивілізацію та демократію («Весна за Моравою»); словачка Тереза, ідучи на смерть за свободу, крізь криваву сніговицю раз у раз дивиться на схід, поривається «на Руське» – туди, звідки наступає Радянська Армія – рятівниця поневолених народів («Модри Камень»). Лірико-романтичному характеру воєнного циклу новел О. Гончара відповідають особливі зображальні засоби. Це – переважання емоційно-експресивного начала над конкретною предметністю; насиченість мови романтичними тропами (небо гуде, як блакитний дзвін, золоті громи, бентежний серпень, казкова неймовірність); прагнення через анафоричність, чергування різних синтаксичних структур створити настрій, тон новели – то пісенно-урочистий, то тривожно-роздумливий...

Слушно кажуть, що для того, хто був на війні, вона ніколи не кінчається. А тим більше – для митця. Протягом 40-70-х років Олесь Гончар не раз звертатиметься до людини на війні: у підпіллі, на передовій, в часи наступу та оборони... Збірка письменника «Новели», повісті «Земля гуде», «Партизанська іскра», роман «Людина і зброя» разом із героїчною трилогією «Прапорonosці» та першою частиною «Циклону» складають своєрідний епос про народ на війні, про його безсмертний подвиг.

У цьому ліричному епосі вирізняється роман «Людина і зброя», який є своєрідним підсумком першого етапу творчості Олесь Гончара. Якщо «Прапорonosці» були неповторним явищем у літературі (такого типу роман-пісні

й не можуть з'являтися повсякчас і повсюдно), то «Людина і зброя» – твір, що по-новому разом із романом «Живі і мертві» К. Симонова розпочинає художнє дослідження гіркого і героїчного 41-го року, на кривавих рубежах якого кувалась наша майбутня перемога. Згадаймо тут «Дикий мед» Л. Первомайського, «Вир» Г. Тютюнника, «У списках не значився» Б. Васильєва, «Дожити до світанку» В. Бикова...

В основі фабули роману «Людина і зброя» – реальна історія добровільного студентського батальйону, сформованого в перші дні війни із студентів Харківського університету. Відповідаючи на листи читачів, письменник підкреслював, що він дбав не про автобіографічність, хоч сам був бійцем цього батальйону, а про те, аби правдиво передати думи, настрої і подвиги свого покоління, яке захищало Вітчизну. В назві твору відбито три аспекти, три складники гончарівської концепції війни й миру. Зброя і людина – несумісні: війни знищують цвіт цивілізації. Але коли народові загрожує винищення – він змушений братись до зброї і потребує, для захисту, зброї кращої, ніж у ворога. І останнє: у війні за знищення всіх воєн перемагає той, у кого духовна озброєність вища. Герой твору Богдан Колосовський міркує: «Кажуть, що в майбутніх війнах мужність людини, її доблесть, героїзм вже не матимуть значення. Все вирішуватимуть палець, гашетка. Не знаю, як буде. Але зараз дух наших армій, безмежна витривалість нашого бійця – це наша найсильніша зброя».

Ця філософська концепція яскраво відбита в еволюції характеру іншого персонажа роману – Духновича. До війни цей студент мав самі лише непорозуміння з воєнною кафедрою. Усе військове для нього – нелюдське. На фронті Духнович проклинає війну, дошукується її причин, трагедія відступу перевертає його душу – і він хоче вбивати окупантів в ім'я високої мети, щоб ця війна була остання. Ради цього «антивійськовий» юнак звершує подвиг: не за чийось наказом, а за велінням совісті знищує склад фашистських авіабомб. Духнович гине, але рятує сотні людей. Він сягає zenіту свого життя.

У цьому лірико-філософському романі Олесь Гончар правдиво відтворив грізну атмосферу перших місяців війни, кровопролитні битви, жажливі картини відступу, тупість і бездушність таких командирів, як Дев'ятий, для якого основне – обстріляти людей, а що вони даремно гинуть – то нічого: в країні є великі резерви. Такий командир не розуміє того, що вляглося на дно серця комісара Лещенка і студбатівців: найцінніший скарб – людина.

У подіях 1941 року Олеся Гончара передовсім цікавила доля народна, джерела героїзму таких людей, як безкомпромісний Колосовський, мудрий Решетняк, ніжна Таня і гнівна Мар'яна, залізний Колумб, бойова Федора, що і в паніці не розгублюється...

Як і в «Прапороносцях», автор владно входить у світ своїх героїв. Він колись із ними пройшов через незабутній 41-й і наступав на останні фашистські бастиони. Він має право на оте потужно-ліричне «ми», яке засвідчує його злитність, неподільність з героями. Від їхнього імені Гончар звертається з «ночей оточенських», з тривожних днів середини віку до сучасного й прийдешнього, закликаючи людство пильнувати мир.

Працюючи над епосом про народ на війні, письменник у 50-х роках закономірно прийшов до історико-революційного жанру. Його дилогія «Таврія» і «Перекоп» відтворює шлях українського народу до соціалізму. Зайшлим поміщикам Фальцфейнам, барону Врангелю, зvierоднілому Махнові протистоять у цих творах Фрунзе й Оленчук, а також узагальнені самотні постаті Вутаньки, Данька і Килигея. В них – Оленчуках і Вутаньках – починається історія людини соціалістичної формації.

Новелістичні збірки «Південь», «Дорога за хмари», «Маша з Верховини», а також повісті «Микита Братусь» і «Щоб світився вогник», створені в 50-х роках, з'явилися як перші ланки ліро-епічного циклу про красу людей праці, творців доби розвиненого соціалізму. Тоді в поетичний світ письменника прийшли Зоя і Маша, Меланія і Марія – нащадки Яреськів і Хаєцьких – і зачарували нас своєю працелюбністю, безмірною щедрістю душі, чистотою, дитинною довірливістю. «Образ духовного здоров'я» – так стисло і точно визначила пафос цих творів

українська критика. Коли ще в тодішній літературі буяла тема перетворення природи, Олесь Гончар слідом за Л. Леоновим («Російський ліс») висунув, підняв як покликання часу тему захисту природи, розумно-завбачливого її використання. Мотив боротьби проти «предметного» і «духовного» браконьєрства з цього часу стане одним із головних у його творах.

* * *

Усі, хто уважно вчитувався в твори Олеся Гончара, написані протягом 60 – 70-х років, помітили еволюцію в його поетичному світі, безперервний рух його романних і новелістичних структур. З кожним оповіданням, романом чи повістю його світ збагачувався, розпросторювався, розростався, набирав життєвої багатомірності. Романи «Тронка», «Циклон», «Берег любові», повість «Бригантина», новели «За мить щастя», «Кресафт», «Пізне прозріння» позначені рисами справжнього новаторства. Вони підносять українську прозу на вищий щабель, утверджують її дослідницький пафос, демонструючи невичерпні можливості в осягненні «коренів психіки» окремої людини і драматичного поліфонізму буття. Народ у трудах і звершеннях, шляхи формування комуністичної особистості, золоті естафети між поколіннями, духовність і бездуховність у добу науково-технічної революції, боротьба з рецидивами приватновласницької психології, радянський спосіб життя як вищий вияв гуманізму ХХ століття – все знаходить відгук, все досліджується і вкарбовується в слово, необхідне сучасникам і нащадкам.

Новий етап у творчості Олеся Гончара розпочинається «Тронкою», теж, як і «Прапороносці», сприйнятою сучасниками і названою ними книгою доби. «Береш її, – писав поет Дмитро Павличко, – то як свідоцтво комуністичного передодня, то як скаргу на безглуздя, в яке завела людину її промислова зростаюча з роками потужність, то як тривогу за збереження віковичного природного середовища людини, то як чарівну легенду про любов, то як скарбницю українського слова».

Розвиваючи традиції попередників – передовсім О. Довженка і Ю. Яновського, – Олесь Гончар роздумує

над життям нащадків тих лицарів революції, які штурмували перекопи, – над долею людей початку 60-х років. Революція продовжується. Недарма бульдозерист Брага, який нагадує Чубенка з «Вершників», каже про те, що він теж немов штурмує Перекоп, прориваючи канал у безводних Таврійських степах.

«Тронку» автор назвав романом у новелах. Кожна з 12 новел має свій мотив, але він наче симфонізується генеральною темою: справжнє життя людини в праці на комунізм. У «Тронці» немає єдиного сюжету, як у попередніх романах, 12 окремих фабул охоплюють важливі струмені потоку життя в причорноморському степу. Олесь Гончар відмовився в цьому романі від послідовних зв'язків між епізодами, а вибрав з них найдраматичніші і включив у загальну панораму просторів ХХ віку, де чабанська гирлига і ракета в своїй сумісності наче стають ознаками, символами доби. Не про збереження старовини тут мовиться. А про реальне існування в епоху науково-технічної революції чабана і космонавта. Така вже мудрість народного життя, якому чужа суєтна тимчасовість і технократичний нігілізм.

І в погляді на дійсність, і в естетичній програмі Олесь Гончар випереджав час – майбутні широкі дискусії про сутність НТР, про злиття в творчості «науки з поезією», про пошуки нових форм художнього зображення. Естетична організація твору, коли без умовних фабульних зв'язків сполучаються події і люди, зіставляючись у світлі єдиної концепції, а кожен із персонажів має свою долю, яка ніби прямо не перетинається з іншою, але в'яжеться потоком часу, – така панорамна світобудова, з новелістичною заглибленістю в окрему мить, стала притаманною багатьом романам 60 – 70-х років: «Липяги» С. Крутиліна, «Сумка, повна сердець» В. Федорова, «Хліб – усьому головам» М. Алексеева, «Жванчик» В. Бабляка... Новелістичність дає можливість глибинно розглянути особистість у певну мить її розвитку. А панорамність – включити її в контекст історичного руху, побачити її місце і роль у соціальних взаємозв'язках. І Олесь Гончар втілює цей художній принцип найкраще. Серед новелістичних романів лише «Тронка» відзначена Ленінською премією. Своєю

філософією і характерами цей твір найбільше суголосний життєвим проблемам другої половини ХХ сторіччя.

Усіх героїв «Тронки» автор «перевіряє» одним питанням: заради чого ти живеш на землі? Це кардинальне питання для визначення особистості, міри її цінності. У більшості дійових осіб роману єдина мета – боротьба за комунізм. Але шлях у кожному свій: кому бути в полі, кому в морі чи в небі, а кому – всі стихії захищати, щоб не згоріли вони разом із людьми в пекельному спалаху ядерних бомб. Людина мусить бути там, де найповніше розкриваються її здібності й де вона приносить найбільшу користь.

Герої Олесь Гончара живуть великим і добрим. Але стикаються і з трагічними колізіями. В льотчика Уралова померла маленька дочка. Можливо, не витримала постійного гуркоту і вибухів, бо сім'я жила коло полігону. У безгомінну ніч батько на могилі своєї дитини ставить жорстокі питання: «Фатальність? Якщо це фатальність, то він її ненавидить... За що її страчено, його Оленку? Не було в ній ні злости, ні ненависті, ні хитрощів, ні підступності, не було помилок і злих намірів, була тільки ясність найчистішої усмішки...» Уралов картає себе і проклинає полігон. В інтонаціях його болючих роздумів відчуваєш непідробний трагізм. Але немає в ньому безвольної приреченості.

Невдовзі після появи «Тронки», на V з'їзді письменників України, Олесь Гончар проникливо говорив про те, що метод письменника корениться в погляді на людину: хто вона для нього – піщинка чи творець? Його Уралова з «Тронки» терзає гострий біль провини перед своєю Оленкою – і це правда. Але правда і те, що він переходить на інший полігон. Бо він усвідомив своє призначення на землі: захищати людей. Уралов належить до тих воїнів армії комунізму, які, коли що необхідно, «стають снарядами». У житті потрібні ниви й полігони, чабани і льотчики. Щоб бульдозеристи спокійно рили канали, Горпищенки випасали овець, а Дорошенко з Віталіком плавали в океані, хтось повинен бути на сторожі, готовий до будь-яких спробувань. Таку думку несе в собі образ Уралова.

Своєрідним відкриттям Олесь Гончара був і характер «влогого» життя майора Яцуби, який, наче при-

вид, «смотре» за новими змінами в суспільстві, силкується втриматись на позиціях догматичного наглядча. Досліджуючи внутрішні причини, що зробили Яцубу «рідним держимордою», автор вбачає їх в егоїзмі душі, політичній недорозвиненості й сліпому фанатизмі. Це значною мірою через таких, як він, Гриня Мамайчук почуває себе в степу «зайвою» людиною і сумно-весело фрондує. «Динозавр-культовик» не може зрозуміти соціалістичної суверенності особистості. Конфлікт між ним і дочкою Ліною, яку він до нестями любить, стає неминучим, невідворотним. Рішення Ліни, вихованої в позародинній атмосфері на принципах вимогливої взаємоповаги, піти працювати на канал, бути «невіддільною від тих, кому трудно», викликає в Яцуби безсилу лють і розпач. І це переконливіше, ніж його запізніле каяття. (Зазначимо, що своєрідна «наддоброта» письменника часом змушує його повідомляти про невидиме «перевиховання» не тільки Яцуби, а й Павлущенка з «Людини і зброї», Тритузного з «Бригантини»).

З Ліною в романі пов'язані найсокровенніші думки автора про працю як джерело людського життя на землі. Людина нагадує дівчині парус, якому неодмінно потрібні простір і вітер. Немає їх – немає й паруса, а лише шматок ганчірки. Отак і людина без праці.

У «Тронці» майстерно виписані психологічні характеристики дійових осіб – Горпищенка, Рясної, Дорошенка, а особливо Віталіка і Тоні – «дітей атомної ери». Красиві, морально чисті, вони тягнуться до великого життя. З ними наче повертаєшся до юності, до свого «колеса фортуни» і життєрадісної сонячності. Перед Віталіком розкриваються простори океану, а перед Тонею – південного степу, де вона буде чабанувати і з вірністю ждати коханого.

«Тронка» – роман-роздум. Його інтелектуалізм не лише в глибоких думках героїв, а й у конкретних речових деталях, які в контексті образних потоків набувають символічності, надаючи творові широкого звучання. Що таке тронка? Дзвінок, який чіпляють на шию вівці, щоб чабан чув отару в темряві чи тумані. А в романі про неї сказано так: «Як антипод тиші – такий тут звук цієї тронки. Серед темряви й мовчання вона як голос життя». І коли Ві-

талік прислухається до її звуку і відчуває, що, де б він не був, всюди йому, «як позивна мелодія степового рідного краю, ніжно й сумовито дзеленчатиме тронка», – ми сприймаємо її як голос рідного народу, який виростив тебе, – не забудь про свій обов'язок перед ним!

Новелістичність «Тронки» – явище цілком природне. Колись К. Паустовський порівняв новелу з написом на персні, який дарують коханій: небагатьма словами треба сказати дуже багато. Сорок років Олесь Гончар робить такі «написи». Новела – це відкриття цілого світу в зосередженій миті життя, великого – в малому, в краплі води – океану.

У циклі новел про людей праці – «Соняшники», «Жайворонок», «На косі» – Олесь Гончар знайшов свій особливий аспект: краса творчості й духовне браконьерство, складні процеси подолання егоїзму, любові до свого «я». Від збірки «Маша з Верховини» до книги «Чари-Комиші», в яку ввійшли твори останніх років, автор все глибше осягає драматичні суперечності буття у всій їхній складності. Несучи на собі відблиски доби і «печать духу» їхнього творця, зачарованого красою добра на землі, нові оповідання порушують питання, які тривожать усіх. Людина мусить бути людиною, а не звіром чи рабом. За це вона відповідає сама, а також – її конкретне оточення.

У приватновласницькому світі багатьох героїв зарубіжної новелістики панує страх і безнадія, розгул інстинктів і моральна порожнеча, бо людина відчужена, відсторонена культом речей від інших і від себе самої. Соціалістичний же реалізм у відповідності з правдою життя відтворює долю людини у зв'язку з долею колективу, народу, розкриваючи колективістську суть особистості соціалістичної формації. У цьому аспекті для світової новелістики Меланія Чобітько («Соняшники»), Зоя Лисогор («Жайворонок»), Ольга («На косі»), Оскар Іванович («Пізнє прозріння») є справжніми характерами-відкриттями.

У нашій критиці висловлювалась думка, що, віддаючи перевагу цілості, Олесь Гончар у 40 – 50-х роках не виділяв «кряжевих» постатей у своїх романах: всі персонажі потрібні були йому саме в своїй сукупності. І це вірно. Але вже в «Людині і зброї» не можна не зауважити докладно виписаного характеру Богдана Колосовського.

Саме він – «кряжева» постать роману. Та особливо це помітно в «Циклоні», де Колосовський є головним героєм твору. Це саме можна сказати і про «Бригантину» та «Берег любові», в яких на повен зріст, не миттєво, а в широкому плині часу постають Порфир Кульбака, Андрон та Інна Ягничі.

Щоб розкрити рух характерів, показати, в чому полягає їхнє багатство, сучасні романісти – і серед них Олесь Гончар – розробили своєрідну човниково-часову композицію: тепер – тоді – тепер. «Циклон» Олеся Гончара, «Одна ніч» Пауля Куусберга, «Берег» Юрія Бондарева досліджують історію воєнного покоління, яке врятувало світ від фашистського поневолення й дало розгін нашій країні в комуністичне завтра. Яке воно було і яким стало? В чому цінність його великого досвіду? Такі історично необхідні питання хвилюють літописців сучасної доби. Глибоко аналізуючи історичний поступ, Олесь Гончар розкриває в «Циклоні» змінність життя, людини, її почуттів... Не випадково тут один із героїв згадує відому думку Льва Толстого: «Люди як ріки...» То широкі, то вузькі, то тихі, то бурхливі, то холодні, то теплі... Все залежить від багатьох причин: берегів, русла, притоків...

У концтаборі Колосовський до кінця зрозумів, чим фашизм загрожує людині: фізичною і духовною «нічогістю». Люди, приречені на здичавіння, кинуті на розтерзання інстинктам голоду й самозбереження, «зоднаковіли» й «очужили». Змертвілу порожнечу цих відчуттів заперечує дух противенства розсудливих Решетняків й орлиних Шамілів, які не здаються. Богдан бунтує проти збайдужіння й очужілості, він, радянський патріот, не може «знедуховніти», вірить у почуття «незникності», у «незнищенність» людини. Якого могутнього протилежного змісту набувають слова на означення щезання від тотально-категоричного «не»! На широкому полі настроїв і почувань Олесь Гончар розгортає шалено-пристрасну боротьбу мотивів і завершує її єдино-можливим для даного характеру висновком. Богдан стає месником. Потім – солдатом, а по війні – кінодокументалістом. Побачив у цьому фахові можливість служити сьогоденню й вічності. Про це дізнаємось із спогадів героя, коли автор знову поставить його перед необхідністю вибору: знімати фільми

за вигаданими сценаріями чи звернутись до пережитої реальної «чорної одиссеї оточення», зображення всенародного опору окупантам. Колосовського остерігає страх фальші – загиблі цього ніколи не простять! Про них він думає як про живих! Така висока міра відповідальності.

Що ж змінилося в Колосовському за 25 років? Він наче той же – непоспішливий, задумливий, зосереджений (таким пам'ятаємо його ще з «Людини і зброї»). І осердя характеру те ж – вразлива совість, висока моральність, турбота про інших, нестримне бажання служити істині. А нове – мудра обережність і «надвечірня пригаслість» в очах. Діяння в Колосовського-митця злилося з глибинним пізнанням життя, яке дає йому право розумно вчити інших. Колись Богдана вчили професори, Решетняк, Шаміль, Байдашний... Тепер він віддає свій досвід, свою мудрість Сергієві, Ярославі, бо до дна спізнав, що між поколіннями існує «золота естафета».

Повість «Бригантина» і роман «Берег любові» внутрішньо пов'язані з «Циклоном»: і філософськими роздумами над долею поколінь, і незаним раніше заглибленням в усі «поверхи» людської психіки, в усі структурні взаємозв'язки людських характерів. Свідоме і підсвідоме, вроджене і набуте, тривке і нетривке в емоціях – все тепер цікавить письменника, фокусуєчись у непохитній для нього істині, що ядром особистості є її світогляд, соціальна якість. Як люди стають особистостями або як гублять цю особистість – так можна коротко визначити основний пафос його останніх творів. Розвінчання капіталістичного способу життя, який знеособлює, примітивізує людину, відтворення атмосфери боротьби нашого суспільства за розумну гармонізацію потреб матеріальних і духовних, за комуністичні моральні орієнтири – ось ті вельми актуальні й перспективні проблеми, що їх тепер ставить Олесь Гончар. Всеосяжне дослідження мотивів людської поведінки – може, саме таким «надзавданням» будуть позначені майбутні твори нашого митця.

Його повість «Бригантина» приваблює не романтикою поривань і мандрів, як то може видатись для поверхового погляду, а тривожно-вдумливими питаннями: чи так, чи завжди правильно ми виховуємо своїх дітей, які «завтра – народ»? Проблема виховання справді вічна. Але

тільки тепер людство усвідомлює, що половина його – це діти, особливі індивіди, які мають повне право на любов і повагу, з яких виростають громадяни-колективісти або набувальники-егоїсти.

«Бригантина» є наче своєрідною енциклопедією знань про особливості поведінки підлітка, з надто рухливим типом нервової системи, у дисгармонійних умовах виховання. «Сторожке, крутолобе зайшло, стало перед учителями, прикрившись недоброю, напруженою осмішкою. «Ану, що ви мені зробите?» В щілинах очей виклик, з губів не сходять посмішка, напружена, скривлена й мовби забута. Зухвальство в ній, удавана веселість, бравада самозахисту. А під усім цим вловлюється прихований біль, настоюга, нервове ждання чогось найгіршого. Звідки, з яких блукань, з яких горювань принесло воно сюди свою упередженість і цей упертий затаєний спротив?» Уже з першої стислої і немов стереоскопічної фрази повісті постає, як живе, дитя «розшаленілого віку» – Порфир Кульбака, втікач, блукалець. Спостерігає за ним директор спеціальної школи Валерій Іванович. Тут передано і риси вдачі, і суперечливий психічний стан Порфира, а також педагогічну спостережливість, розуміння й глибоку зацікавленість та напруження думки вчителя.

Діапазон настроїв Кульбаки вельми широкий: від гіркого засмучення, яке він прагне прикрити зухвалістю, до радісного захоплення, коли здобуває свої маленькі перемоги чи дослухається до ніжно-таємничого шепоту очеретів або милується красою природи, сонячним розливом вод і буянням гирлового птаства, що від помаху весла закриває півнеба! Від дідуся та дядька Івана хлопчик перейняв любов до справедливості, до всього беззахисного в світі. Звідси й дитяча ненависть до браконьєрів, які нищать усе живе на землі. Хлопчик тікає від нудних учителів, набридливих повчань і жорстокого ремня матері – туди, де «право-воля», де є пригоди, цікавий «галасвіт» і можливість діянням ствердити своє

Олеся Гончар створив оригінальний, правдивий в усьому характер Порфира Кульбаки – вигадника і фантазера, кмітливого й мужнього, доброго й лихого водночас, затятого й довірливого підлітка. Попри всі його сумніви і вагання, розпач і смуток, в характері Порфира переважає

рішучість, мрійливість і життєрадісність. Девіз його: «Не журись!» Під впливом вимогливої і чуйної атмосфери нашого суспільства Порфир повертається з «галасвітів», з доріг бродяжництва, де можливі були й трагічні стежки злочинства, сам повертається до школи спеціального режиму, щоб вийти звідти людиною, яка має найбільшу владу в світі – владу над собою. Спираючись на думки класиків педагогіки Я. Корчака і В. Сухомлинського, вдумливі вчителі пробуджують у дітях віру в усе краще, що в них є, в силу волі, яка здатна подолати будь-які перешкоди; спрямовують їхню енергію до корисної праці, в якій кожний може розкрити свою індивідуальність; прагнуть лікувати психічні травми добром і вимогливістю. Вони не можуть допустити зневажання дитячої особистості, а також методу «виховання страхом».

До повісті «Бригантина» ще не раз звертатимуться педагоги, психологи, літератори. І просто батьки. Щоб краще зрозуміти знервованого внаслідок втрати взаєморозуміння з іншими і сторожкого Порфира, ідеалом якого є конкретна людина – дядько Іван, що, ризикуючи життям, захищав гирло Дніпра, його рибу і птаство від браконьєрів... Щоб разом з Оксаною замислитись, коли і як вона почала втрачати сина. Щоб у суперечках між Тритузним і Марисею, у її болючих роздумах про принципи виховання знайти зерно істини і для себе, не перебільшуючи, як вона, ролі агресивності, начебто закладеної в генах...

Що змінюється в нашому світі під навалюю винаходів і відкриттів, під тиском прискорень і шалених темпів? А що залишається? Що нетлінне в добу науково-технічної революції? Змінюються знаряддя праці, машини, прилади. А потяг до вічної таїни, до пізнання й удосконалення людини – не зникає. Ця думка Олеся Гончара інтенсивно розвивається в «Циклоні» й «Бригантині» (хлопчик Магеллан на березі моря і Порфир Кульбака), гармонійно завершуючись у новому романі «Берег любові».

Між віками, між поколіннями існує «невмируща віть творчості». Вона в'ється, проростає через мудрість таких людей, як Андрон Ягнич і Сава Чередниченко. Людей, що змінювали, захищали і далі змінюють світ на краще. Фронтівиків, володарів степів і моря... Їхню віть творчості,

мудрий досвід, етичні принципи жадібно переймає молодше покоління, котрому у вирах життя йти далі і вище.

У романі «Берег любові», за словами Олеся Гончара, він хотів подивитись, як виявляється народний характер у різних випробовуваннях, що може протистояти в наших умовах почуттю відчуження.

Андрон Ягнич – учасник «вогненних рейсів» під час Великої Вітчизняної війни, майстер вітрильної справи – був для курсантів учбового судна добрим і мудрим духом їхнього корабля. Вони, мабуть, і не знали, що в кожному з них він ніби впізнавав своїх синів, які маленькими загинули в морі під фашистськими бомбами. Його не можна, як то здається деяким пустомолотам, віднести до анахронізмів доби НТР: кому, мовляв, його морські вузли й парусія потрібне. Ні! Його майстерність, вміння – це поезія, трудна романтика флоту. Досвід «вузлов'язя життя» – це акумулятор мудрості, патріотизму й людяності. Андрон Ягнич ніколи не забував про отчий берег, про рідну Кураївку. Мотив Батьківщини, рідного краю могутньо і всебічно розвивається у творчості Олеся Гончара. І це зрозуміло: головні герої письменника – насамперед патріоти своєї Вітчизни, свідомі інтернаціоналісти, які природно поєднують любов до радянського народу з любов'ю до своєї оновленої нації, до того краю, де вони народились, і тих людей, з якими зросли і почули від них рідне слово.

Від життя Андрон Ягнич для себе майже нічого не бере, обмежується мінімумом. Не дивак, а совісна людина, котра зневажає індивідів, які смисл буття зводять до набувальництва. Особистість здійснює себе в пізнавальній і перетворюючій діяльності. Тому не просто і не легко було Андрону йти на пенсію, відриватись від узвичаєності: від корабля і курсантів, яким віддавав усього себе. Втрачав найдорожче – роботу. Лише в ній посправжньому не самотня й щаслива людина. Робота є найконкретнішою мірою повноти людського буття. Настрій героя, його сум'ятливо-суперечливий стан письменник розкриває за допомогою згущеного психологізму, з його увагою до контрастів, полярностей, «надшироких» узагальнень і гіперболізму. «Капітан, припавши до поручнів, дивився Ягничеві вслід, і душа його повнилась щемом розлуки. Спускається по трапу у власну старість, як у

небутність, відходить в незвідане море Самотності. Щось пекучо беззахисне було в тій бушлатній пригорбленій постаті... Але було в тій постаті, в тій неквапній прощальній ході ще й інше – залізна витримка людини, що пройшла через трудне життя, була мовчазна гідність і безстрашся перед тим, що його десь там зустріне за палубою рідного вітрильника... Ось так живуть люди під шоглами, з юності й до сивини борються із стихіями, а потім, зносившись, спрацювавшись, чесно вибувши свою всежиттєву вахту, скромно й буденно відходять у забортність, в іншу переходять стихію...» Беззахисність і безстрашність, всежиттєва вахта, незвідане море Самотності й залізна витримка – ці контрасти, символічні образи передають не стільки перебіг відчуттів, скільки є немовби емоційними думками про типові почуття у неповторній ситуації.

Почуття непотрібності – гнітюче й спустошуюче. Ягнич позбувся його завдяки сильній волі та підтримці людей, які розуміли й співчували йому. Він – необхідна суспільству людина, особливо молоді. Справа не лише в тому, що його покликано на будівництво і в престижний рейс рідного корабля «Оріона». Головне в тім, що потрібен він таким, як Інна, як мореходи. Один із курсантів зізнається, що врятував його від морального падіння саме Ягнич, допомігши зрозуміти, що «топить не море, топить калюжа».

Побратим Ягнич, колишній командир морських десантників, а нині голова колгоспу, комуніст Сава Чередниченко разом з Інною підтримує Андрона в гірку хвилину розгубленості. Сам він глибоко переживає «драму степів». Яке стисле і яке грандіозне це поняття для того, хто знає Південь – Таврійські, Причорноморські степи! Скільки люди вкладають у них сил, уміння, ласки, а налетить десь із пустелі суховій – і запалюється пшениця. Разом з нею горять і люди – від безсилля. Окрім запалів, турбує Чередниченка, який до хлібодарної рослини ставиться, як до чуда із чудес, бездумне риття каналів, внаслідок чого засолюються землі. Він картав халатність проектувальників і безвідповідальність будівельників. Це вимогливість господаря, який завдяки організації праці й новій техніці уміє вирвати в суховіїв урожаї. Чередниченко –

«могутній двигун», людина «невідпорної владності». Та за голосом, за словом його твердим помітила Інна Ягнич внутрішню природну повагу до людей. Зрозуміла дівчина і те, що на землі він прагне робити все «начисто, без чернеток».

Інна Ягнич – духовна спадкоємиця Шури Ясногорської з «Прапорноносців». Є в ній безмір глибини й чистоти, незгасний жар відповідальності за своє буття серед людей, за свої помисли і вчинки перед минулим, сучасним і майбутнім.

Сільська медичка і поетка, вона близька до першооснов народного життя й моралі, шукає там витоків героїчного, нетлінних скарбів для своєї душі. Рік її життя в романі, від жнив до жнив, – це період активного становлення особистості, в якому найголовніше – процес індивідуального засвоєння досвіду старших і випробування цього духовного досвіду трагічним зламом долі.

Юна Інна жадібно пізнає себе і світ. Це особлива прикмета комсомольського покоління 70-х років. Не знудьгована цікавість у неї до античних часів, до поетавигнання Овідія, а гострий інтерес до того, що ж люди полишили після себе. Розбурхана археологом фантазія Інни зродила видиво безсмертної творчості, яка надихається любов'ю до краси й людяності. Для утилітарного розуму інтерес дівчини до античного поета Овідія й льотчиці Сані Хутірної, життя і героїчна смерть якої стали легендою про вірність, – щось дивовижне. Але не для Інни, яка докопується до коренів людського подвигу в різних сферах діяльності.

Олесь Гончар глибоко й переконливо відтворює складний, суперечливий процес «вбирання» знань і моральних норм суспільства, в яке дівчина прийшла жити.

Засвоєні розумом і серцем закони соціалістичної моралі допомогли Інні Ягнич у неймовірно скрутній для неї ситуації. Ні, вони не розв'язали складного вузла її взаємин з Віктором Веремієнком, але продиктували їй гуманну і водночас принципову поведінку.

Інна тягнеться до Андрона Ягнич, як до сонця. «І хоч перебувають вони на різних поверхах життя, хоч який далекий той світ, що його оріонєць носить в собі, Інна

почуває з ним свою духовну спорідненість, він чимось суголосний з її власними роздумами, чимось потрібний для становлення її власного внутрішнього світу». У фронтового покоління бере дівчина сили й високі комуністичні орієнтири для боротьби й праці.

Метод творення характерів у романі «Берег любові» своєрідний, гончарівський. Є в ньому щось монументальне, наче оті лаконічні написи на каменях – на віки! Зображені письменником характери виявляють свої якості згущено, акумульовано. Автор немов відкидає всі зайві слова і залишає тільки найнеобхідніші – рівні тугим афоризмам. У роздумах героїв він висвітлює лише те, що вже оформлюється як віднайдена вагома істина. Ланцюг вчинків спресовується в одну-дві ланки, подробиці, нюанси, переходи опускаються. Тільки значне, тільки необхідне! Повторювані явища й процеси виникають наче в ядерному спалаху – одночасно! Принцип лаконічної будови характеру вимагає не велемовності, а значних думок, котрі здійснюються в особливо щільному мовленні, здатному викликати ланцюгові пучки асоціацій, у знайомому – відкривати несподівані грані. «Проза, – слушно писав Павло Загребельний, – повинна бути сконденсована до щільності отої зоряної речовини далеких галактик, де кубічний сантиметр мав вагу не кілограмів, а цілих тонн! Нічого зайвого, нічого не додаси, нічого не віднімеш. Не просунеш голки. Висловлюючись мовою останніх технічних досягнень: навіть лазерний промінь не проникне в цю щільність».

Такою мені видається проза Гончара. Мов ураганний вітер у степу або на морі. Ніде не народжується, ніде не вмирає, летить, мчить, заповнює собою весь світ, і ти лешиш за ним, і забуваєш про все, окрім цього вітру, і починаєш вірити, що вітер цей і є світ, у якому ти живеш і житимеш завжди».

Олесь Гончар – реаліст і романтик. Не ораторсько-трибунний, як полум'яний Довженко, а задушевний, інтимно-довірливий. Та не притишено-камерний: його задумливо-величавий голос чути на землі далеко. Самобутнє гончарівське «Я» злило з «МИ» – з голосами його сучасників, воно наповнене глибоко народним розумінням, відчуттям краси і потворності. В Олесь Гончара є своя

школа прозаїків. Під його дужим реалістично-романтичним крилом побували П. Загребельний, В. Земляк, О. Сизоненко, Р. Федорів, Ю. Мушкетик, П. Гуріненко, А. Колісниченко, В. Яворівський, Д. Герасимчук...

Сучасна багатонаціональна лірико-епічна радянська проза створила великий духовний світ нашого сучасника. У повістях і романах В. Катаєва, Ч. Айтматова, М. Слуцкіса, Й. Друце, Р. Гамзатова герої роздумують про своє призначення на землі, беруть до серця не примхливі відхилення від комфорту, а долі поколінь, моральні здобутки і втрати. Побудовані на стихії поетичного мовлення – монологічного чи невласне прямого – характери в талановитих лірико-епічних творах по-справжньому багаті правдою душевних порухів, етичною вимогливістю, причетністю до зблисків краси, відкритою тенденційністю. У цьому колі радянських ліроепіків Олесеві Гончару належить особливе місце: він є чи не найбільшим поетом чистоти людських взаємин, породжених соціалізмом.

У поетичному світі Олесь Гончара все важливе: і люди, і природа. Десь після Гоголя, Панаса Мирного, Шолохова, Яновського постають у розвої літератури степи Гончарові. Незаймано скіфські, буйно квітучі й випалені чорними бурями степи, на яких знедолені здобували собі волю і землю. І степи українські середини і другої половини ХХ віку, яких література ще не знала в такій неосяжній красі й борінні, пшеничні, яблуневі й соняшникові, індустріально-каналні, підняті колгоспним ладом проти суховітрищ і безводдя, степи космодромної тверді й полігонності. Щедра природа, з рослинністю іптаством, має в особі Гончара втаємниченого спільника, який, проте, добре знає підступність нескорених циклонів і суховіїв. Непримиренність письменника з цими руйнівними силами дорівнює його спопеляючій ненависті до браконьєрів – губителів екологічної гармонії.

І є в світі Олесь Гончара – Слово, чарівне, народне, велике. Як першоелемент творення художнього образу, змістовна форма руху думки і як самостійна реальна субстанція, що з книги переходить в океан народного мовлення. Кажуть, що ми не пам'ятаємо слів, якими створено образи людей і подій. Так, усіх слів, їхніх неповторно-гармонійних сполучень не пам'ятаємо, але коли думаємо

про Хаєцького – «най його мамі!», – чи про Колосовсько-го, з «надвечірньою пригаслістю» в очах, чи в уяві бачимо Ягничу, який по трапу скромно й буденно відходить «у забортність», чи Меланію Чобітько, котра подзвонює у свої золоті литаври-соняшники, – ми пригадуємо якісь опорні, вузлові слова, а також порівняння, метафори, метонімії, епітети... Більше того, ми часто, в залежності від потреб і настроїв, починаємо буквально жити словами, поняттями, образами то Пушкіна, то Шевченка, то Шолохова, то Гончара...

Словолюбець і словотворець, автор «Тронки» й «Циклону», «Бригантини» й «Берега любові» передав українській літературній мові ще не закартковані лінгвістами слова, які житимуть уже в нашій буденній і небуденній свідомості, у романах і віршах: *знесмертитись, перейти у нічогість, зоднаковіти, антибайдужість, полігонність світу...* Буває так, що у невпинному процесі оновлення й розвитку мови слова, не зафіксовані лексикографами, видобуваються з пам'яті народної і розквітають у красному письменстві, повертаючись з нього в нове буття. Так сталося з гончарівською «тронкою», що тепер уже всесвітньо відома, і, можливо, буде із словом «жаглик» – лагідною назвою паруса в романі «Берег любові». Жаглик! Є в ньому щось від жаги – жаги вітру, швидкості, великих вод. У праці «Цвіт слова народного» Олесь Гончар писав, що творчість народу в царині мови не перестає дивувати нас «незрівнянною здатністю вловлювати весь гомін світу – і потужні гуркоти епохальних подій, і ледь чутний шепіт інтимного, найближчу хвилю життя і його найдальші зоряні шуми».

Такою є мова і нашого Олесь Гончара, який, не покладаючи рук, сорок років творить поетичний світ – для всіх.

Світ його великий. Цей світ з нами, він в нас.

ГЛИБІНЬ І РОЗМАЙТТЯ ДИВОСВІТУ
(творчість П. Загребельного)

Гарна книга про народ, про людину, збагачуючи розум і виховуючи почуття (згадаймо, як В. Белінський підносить пушкінську поезію саме за її всеосяжну здатність облагороджувати душу), спонукає до роздумів і діянь, до розмови, де може бути злагода й незгода, відкриття соціально-моральних істин і краси буття. Живо-творний зв'язок між письменником і читачем виникає тоді, коли він, митець, має що сказати людям, а вони, заглиблюючись у безмежжя художнього світу, пристрасно шукають у ньому відповіді на жагучі питання дійсності.

У численних роздумах про літературну працю, передусім у полемічній «Спробі автокоментаря», Павло Загребельний послідовно доводить, що письменник повинен багато писати, а ще більше – читати, інакше він збіднить свій талант, а то й зовсім вичерпається.

У Павла Загребельного багато улюблених письменників, що ввійшли у його свідомість на все життя: Т. Шевченко і О. Пушкін, М. Гоголь і А. Чехов, М. Коцюбинський і Максим Горький, Т. Манн і У. Фолкнер... «Але все ж, – визнає він, – із прозаїків для мене найвищі імена: Толстой, Достоевський, Сервантес. Перед ними зупиняєшся, як біля підніжжя неприступних гірських кряжів з осяйними вершинами. Наслідувати – безглуздо, вчитися – важко, надихатися – можна завжди. Що приваблює у великих письменників? Неповторний талант досліджувати явища життя особливими художніми засобами, дивовижна вірність життю й торжество людської уяви, фантазії, вигадки». У цих словах – естетичне кредо Павла Загребельного, який, опановуючи вершини художніх досягнень, йде своїм шляхом у пізнанні людини часів минулих і сучасних.

Павло Загребельний належить до тієї когорти письменників, що і його ровесники В. Астаф'єв, Ю. Бондарев, В. Биков, Ю. Друніна... Обпалені війною, вони до глибин осягли труди і дні фронтового покоління, яке врятувало Вітчизну від фашистського поневолення і дало їй розгін до нових звершень.

Критика свого часу звернула увагу на те, що Павла Загребельного особливо приваблюють три сфери людської діяльності: військово-патріотична, державно-історична і виробничо-творча. Це широке узагальнення потребує конкретизації. Суть у тому, що в героїв Павла Загребельного різні види діяльності переплітаються, зливаються. Державною людиною в його романах постає, скажімо, не тільки князь Ярослав Мудрий, але й молодий робітник Дмитро Черета, а теоретик кібернетики академік Карналь такий же творець, як і талановитий митець Київської Русі Сивоок. Саме концепцією народу-творця і зв'язані між собою три романічні цикли Павла Загребельного. І кожний його твір неповторний: хай то буде гостре і дотепне повістуння про один день засідання архітектурного журі чи урочисто-баладна розповідь про подвиг прикордонника або ж перейняте політичною публіцистикою зображення антифашистського руху Опору в Західній Європі чи психологічно заглиблене відтворення життєвого шляху радянського вченого. Тут важить не лише стилістична різноманітність, а насамперед вирізнення із всезагальності тієї грані цілого, яка розкриває багатство буття в його безпосередній конкретності.

Заспівом до військово-патріотичного циклу Павла Загребельного стала повість «Дума про невмирущого», написана в другій половині 50-х років. Було в ній щось народно-баладне, довженківське: людина підноситься над власною смертю, здійснює, здавалось би, неможливе, бо така висока в неї любов до Вітчизни, таке жагуче прагнення перемогти ворога. Ця могутня героїчна дума про нездоланність людського духу, набираючи найрізноманітніших відтінків – урочисто-трагічних, тривожно-радісних, гнівно-сатиричних, відлунює і в діалогі «Європа 45», «Європа. Захід», і в романах «Шепіт», «Добрий диявол», а також в окремих епізодах «Дива» й «Розгону». Автор досліджує ту мить, коли обставини вимагають від воїна здійснення неймовірного – і не заради самоврятування, а заради боротьби і перемоги! Так, Скиба після втечі з концтабору на території фашистської Німеччини створює інтернаціональний партизанський

загін («Європа 45»); посічений кулями Шепіт затримує зграю бандерівців («Шепіт»); прикордонник Яковенко разом із трьома товаришами рятує під час шторму грецький корабель («Добрий диявол»).... Якщо тут і є перебільшення, то тільки в розумінні мистецькому: адже узагальнення – не копія життя. Та й у реальній дійсності трапляються такі незвичайні випадки і могутні характери, перед якими в'януть будь-які вигадки чи домисли. Саме вони, ці героїчні характери, і приваблюють Павла Загребельного, але він анітрохи їх не прикрашає – навпаки, ставлячи персонажів у гострі реальні ситуації, показує, як, приміром, у «Доброму дияволі», і їхні людські слабості. Можна сказати, що сутність багатьох змальованих ним постатей вкладається у визначення: «людина – це воля».

Викриваючи фашизм і неофашизм, паліїв нової війни і українських буржуазних націоналістів, письменник щоразу звертався до осмислення великої ідеологічної та воєнної боротьби і в такому масштабі, в якому українська проза ще її не відображала: антифашистський рух Опору в Німеччині, Голландії, Італії, конфронтація політичних сил у повоєнній Європі, відстоювання миру людьми різних національностей, захист кордону від шпигунів, протидія ідеологічним диверсіям... І в кожному творі – широкий погляд на історію, політична карта світу, документи, факти, а то й реальні історичні особи. Автора не вдовольняють камерні ситуації, він хоче бачити увесь світ і тому обирає собі роль пристрасного оповідача-публіциста (хоча при цьому часом аж занадто захоплюється фактами, не заглиблюючись у їхню психологію). Проте й у цій загальній стихії можна побачити одмінне. Якщо в диалогі «Європа 45», «Європа. Захід» пригодницька фабула сполучається з одичністю чи памфлетністю, то в «Доброму дияволі» гострий сюжет природно поєднується з глибинним висвітленням душі героя, з потоком його свідомості. Тут автора цікавлять уже не тільки вчинки людей та їх видимі причини, а й витoki характеру, приховані механізми волевиявленя, перебігу думок і почуттів.

Прагнучи передати складність і багатство нюансів мислення та почуттів людини у напруженій ситуації, письменник виробив своєрідну поетику внутрішнього мовлення, в якому хвилювання й хід думок героя, виривання його почувань пересікаються пісенними, поетичними рядками: «Збираєш усі сили в кулак, все життя – в кулак! І б'єш, б'єш!... *Четвертий день пурга качається над Диксоном...* Чим далі біг, тим гнучкішим, верткішим, дужчим почував себе... *Знову цвітуть каштани, хвиля дніпровська б'є...* Такою силою налився, таким зухвальством, що міг би втримати на собі цілий «Омірос», не дав би йому перевернутися...»

Усе краще, що було в «Доброму дияволі» і попередніх творах про війну і мир: уміння будувати цікаві сюжети, дотепно розповідати, відтворювати діалогідиспути, передавати перебіг почуттів, – прозаїк творчо розвинув у циклі історичних романів і проблемних творах про людей доби науково-технічної революції.

Про свої історичні романи Павло Загребельний писав: «Диво» – це доля таланту, «Смерть у Києві» – доля державної ідеї, «Первоміст» – доля народної споруди».

Розвиваючи традиції І. Кочерги («Ярослав Мудрий»), С. Скляренка («Святослав», «Володимир»), а часом і творчо полемізуючи з ними в трактуванні характерів історичних осіб і людей з народу, переосмислюючи літописи, хроніки, праці вітчизняних і зарубіжних авторів, Павло Загребельний здійснив художнє відкриття на ґрунті історичних і психологічних гіпотез. Віддаючи належне прогресивній ролі християнства на першому етапі його розвитку в Київській Русі, романіст, у дусі традицій Т. Шевченка і Лесі Українки, показав також його жорстокість, антинародну сутність і не поминув епохи язичницькі, поганські, в яких було не тільки щось безпросвітне і недолуге, а й гарне, плідне.

Ім'ям нового Бога – єдиного і ненаситного – нищилось усе: буйнобарвне мистецтво, химерні капища, святкові обряди, усталені звичаї і, головне, люди – прибічники і заступники споконвічних вірувань. Але вогню й мечу не підвладний був спосіб мислення та почування, особливо в народних низах, які не квапились визнавати

нову релігію і зрікатися рідної культури. Вона доконче, так чи інакше, своїми плідними паростями мала увійти в нові духовні й матеріальні набутки, що й простежується, наприклад, у банях, мозаїці і фресках храму Софії в Києві – цього дива з див «во всем полунощи земном».

Хто звів це диво? Не Ярослав же, як то твердить літописець. Князю належав задум, рішення. А хтось же втілював задум і в процесі вивершення його збагачував рідними мотивами і барвами. Не могли це зробити ортодоксальні майстри з Візантії. Мав бути серед них і митець-русич, який піднявся до розуміння поступальності й нерозривності розвитку мистецтва в часі, прагнув зберегти животворні народні уявлення, вітчизняну спадщину. Не в підмайстрах він ходив – таке могло вдатися лише зиждителю, рівному, а то й вищому за князя волею, інтелектом та умінням. Спираючись на логіку історичної науки, письменник зображує могутній характер Сивоока – народного митця, мислителя, творця Софії Київської.

І в наступних романах автор не белетризує історичних джерел, а прозирає в глибіню фактів. Вступаючи в полеміку з літописцями і феодально-буржуазними істориками, в романі «Смерть у Києві» письменник показує Юрія Долгорукого як збирача руських земель. Лише за однією літописною згадкою він домислює у «Первомості» сторічну історію першого мосту через Дніпро, уславлює його будівників і захисників, водночас саркастично змальовуючи феодальні порядки та етику.

У романах про Київську Русь Павлу Загребельному, як нікому раніше, вдалося не тільки розкрити суперечності прадавньої доби, а й глибинно осягнути найрізноманітніші характери, відтворити, чи, точніше, «вгадати» психологію найголовніших соціальних типів від смерда до князя, з їхнім індивідуальним світосприйманням і поведінкою.

Борець проти насильства, запальний Сивоок, з його трагічним відчуттям контрастів своєї доби і вірою в людину; далекоглядний і лукавий, людяний і жорстокий, розтерзаний душевним сум'яттям князь Ярослав («Диво»); врівноважений і твердий у своїх моральних принципах, поборник ідеї об'єднання руських земель князь

Юрій Долгорукий; непокійливий шукач істини, лікар і літописець Дуліб; кмітливий і мовчазний воїн Іваниця, котрий одним словом «оце» може виразити широку гаму почуттів – від захвату до болю («Смерть у Києві»); бездушний воевода Мостовик, із «всезагальною кислістю виразу» на обличчі, і його помагаило, нікчемний лакиза і підглядяч Шморгайлик («Первоміст»); таємнича, прихильна і мудра Ойка, з «іконними очима, в глибині яких цілі оберемки чортів» («Смерть у Києві») – ці й не названі тут герої хвилюють нашу уяву, оживляючи давно минуле живими голосами, пристрастями, змаганнями.

Серед них найцікавіша постать Сивоока. «Наша художня «староручина», – писав Л. Новиченко, – з різних, у тім числі й поважних причин, – у глибині тогочасної народної маси та її свідомості досі проникала поволі й нелегко. Якщо схематично поставити в один ряд близькі з цього погляду постаті каменяря Журейка («Ярослав Мудрий» І. Кочерги), закупа Микули та його доньки Малуші («Святослав» С. Скляренка) й малого «роба» на Русі, полонянина в Візантії, а потім константинопольського і київського митця Сивоока, то різниця виявиться, без перебільшень, величезною. В «Диві» – це характер, художня повнокровність якого не викликає сумніву, особистість, яка в розумінні психологічної та інтелектуальної висоти виступає гідним партнером найвидатнішого розуму епохи (в романі він таким і є) – самого Ярослава»⁵⁸⁶.

Осиротілий руський хлопчик, що, плачучи, пробивався з пущі до людей, пройшов згодом у нерідного діда Родима – доброго і великого майстра – науку на все життя: не коритися можновладцям і дивуватися барвам світу. Жити барвами й відвагою – це і є та сутність, що складає ядро характеру Сивоока. Він не знав, що в ньому після загибелі діда, який не прийняв хреста, оживе буйнодивний світ кольорів. Коли вперше побачив Київ, золоті хрести на церковних банях здалися йому чорними, бо перед цим він дивився на сонце. Воно – символ радості, чорні хрести – смутку, жалоби за дідом-язичником.

⁵⁸⁶ Новиченко Л. Життя як діяльність. – К., 1974. – С. 515.

Хрести ненавидів Сивоок до загибелі, але як митець не міг не захоплюватися красою церкви Богородиці: була рожево-сіра, розлога й струнка, легколетюча, мов засвічена сонцем хмара, із сизо-вишневим мороком і золотими проморгами свічок усередині. В Радогості від Звенислави він дізнається про душу барв, які, мов люди, залежно від випадку, бувають веселі, чисті, лагідні, довірливі, невинні, сумні, нудьгуючі, крикливі, жалібні, холодні, теплі... Ось чому пізніше, в Константинополі, він шукав у барві не Бога, а людину. У своєму зухвальстві він поділяв крамольні думки із заборонених у ті часи книг, що художник вищій за Бога: після сотворення світу він створює новий світ!

Сивоок ніколи й нікому не корився. У поєднанні з талантом непокірність набула в ньому величі і певності. І візантійському майстру Агапіту, і князю Ярославу він гордо заявляє, що художник – не раб. Він служить не церкві, не князю, не темним, мов вода-нетеч, боярам, а людям, які своєю працею прикрашають рідну землю. У нього можуть відібрати життя, але не вміння, не талант. На відміну від князя, далекого від народу, Сивоок, котрий осягнув суперечності між владою, що спиралась на нову релігію, і звичайними турботами трударів, живе разом із ними в нужді, творенні й сподіваннях, у великій дружбі з волелюбними болгарями, греками й грузинами. Відданість народним ідеалам добра і краси піднесла його дух, зробила заступником покривджених і гнаних. Митець гине, рятуючи від переслідування позашлюбну дочку Ярослава, який заради інтересів держави, свого класу часом тамував у собі все людяне, чисте, совісне.

Критики сперечаються з приводу того, применшив чи не применшив автор «Дива» значення християнства, роль візантійського мистецтва на Русі, вказують на суперечності у поглядах Сивоока, котрий віддав усю душу Софії, а потім сказав, що собор лишиться згадкою марної спроби повоювати серця руського народу чужим Богом. Так, суперечності є, як і надмір історичних відомостей, не перейнятих психологічною атмосферою, в якій перебувають герої та оповідач. Але ж не годиться ототожнювати автора з героями його творів. Виходець із

гущі трудового народу, Сивоок, який ввібрав у себе всі муки й трагічні конфлікти перехідної доби, не міг сповнитися повагою до християнства – він став богоборцем, бо Христос зі своїми святими затуляв у житті й мистецтві звичайну земну людину. Так, зображений Павлом Загребельним митець певною мірою ідеалізує поганство. Адже ні в дитинстві, ні в юності він не зазнав від нього жодного лиха. Шанобливе ставлення до вірувань діда Родима не суперечить ні психології героя, ні тим відносинам між новою релігією і масами, які склалися в ту добу жорстокого насильницького зламу усталених поглядів. Пізнавши в безкінечних мандрах і випробуваннях історію та побут різних народів, Сивоок міркує про те, що під час «просвіщення» хрестом (ці роздуми нагадують антихристиянські інвективи Шевченка) у русичів могли зникнути й письмена. В цьому Сивооковому припущенні криється глибока думка: нова релігія прагнула до кореня знищити стару культуру, щоб духовно поневолити народні маси, які бунтувалися і чинили опір насильству.

Триптих про Київську Русь явив багате розмаїття характерів, представив народ у широкому соціальному зрізі, у вузлових моментах його буття. Художньою логікою він утвердив ідею, що все: споруди, добрі діяння й подвиги, злети людського духу – стає набутком часу, який продовжується в житті багатьох поколінь.

Три наступних романи з історичного циклу П. Загребельного названі іменами головних осіб: «Євпраксія», «Роксолана», «Я, Богдан», в яких автор підносить особистісне начало в людині. Вона повинна мати індивідуальне обличчя, знак якого – ім'я, що зоріє в пам'яті поколінь.

Як, за яких умов залишаються в історії ті чи інші особи і чи всі покоління беруть собі щось у спадок від попередників, чи завжди нащадки справедливі в оцінках своїх предків? На поставлені питання так або інакше відповідають усі історичні твори П. Загребельного. Та особливої гостроти проблема окремої особи в людському поступі набирає в романічному диптиху про трагічну долю жінки, який складають самостійні історії життя

руської княжни Євпраксії, дружини германського імператора Генріха IV (останні десятиріччя XII віку) і простої українки, попівни – Анастасії Лісовської з Рогатина, котра в XVI ст. стала відома як Роксолана – султанша Османської імперії. В обох жінок стільки було незвичайного і незрозумілого, що протягом століть їхні імена обростали легендами і кривотлумаченнями, особливо на Заході, де хроністи, історики й письменники доклали чимало зусиль для того, щоб приховати правду і принизити гідність слов'янок. А вони, Євпраксія і Роксолана, поклали все життя на те, щоб зберегти людську гідність і не втратити почуття вітчизни.

В обох романах увагу зосереджено не на приватній долі героїнь, а на психології особистості, взятій у широкому історичному контексті. Справа не тільки і не стільки в зображенні подій – боротьби Генріха IV з баронами, з римськими папами за владу в Європі або завойовницьких походів Сулеймана Пишного, інтриг навколо нього та інших правителів світу. Суть у тому, що за строкатим різноманіттям картин автор прозирає несумісність свободи особистості й пригноблюючої її деспотичної державності. Цю непримиренну суперечність він простежує з «Дива» і «Смерті в Києві», де показано, як влада осамотнює й обезвладнює навіть прогресивних князів, у сфері людських взаємин робить їх жорстокими. Та апогею антигуманності володар сягає тоді, коли він стає самодержцем-завойовником: немає того злочину, на який би він не зважився, а життя людське для нього – то просто ніщо.

Обидві жінки долею випадку вступили у «мертві води високих державних клопотів, де для людських пристрастей немає ні місця, ні часу, ні снаги». З різних причин вони опинилися біля деспотів. Княжну Євпраксію дванадцяти літ батьки випхнули заміж на чужину, можливо, з тих же «державних» міркувань, а п'ятнадцятирічну Роксолану як рабину татари продали в гарем, де її помітив султан і на диво собі і всім закохався в неї. Відірані від батьківщини і свого роду, від того, що письменник називає «питомими джерелами», Євпраксія і Роксолана стали перед дилемою: животіти у розкошах,

втративши власне обличчя, чи змагатись у самотності за людську гідність. Вони обрали останнє. «Чи можна самотою перемогти чуже оточення?» – думає руська княжна, і сама собі відповідає: «Перемогти незмога, перевищити – треба».

У романі «Я, Богдан», що завершує «іменний» триптих П. Загребельного, підноситься особистість, яка «розумною волею і вільним розумом» вирішила об'єднати Україну і Росію, реально здійснити мрію народів про політичну і духовну спільноту. «...Очолити свій народ, – думає Хмельницький перед тим, як написати царю Олексію Михайловичу і всім народженим і ненародженим «листа у вічність», – може тільки той, хто спроможен забезпечити його майбуття на цілі віки... Як казав той волопас нічний: «Треба вигравати не битви, а долю». Многі пробують сього доконати, та ніхто не вміє вийти за власну малість, здолати її. Хто здолає, здобуде велич. І не він сам (бо теж слабкий чоловік), а його ім'я, яким значитимуться всі його діла, що стануть великими і не смертельними». Таке безсмертне ім'я заробив собі розумом і ділами великий син України Богдан Хмельницький. Він здобув собі право промовляти перед світом від імені народу. Це і є однією з причин того, що автор збудував твір, на відміну від попередніх, у формі монологу гетьмана, визначивши його підзаголовком «Сповідь у славі».

Хмельницький зацікавив автора як унікальна індивідуальність – велика в політичних, військових акціях, у коханні і в слові. Захищаючи ім'я Мотрони, яку історики і письменники називали Геленою і часто приписували їй єзуїтсько-шпигунські заміри, Богдан у сповіді відстоює правду живої людини: «Хіба й мене самого не пробували очорнити? Оточували легендами, але я волів жити поза ними, гаразд відаючи, що в легендах зникає жива особистість і лишається тільки безплотний символ, яким кожен може скористатися для своїх цілей. Жорстокість, а не справедливість, страх, а не повага, ненависть, а не співчуття, холод душі, а не любов, – таким бачать володаря. А я хотів усе це перевернути і починав з любові». Бо любов – це почуття, що єднає людські серця й народи.

Якщо попередники П. Загребельного «відроджували» вождя українського народу передусім у вчинках і діалогах, що передавали зміст тих або інших подій, то автор сповіді запрагнув видивитися на збурену душу Богдана, явивши з усіма алогізмами і не завжди вивіренним словом, його думи-муки, думи-захвати і думи-осіяння. В них – пекучі проблеми, розпросторені з XVII ст. в усі часи: народ і особа, влада і свобода, розум і гідність, єдність і рівність, справедливість і кохання. В монологах Хмельницького, звернених до сучасників і нащадків, гримить хвиля високих дум про мир і братерство між народами, і в них реалізується гоголівська настанова обвити драму з української історії «потопом речей неугасимой страсти»; струмує могутня енергія освіченого розуму, відгранена афористичність на взір: «Коли істину не завжди можна захистити, то завжди є змога за неї вмерти», і безмежна стихія народної пісні та думи, якими він не тільки мислив, а й складав їх, залишаючи у спадок наступним поколінням. Многоликість духу талановитого молодого народу наче зосередилась в одній особі, ім'я якої – Богдан.

Люди з історичних романів Павла Загребельного цікаві, неоднакові, живі, їм віриш. У них чогось навчаєшся, а щось не сприймаєш – і далека історія стає близькою, відчутною.

І у творах виробничо-творчого циклу, передусім таких, як «День для прийдешнього», «З погляду вічності», «Розгін», «Левине серце», «Південний комфорт», написаних у 60 – 80-і роки, найцікавіше, найвагоміше – це неординарні характери. Хоч як би там не було, а розлогі роздуми з приводу людських знань, особливо віддалена від психології людини інформація, – старіють. Залишається те, що витворює яскраву особистість, розкриває її духовність і діяння, її зримість і визначеність, неперобутність для багатьох поколінь. Іншими словами: є невичерпний образ людини – твір живе. Немає глибини й безконечності – мерхне й щезає, бо за поверхневим шаром – усе відоме і знане, як у романі «Вигнання з раю».

Коли в першій половині 70-х років мова заходила про грані індустріальної теми, яку в радянській багато-

національній літературі інтенсивно розробляли В. Кожевников, В. Ліпатов, І. Дворецький, В. Лам, М. Колесников, Г. Панджикідзе, критика не раз зверталася і до романів українського прозаїка «З погляду вічності», «Переходимо до любові», «Намилена трава», які склали трилогію про Дмитра Череду. Особливість її полягає в тому, що це розповідь про рядового з рядових робітників, про його світорозуміння і причетність до великих справ народу. Виступаючи в 1972 році на сторінках «Літературной газети» з думками про нові ритми життя і завдання мистецтва, письменники В. Ліпатов, С. Ханзадян і М. Служкіс віднесли «З погляду вічності» до кращих психологічних романів про людину якісно нової, науково-індустріальної праці в добу науково-технічної революції.

Молодий робітник Дмитро Череди належить до того покоління, що інтенсивно формується в умовах соціалізму. Завдяки «монологічній» будові образу (оповідь у романі веде сам герой) автор висвітлює внутрішні процеси визрівання в Череді почуттів господаря заводу і становлення рис гармонійної людини, якій до всього на світі є діло.

Що сприяло формуванню цього характеру? Ділова – всупереч Токовим і Кривцунам – атмосфера на виробництві, мудрий новатор Шляхтич, родинні традиції, що чесну роботу ставлять над усе, дух колективізму й демократизму, який панує у нашому суспільстві. Сприяла зростанню також і вдача хлопця. У нього відкритий, відвертий характер, він активно втручається в життя, прагне за будь-яких умов виявити своє «я». Спочатку воно настирливо виказувало себе у дещо бездумному кепкуванні, пустомельстві й самоіронії, що, звичайно ж, певною мірою пародіювало образ. З часом кепкуюче верхоглядство поступилося місцем дотепності й гострій спостережливості, хоча чимало ще в Череді залишилось від хлопчачої розхристаності. Він іще учень, а не вчитель, проте інколи може повчати критиків, як статті писати. Ясна річ, за героєм тут стоїть автор, якого не лякає подібна умовність, а також докори з приводу невідповід-

ності думок Митька його вікові та знанням. Для автора головне – аби було цікаво, аби нуртувала полеміка!

Навчаючись життя у робітників, Череда виробив у собі генеральну орієнтацію – оцінювати свої і чужі вчинки тільки «з погляду вічності»: чим ти збагатив надбаня попередників і що залишив нащадкам? Цілком логічно, що визначальним для його поведінки став вироблений у колективі трубопрокатників принцип доброякісної роботи. Саме він і спонукав хлопця до шаленої боротьби з холодністю, черствістю і зазнайством технократа Держикрая, який обожає тільки комп'ютери, а разом з ними й себе. Вперше в українській прозі так глибоко й загострено були розкриті суперечності між запозиченим практицизмом і справжнім гуманізмом. Череда за вихованням антитехнократ. Працюючи на найновіших верстатах, беручи активну участь у налагодженні АСУ, він не робить з НТР культу, бо для нього найважливіша революція – Жовтнева. Вона – і насамперед вона – докорінно змінила світ людини.

Серед творів, написаних Павлом Загребельним у 70-і роки, найбільше дискусій викликав роман «Розгін». У нього немає байдужих читачів. Одні захоплюються, інші іронічно запитують, чим займається головний герой, шукають помилку у поведінці героїнь, неточностей у вживанні кібернетичної термінології. Очевидно, пильна увага противників і прихильників роману пояснюється життєвістю поставлених у ньому проблем та незвичайністю їх художнього вирішення. Слідом за «Мічуріним» О. Довженка, «Російським лісом» Л. Леонова, «Іду на грозу» Д. Граніна П. Загребельний, оперуючи новим матеріалом, звертається до теми людини-творця, дослідника природи і людини.

У чому новизна і значення роману? В розкритті психології науково-індустріальної праці, що об'єднує зусилля академіків і виробничників, а також у широкому, багатоаспектному узагальненні конфліктів, ідей і дискусій про НТР і людину, в талановитому зображенні самотніх характерів. Усе є в цьому багатоплановому романі: народне життя як джерело «красивого й корисного», політичні, етичні й філософські проблеми сучасної

науки, одержимість вченого, його відповідальність за сучасне й майбутнє, невідповідність між потребами й можливостями, подолання перешкод на шляху до гармонійної особистості... Тематична багатоманітність «Розгону» фокусується навколо історії життя Петра Карналя – академіка, директора науково-виробничого об'єднання, яке прогнозує, конструює і виготовляє електронно-обчислювальні машини.

Образ Петра Андрійовича Карналя – значне узагальнення. Він схожий і несхожий на довженківського Мічуріна, леонівського Вихрова, на Башкирцева із «Впокорення вогню» Д. Храбровицького. У нього своя неповторна доля. Корені цього народного характеру – в рідному селі, в нелегких, драматичних випробуваннях, а також у невиситимому прагненні пробитися до вершин думки – найдорожчого і наймогутнішого, що є в людини. Партійна совість Карналя – вищий прояв народної моральності доби соціалізму. Не покладаючи рук працює Петро Андрійович, як і його батько в колгоспі, в інституті для сьогоденішнього і прийдешнього. Він прагне зробити життя гармонійнішим, за допомогою ЕОМ вивільнити творчі сили людей для їх повного розквіту.

Карналь розуміє, що прогнозування економічного розвитку – це одне, зовсім інше – передбачення вчинків людини. Хіба він сам здогадувався про те, що після загибелі коханої дружини Айгюль полюбить іншу жінку?

Звичайно, до кінця своїх днів він міг би існувати в безкольоровому, чорно-білому світі, але не жити вповні. Те, що між ним і журналісткою Анастасією – гордою, розумною і свавільною, але дуже ніжною і гірко самотньою – виникло світле почуття, було зумовлене спорідненістю душ, однаковим світорозумінням. Отже, за випадковим знайомством розкрилося щось далеко не випадкове. Петро Андрійович знає – і його доля тому доказ, – що поведінка людини визначається багатьма факторами, та найбільш вирішальними є суспільні, моральні ідеали, інтереси й переконання.

З опису вчинків, а також із відтворених психічних станів, внутрішнього мовлення, де абстрактне злито з конкретно-чуттєвим, з діалогів і дискусій, в яких Кар-

наль бере участь, вияскравлюються такі риси сучасного вченого, як цілеспрямованість могутнього «запеклого мислення», невгасиме бажання докопатися до істини і подолати однобічність своєї діяльності (звідси інколи відчаєність і свавільність), прагнення до гармонії і висока мета: науковими відкриттями й технічними винаходами перетворити працю на творчість.

У Карналя два домінуючих конфлікти: внутрішній і зовнішній. Йому доводиться долати дисгармонію в собі і в стосунках з агресивним нездарою – своїм заступником Кучмієнком.

Для Петра Андрійовича важливе пізнання не лише природи, але й самого себе. І це зрозуміло: одне без другого неможливе. До якого ж висновку прийшов Карналь? До того, що його внутрішня драма закорінена в суперечності між одержимістю наукою, яка поглинає увесь час і вимагає праці до «розпаду мозку», і природною жадобою новизни, різноманітності життя. Як же бути? Впасти у розпач чи махнути на все рукою? Ні. Протиріччя «нездійснених сподівань» можна долати (повна перемога тут виключена) лише творчістю. У цьому – велич справжньої людини.

Академік не перетворився на «думаючу машину». Теоретичне мислення – з його напруженням, спантеличеністю, захватом, запеклістю й «корчами абстракцій», перевтомою – не знищило в Карналеві звичайних людських почуттів, отих хаотичних склудочень болю, відчаю і розпуки, які виникають у справді моральних людей через гіркі втрати й безсилля перед смертю чи незбагненою випадковістю. Не збайдужів він і до поезії, бо бачить у ній, як і в числах, – квінтесенцію життя. Його роздуми, його боління перейняті лірикою П. Тичини, О. Блока, В. Сосюри... Їхні образи у внутрішньому мовленні – це наче часточки «плоті почуття», засвоєння пережитої поетом миті як своєї, бо вона співзвучна спалаху душі героя. Для Карналя світ невичерпний – і в явищах, і її законах. І саме цією багатогранністю й цікава людина, що мислить неординарно.

Другий важливий конфлікт Карналя пов'язаний з Кучмієнком – сірою посередністю, яка видає себе за бо-

рця й організатора науки, а насправді є зажерливим споживачем з бичачою непроломністю і культом зв'язків із «потрібними» людьми. Дуже довго терпів його біля себе академік. І переполошився тільки тоді, коли міщанин загорівся бажанням присвоїти собі ще й високий вчений ступінь. Хіба до цього Петро Андрійович Карналь не знав, хто такий його заступник? Знав. Але, виявляється, не вистачило часу й мужності для боротьби з пристосованцем і наклепником. Конфлікт зовнішній одночасно стає і конфліктом внутрішнім: у тому, що на світі існують і розперізуються кучмієнки, винні також мовчазні карналі. І Петро Андрійович нещадно картає себе за байдужість та безпринципність. Усвідомлення помилок, прорахунків у власній поведінці приводить вченого до єдино правильного рішення: храм науки треба очищати від кучмієнківщини.

«Розгін» – роман епічно розлогий, «стереоскопічний», у якому легко переплітаються аналітичні біографії героїв з романтичними новелами-спогадами, глибокий психологізм з науковою публіцистикою.

Відкриття художнього світу письменником починається, здійснюється і завершується в слові. «Справжній романіст, – говорить П. Загребельний, – це філософ, блискучий ерудит, знавець мови і літератури, він видобуває цілий світ, заселяє його людьми, дає йому закони, творить небо і землю, води й рослини, найголовніше ж: творить світ людей, речей, часів. Можна б визначити три складники роману: особа автора, час і граматику твору, де поєднуються проблеми мови і часу»⁵⁸⁷. Без знання й чуття рідного слова таланту письменника нема і бути не може. Слово як образний світ відкривається лише тому, хто осягає, вживається, занурюється в океан мови народу, щоб дійти до найглибшої суті явищ.

Наш митець і його герої не раз задумуються над тим, що таке слово. Без нього нема людини, народу, нації. Позбавлений мови – вигнанець з ріднщини, блукалець, попихач, ніщо. «Найдорожче для людини, – міркує автор в романі «Європа 45», – це думка, а вся солодкість дум-

⁵⁸⁷ Загребельний П. Неложними устами. – К., 1981. – С. 386.

ки – в рідній мові... Без мови немає народу. Він зникає з лиця землі, як древні ацтеки. Чи не тому ворог зазіхає найперше на мову народу, який він хоче уярмити?» Віддаючи належне воїнові і хліборобу, Богдан Хмельницький найперше вклонявся тим, хто беріг і збагачував слово, кував його, як меч, і тулив до серця, як дитину, бо знав він, що особистість здійснює себе не тільки в справі, а й у словотворенні для духовної розбудови нації. З подібних міркувань, котрі є в кожному творі П. Загребельного (не як щось принагідне, а істотне в характеристиках), можна було б укласти своєрідну хрестоматію, тон якій задавала б перейнята духом поезії Шевченка, Франка, Тичини ода-захват українській мові й Дніпру з «Левиного серця»: «Мово наша і Ріко наша! Невичерпна, вічна, молода, як весняне листя. Райдуги купаються в Дніпрі, небо хмарніє від птаства, червоно-вишневі зорі горять угорі, земля стогне від тяжкості хлібів, громи вигуркочують над просереддю Ріки, і садки вишневі коло хат, і хрущі над вишнями, і червоно устає новий псалом залізу, а над усім мова гримить, і шепоче, і ніжно лашчється, і бунтується: «О люди, люди-небораки...», і дух рве до бою, і діти просять «моні», а матері лебедіють над ними, і мружаться гаї, «мліє, віє, ласкавіє», і небо пахне сміхом». З такого трепетного відчуття можливостей мови, її громів і ніжного бриніння і починається індивідуальне, авторське мистецтво слова.

Думи про мову переплітаються у творчості П. Загребельного із поетичною етимологією, ономастикою, образною словотворчістю, коріння якої в народних уявленнях, усному говорінні, літературно-книжних нормах. Однак існують вони не самі по собі, а так або інакше дотичні до ситуацій і характерів, до пафосу творів, сповнені дотепності, відкривавчої несподіваності. Тут можна пригадати, як Сивоок пояснює іноземці Іссі значення слів староруської мови, в якій «хліб називається житом, як життя, а вода має в собі щось від водіння, бо тільки спробуй піти за водою, то чи й вернешся, світло ж пов'язане з безмежністю світу, пронизуючи його наскрізь, а дружиною звуть жону і найвірніших охоронців володарів земних». Автор щедро пояснює назви міст і

місцевостей, де діють герої, їхні імена, прізвища й прізвиська (Пушкар – від пускар, той, що з пращі пускав каміння на ворога), запевняючи, що все це знаки впертої боротьби народу з процесами знеособлення й забуття історичних діянь. Він відкриває поетичні материки у фаховій лексиці (пояснюючи, наприклад, що промовисте слово «циндрити» на означення «розтринькувати» виникло від звуконаслідувальної назви окалини) і сміливо, як і письменники давньої літератури, дає сатиричні новотвори (словомет, вискакувач, готовословець, лузально-плювальник, ерундознавство, металоїд, кавохльоб), а також вводить у широкий обіг природні для нашої мови, але раніше майже неживані означення «розсміяний», «розвеселений», «розпачений» (наявність яких, між іншим, у частині листів Роксолани чи Богдана свідчить про те, що вони не документальні, а написані автором).

Відомо, що людина живе словами, які промовляють про її походження, про час і край, де вона народилася, про культуру і фах, а також про душевний стан у хвилини переживань і роздумів. П. Загребельний досягає мовного колориту, доцільно і вміло забарвлюючи говоріння і думання героїв своєрідною лексикою: староруською з її різними стилями, сучасною військово-політичною, виробничо-металургійною, науковою, українською книжною та усно-поетичною XVII століття. І щоразу в будь-якому з романів, написаному багатомовною сучасною літературною мовою, міра того чи іншого історичного духу витримана з тонким відчуттям необхідності. То заговорить документ (наприклад, фрагменти з літописів у триптиху про Київську Русь чи лист Богдана Хмельницького до царя Московської Русі), то промовить персонаж, скажімо, боярин Василій із «Смерті в Києві»: «Чого ради дім свій полишаю... і ради кого в путь сю гірку шествую... Що скажу чи що возглаголю до тої корсти кам'яної, і хто мені відповість?», або Ібрагім із «Роксолани»: «Чи міг би я подарувати для гарему найяснішого султана, де ви володарюєте, як левиця, удостоєна служіння леву влади й повелінь, подарувати для цього втечища насолод рідкісну рабиню, яку я придбав для цього в шановного челебії, що прибув з-за моря?» Стилїстика

подібного мислення дає достатнє уявлення про особливості різних епох, культур і традицій. Вони ненав'язливо відбиваються не лише в лексиці чи в переказах з іноземних мов окремих реплік («Ченгеллемек! – «Повісьте на гаку!»), а й у структурі та змісті фраз. Коли порівняти «Смерть у Києві» з «Початковим літописом», «Словом о полку Ігоревім», «Повчанням» Володимира Мономаха, «Повістю про осліплення Василька Тербовльського» (пам'ятаючи при цьому застереження академіка Д. Лихачова про те, що в останніх є лише реалістичні елементи й тенденції⁵⁸⁸), то можна помітити відзначені дослідниками давньої літератури – і знов-таки в романі П. Загребельного як колорит – характерні для колишнього словесного мистецтва засоби. Це і «словесна ситість», подвійність, повторення ключових понять у фразі (літописець Дуліб, розбентежений весною, «жив мовби в піснях, де зорі і очі, жінка і квітка, час і вода, старість і смерк, сон і смерть, але й це минало його незачіпливо, сковзало по ньому, переселялося в його сни, які важко ставало відокремити від яву»); і нанизування близьких за значенням слів (минуле оточувало князя звідусіль «підступністю, недовір'ям, зневагою, чорною злобою і ще чорнішими намірами»); і специфічні, притаманні тодішнім уявленням порівняння – земні і книжні (Іваниця хоче в оточенні Долгорукого «роздивитися... не пручи напролом, як тур крізь дикі хаші»; шепіт дівчини Манюні «пролунав... мов срібна сурма гріха»); єдинопочатки, на зразок фрагменту про перші години князювання Юрія в Києві:

«Забув слова Мономаха: «На питтю, на їді нічого не лагодіть, а оружжя не знімайте з себе». Забув, що кожду перемогу ніколи не можна вважати остаточною.

Забув, що маючи в руках таку велику землю, треба бути хіба що Богом, щоб її втримати».

Подібні елементи наче прожилки в дорогоцінному камені: не руйнуючи, вони роблять його особливим.

Слово тієї чи іншої доби, в якому вона знаходить сконденсований вираз, – це передусім пісня, поезія та

⁵⁸⁸ Див.: Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979.

афоризми. Для П. Загребельного вони – не матеріал для оздоблення, орнаментування тексту, а сама плоть мислення й переживання дійових осіб, а може, щось і більше, як у Роксолани, котрій рідні пісні нагадували «про її корені, про народження й походження, ними мовби виліковувала киплячий свій мозок, на який наповзав безум». Думаючи про козака Байду, вона наче наповнюється піснями, «болісними згадуваннями про свої початки, недосяжні тепер ні для пам'яті, ні навіть для розпуки. Ой летить ворон з чужих сторін, та ніжки підібгавши. Ой тяжко ж мені та на чужбині, родиноньки не мавши. Ті перші п'ятнадцять літ її життя на волі в рідній землі розросталися в ній, мов казкова папороть, дедалі буйніше, мабуть, мала бути в них і ота чарівна квітка, якої ніхто ніколи не бачив, але віра в яку тримала людину на землі. О квіте папороті, народе мій!»

Здається, ніхто із знаних нами прозаїків не включав так широко й різноманітно пісні і вірші у внутрішнє та багатоголосе звучання мовлення героїв, як це робить П. Загребельний. Якщо зібрати всі поетичні знаки душевних «болінь і вітровінь», то знайдемо цілу низку відомих і забутих тепер пісень – від пісні про Іванка («Гей, там, на лугах, на лугах широких»), складеної в XII ст., до Малишкової «Ми підем, де трави похилі», від поетичних одкровень мусульманки Міхрі-Хатун до поезії І. Жиленко, віршами якої мислить і переживає... Роксолана: «Я все пам'ятаю. Султанські гареми. Громи нестихаючих дум кобзаревих. Ревіння і стогін дніпровських порогів. Гаки між ребер. І чаші калин – так щедро налитих козацькою кров'ю, що вже ні краплини не можна долить. Я все пам'ятаю, я з вами була». Несподівано, неймовірно, але в художньому світі все вмотивоване: сучасна поетеса, вгадуючи, передає лад мислення жінок трагічної долі, схожих на Роксолану, то чому не можна допустити, що остання саме так думала, складаючи слова у болісні рядки?

Поетичність мислення притаманна не тільки Роксолані чи Богданові, а й прикордонникові Яковенку чи робітникові Дмитру Череді, бо це властивість людей талановитих. Робітничий клас, з гордістю думає Череди, і вірші читає (це ж хтось із його товаришів назвав дівчину

по-пушкінськи – «как мимолетное виденье»), і слова виграніє точні, гострі, дотепні, іронічні, урочисті. І все під знаком крилатого вислову Тичини: «Поет сказав: рости і діяти!» Я ще ріс, отже, мав діяти!» Дмитро перекоаний: яка людина, такі в неї і слова. Це він у властивій йому манері, звертаючись до Клементини – «мимолетного виденья», проголосить: «...все на світі старіє, тільки розум завжди лишається молодий...»

Над усе герої П. Загребельного підносять у людини думку. Звідси в романах – ряснота афоризмів і сентенцій, що демонструють силу і красу людського розуму, його незнищенне прагнення до істини. Романіст не обмежується атестаціями інтелектуальності своїх персонажів – він розкриває складні пізнавальні процеси. Його Богдан, перед яким невідступно стоять слова волопаса: «Виграеш битви, а треба вигравати долю», – твердить, що думки, всупереч здоровому глузду, можна бачити: «Падали, мов камінь, тяжкі і згорьовані, народжувалися в муках, як діти; ясніли личками теж, як діти, злітали до самого неба на сяйливих крилах мрії або пісні; та не всі, бо були й такі, що повзли по-змійному, були забрьохані й зачервивілі, тхнули пекельним чадом і сіркою вельзевуловою... Однак бували часи, коли з безлічі думок народжувалася одна, і належала вона вже й не одному чоловікові, а всьому народові, і хто мав щастя бачити ту думку, той ставав справді великим». Думка тут зрима, бо художньо матеріалізується через метафори, аналоги з людьми, яких менше, ніж думок, через що останні й здаються «неосягальними», а насправді видимі, коли постають у слові.

Сила розуму – в знанні думок, вироблених людством і відлитої у чіткі формули пізнавального обширу, тонкого, сильного, проникаючого, світлого мислення. Через те герої П. Загребельного, як і він сам, щедро і завжди доречно цитують крилаті вислови шукачів істини: «Стрілою попадаєш в одного, а язиком у тисячу» (казахська приказка в авторській характеристиці княжого блазня з «Дива»); «Наше тіло – сад, а воля наша – садівник у ньому» (слова Шекспіра у репліці Ядвіги зі «Спеки» про необхідність долати страждання); «Скріпта ферунт аннос – письменністю стоїть світ» (крилатий вислів з латини, яким Богдан характеризує прагнення Петра Могилы

визволити народ з невігластва й неволі)... Та герої не тільки згадують чуже, а й творять своє. Відзначивши роль письменства в історичному процесі, Хмельницький відразу ж скаже, що наука, хоч яка це сила велика, не може повінчати народ із свободою, тут конче потрібен меч. Афористична думка виникає то як спалах, то вигрюється протягом значного часу, а тому в творах П. Загребельного є крилаті вислови, що уточнюються, розвиваються, повторюються. «...Життя не складається всуціль із страждань», – говорить Борис Отава з «Дива», а Карналь з «Розгону» лапідарно визначає: «В стражданнях немає величі. Тільки в творенні!»

Думки, поетично стислі і розгорнуті, як складний процес пошуку істини, виникають у діалогах і монологах.

У мовленні Карналя, Сивоока, Дуліба, Роксолани, Богдана вияскравлюються їхні індивідуальності. Загребельний належить до справжніх діалогістів. Він невтомний і вигадливий у відтворенні розмов, через те слухати його героїв завжди цікаво. Улюблена його форма – діалог-двобій, діалог-диспут. У цій сфері він знаходить безліч варіацій. Це може бути нещадне взамовідкидання реплік співбесідників, яке веде їх до зближення, як то є в Мудрого із Зававою, Сивоока з Ярославою, Пушкаря із Веронікою, Череди з Валерією («Диво»), «День для прийдешнього» і «Переходимо до любові»). У них є гострота, дотепність, лаконізм та експресія живої бесіди: « – Намокнеш, – нагадав їй (Забаві. – В. Ф.) Ярослав.

– Не глиняна.

– Застуда візьме...

– Хай вона моїх ворогів візьме.

– А хіба в тебе є вороги?

– А в кого їх нема? То вже й не людина, якщо ворогів не має».

Це може бути безремаркове, графічно не виділене «злите» мовлення двох осіб, що передає навальність, поспішливість розмови, своєрідність якої диктується типом характерів, наприклад, в епізоді, коли Іваниця і Ойка («Смерть у Києві») ідуть лугом: «...в Іваниці щеміло серце від того холоду, так ніби сам ішов босий по вдареній першими осінніми заморозками лугової трави.

Чому ти боса? Чи не маєш чого взути? Боса, то й боса. Хіба тобі про все розкажеш? Можеш не розказувати, знаю без того, що нещасна, і хотів би тобі допомогти, все б віддав, аби ти тільки стала щаслива.

Що ти можеш? Ніхто нічого не може. Боярин Войтишич – і той не може. Князь пробував прийти на поміч, а де він тепер? У могилі? І ви з своїм костоправом шукаєте сліду і не можете на нього втрапити. Він не костоправ, він мудрий чоловік, творить чудеса. Чудеса – це коли воскрешають мертвих. А ніхто ж не воскресив ще нікого...» Репліки Ойки видають незалежний безкомпромісний характер дівчини з «оберемком чортів в іконних очах».

Є в романах П. Загребельного уявні, «нечутні» діалоги («Добрий диявол») і діалоги-нерозуміння, коли один із співрозмовників не чує реплік іншого («Євпраксія»), є діалогі-перепалки, в яких репліки одного з персонажів, виділені розрядкою, пересікають мовлення іншого («День для прийдешнього») тощо. І все це передає розмаїття живої мовної стихії, яка не вкладається у канонічні форми з обов'язковими паузами та поясненнями.

Не можна не помітити, що персонажам другого плану, аби вони краще запам'яталися, романіст дає чи колоритну портретну деталь, чи дивну фразу або якусь химерну оповідь. І знов-таки здається, що авторській вигадливості немає меж. Войтишич, про що б не говорив, усе проклинає; «Соломон» до своєї кумедно-трагічної розповіді про втечу від боярина тулить (та ще й у розірваному вигляді) фразеологізм «Здрастуй женившись, та ні з ким спати» («Смерть у Києві»); обережний і тупий Митник із «Первомосту» на розпитування про Восводику поплямкує губами: «Га? Що? Та здається, ніби, а втім, хто зна, бо вона ж хіба ото, як то кажуть, коли треба, то й так, а коли ні, мовби й не воно...» Академік Голубицький згадує: «Римський імператор Тіберій неохоче міняв своїх чиновників. Казав: «Коли мухи найдяться вдосталь, вони не так кусаються, як голодні». І Кукуліка тримали, вважаючи, що він давно наївся» («День для прийдешнього»). Приклади можна продовжувати, але й з наведених ясно, як добре автор «чує» своїх персонажів у багатоголосі народного мовлення.

Дослухаючись до того, «як народ говорить», П. Загребельний полемічно відстоює багатослів'я в літературі, розуміючи його як багатство думок. Хоча, зауважимо,

в докладних описах церемоній, одягу тощо великих думок не так уже й багато, однак у відповідь почуємо, що Гомер робив це залюбки, не оглядаючись на критиків, – і тут ми вступимо у сферу естетичних уподобань, з приводу яких сперечатися – безглуздо. У Загребельного свій художній принцип: не традиційний «відбір», коли небагатьма словами треба сказати дуже багато, а «збір», коли багатьма словами треба сказати ще більше. Тобто це відбір навпаки, завдяки якому досягається особлива інтелектуально-емоційна щільність, стислість прози.

Принцип «багатослів'я» відбивається не лише в епічно-розлогіій композиції романів, а також у будові фраз, значна частина яких щедро насичується синонімікою. Автор не пише: «На вокзалі вразив гамір». Така «худа» фраза не в його манері. Він прихильник (не завжди, звичайно) накопичення, нагромодження слів: «На вокзалі їх вразили людське сум'яття, колотнеча, гамір, штовханина...» І ось так від «Думи про невмирущого» до роману «Я, Богдан» П. Загребельний вибудовує могутні ряди образів: «Скільки ж разів сам був уже мертвий, убитий, понижений, пущений у непам'ять, і ніхто не помічав того, ніхто не хотів знати...» Або: «Все вислизало з рук, кудись провалювалось, щезало. Зникомість, неприсутність і неприступність». Оце нанизання близьких за значенням слів, характерне для поезики давньоруської літератури⁵⁸⁹, передає не тільки спільне, що є між словами, а й видиму, відчутну многоликість явища чи душевного стану, заворожуючи читача, звичайно, ще й особливим ритмом.

Стиль П. Загребельного називають експресивним. Уявлення про нього може дати опис зливи в «Шепоті»: «Тут навіть хмари не проходять безслідно. Вони напливають з Угорської рівнини, десь аж з-понад Дунаю, білі й легкі, мов дитячі сни, безтурботні й вільні в своїй летючості, а тут купчаться, кошлатіють, чорніють і хмураються, обважнілі й незграбні, крешуть об гірські верхи, розпачливо чіпляються за гостряки гордих смерек і за гудучі шатра буків і виливають на землю цілі потопа. Тоді чорні дощові води з глухим шумом падають на листя дерев, в тисячохвильнім плескоті котяться по крутих схилах, по вінця виповнюють тісні русла

⁵⁸⁹ Там само. – С. 107-108.

гірських потічків, і потічки перероджуються в дикі ревучі ріки, в знавіснілі дунаї, і горнуть жовто-червону землю, і пташині гнізда, і звірячі кубла, розколошують скажену білу піну уламками дерев, у квапливому клекотінні котять камені і страхотливо ухкають у бездонні звори».

Справді, це проза докладна, розлога і водночас навальна, як повінь зі зливою і поривчастим вітром – «трощить, ламає, з землі вивирає». Однак вона не лише виражальна, а й зображальна. В епічно-об'єктивному стильовому діапазоні П. Загребельного, який не приховує свого «я», а, навпаки, втручається і в оповідь, і у монологи героїв, – чудово поєднується гостра, цікава фабульність з докладною деталізацією, іронія, гумор і сарказм з романтикою, публіцистика з психологізмом, афористичність і уривчастість з довгими фразами-періодами, з енергією дієслівних многочленів, в яких передається обшир і безперервність вирування життя.

На стилі кожного твору П. Загребельного відбивається відображена доба, її культура слова, соціально-психологічний типаж героїв, котрі надають тому чи іншому роману особливого звучання. Ритмомелодика, як відомо, залежить від характеру подій, від перебігу типових думок і настроїв автора та його дійових осіб. Таємничі психічні процеси мають свої особливі коливання. Вловити їх і передати значенням, будовою фрази – означає збудити щось подібне й у читача, полонити його, захопити. По прочитанні гарного твору ще довго бринітиме чи гримітиме в тобі його музика.

Мабуть, це безнадійна справа – кількома словами визначити її характер. Треба читати: «Тужливо туркотіла десь у деревах голубка, кликала її додому, додому, додому... А де твій дім, Настасю?.. Чи ти ще Настася, чи вже тільки Хуррем? І кого тепер тобі слухати – голубку чи власне серце? Любов, мудрість і птахи не знають вітчизни. Вони перелітні і всюдисущі, як туга і розлука. А ти хіба перелітна?» І далі: «...Татари! Точнісінько такі самі, як і ті, що везли її з Рогатина й продавали на рабському торзі в Кафі. Рідна кров султанської матері, отже і в султана якась частка татарської крові, і в її дітях! Горе, горе! Яке страшне життя: убита змушена стати рідною своєму вбивці. Чи ж буде колись відомщення за содіяне і чи вичерпається довготерпіння людське і господне?»

Ясна річ, що два фрагменти дають лише приблизне уявлення про мелодію роману. Повне її звучання у всьому творі: квиління і буремність – такою є основна тональність «Роксолани». І зовсім інша в «Левиному серці» – іронічно-зухвала, жартівливо-патетична, а у сповіді «Я, Богдан» – думно-речитативна, трибунно-пророча і трагічно-ніжна. Український романіст творив і творить характери у народно-баладному дусі («Дума про невмирущого»), засобами пригодницької фабули у поєднанні з політичною публіцистикою («Європа 45»), паралельним монтажем часів доби Київської Русі, Великої Вітчизняної війни і 60-х років нашого століття («Диво»), вибагливими монологами, «потокком свідомості» («Добрий диявол») і у формі соціально-психологічного епосу («Розгін»).

Полемічно відстоюючи право на те, щоб показати думку у всіх її вигинах і барвах, П. Загребельний щоразу вражає читачів незвичайністю художньої форми.

Він сміливо веде діалог з історією й інтимну розмову з людиною, згущуючи факти в образи доби і проникаючи у сокровенні таємниці душі, відкриваючи через поетику видимої мови почуттів і психологічних гіпербол глибокі людські пристрасті – потрясіння від втрат і знахідок, незбагненне відчуття голосу рідної людини, до якого можна доторкнутися...

Книги П. Загребельного – це думи й роздуми про народ від давнини до сучасності, про людей, які прагнуть від життя дива, шукають його і знаходять, втрачають або нівечать і – що найважче – творять його в муках і любові. Від Сивоока й Богдана лежать шляхи до наших сучасників – Череди і Карналя, творців добра, справедливості й краси. У пристрастному мистецтві слова знання, як прапор, передаються нащадкам: жити – значить творити у гармонії з розумом і гідністю.

1979, 1984 р.

ЩАБЛІ ДО ІСТИНИ

На початку ХХ віку – віку жорстких, воєнних, соціальних, національних і духовних катаклізмів – український інтелігент Михайло Коцюбинський разом із нещасними хліборобами відчаєно вигукнув: «Де небо? Де сонце?» У відомій його повісті небо і сонце – це світло істини. З давніх-давен, як свідчать дослідники, у поетів правда була подібна до «сонця світу»⁵⁹⁰, а в Тараса Шевченка – це немовбито щось злите, єдине: «сонце – правда», і «дозрівати», тобто додивлятися, осягати цю правду треба не на чужині, а на своїй землі («І мертвим, і живим...»)⁵⁹¹.

Пригляньмося до першого проміння із образної галактики твору М. Коцюбинського: *Fata morgana* (Із сільських настроїв). Невже ця назва адресована неписьменному стихійному бунтареві Хомі Гудзю і його нащадкам, засліпленим класовою ненавистю? Якби так, то було б «Омана», без підзаголовка. Та щось же змусило митця у назві твору визначити художню опозицію: зіставити латинський, знаний в освіченому світі вислів, що означає «міраж», з українським словосполученням, яке передавало конкретику відчуттів і мрій людей землі. Сусідство латині й української мови «заговорило»: ідеальне й матеріальне, дух і ґрунт вступили в діалог, який не закінчився і в кінці ХХ віку. Нашадки стихійних бунтарів, розважливих селян, самовпевнених пролетарів і перейнятих сумом інтелігентів і досі думають: «Де небо? Де сонце?» Бо, перемучившись і переживши всі влади над землею – від приватної до колективної, – так і не знають: чия земля і що вона в собі криє? Які надії та ілюзії породжує? Який витає над нею дух і що він може?

Моліться Богові одному,
Моліться правді на землі,
А більше на землі нікому
Не поклоніться. Все брехня –
Попи й царі...⁵⁹²

⁵⁹⁰ Флоренский П. Столп и утверждение истинны. – М., 1990. – С.12.

⁵⁹¹ Шевченко Т. Твори: В 3 т. – К., 1963. – Т.1. – С.309.

⁵⁹² Там само. – С.572.

Чи не ці слова Тараса Шевченка з поеми «Неофіти», звернені до «рабів незрячих», треба взяти до серця, аби поставити під сумнів усі ідеології і політику всіх правителів, як би вони не називалися і не клялися у вірності народові? Адже жоден із них (окрім Христа!) не став на коліна перед нещасним злидарем землі.

Найрозумніших людей планети споконвіку мучило питання: що таке правда, що таке істина? До цих понять – як фундаментальних – зверталися і творці Євангелія («Блаженні алчущі і жадаючі правди, бо вони наситяться»), і безіменні автори українських псалмів («Чи ти, правдо, вмерла, чи ти заключенна, Що тая Неправда увесь світ зажерла?»)⁵⁹³. По-різному тлумачили їх філософи та митці античності і середньовіччя, Ренесансу і новітніх часів.

Найширший огляд етимології слова «істина» є в праці філософа ХХ віку Павла Флоренського «Столп и утверждение истинны» (1914 р.). Осягнувши значне коло лінгвістичних досліджень, автор подав походження і значення цього слова у мовах різних народів. Для єврея істина – це «вірне слово», «надійна обіцянка» не князя чи сина людського, а тільки незмінного Господа⁵⁹⁴. Для давнього грека – це «вічна пам'ять», яка долає час, зберігаючи в потоці забуття найголовніші цінності. «Пам'ять Мнемосіна є матір'ю муз – духовних діянь людства, супутниця Аполлона – Творчості Духовної»⁵⁹⁵. У латинян же істина – це побожна віра (*veritas*) у справедливість, у правоту на суді⁵⁹⁶. А в слов'ян слово «істина» зближується з дієсловом «єсть» (істина – єстина)⁵⁹⁷. Так що «істина», згідно зі слов'янським про неї розумінням, закріпила в собі поняття абсолютної реальності. Істина: «сущє», справді існує, на відміну

⁵⁹³ Цит. за: Грушевський М. Історія української літератури: В 5 т. – К.: ДВУ, 1925. – Т. IV. – С. 650.

⁵⁹⁴ Флоренский П. А. Столп и утверждение истинны. – С. 22.

⁵⁹⁵ Там само. – С.19.

⁵⁹⁶ Флоренский П. А. Там само. – С. 20.

⁵⁹⁷ Правда, деякі авторитетні дослідники ставили під сумнів походження початкового «і» від «єстини», пропонуючи свої варіанти з грецької мови чи від можливого «bz-sto» – «стоящий, настоящий», тобто – справжній. Див.: Преображенский А. Г. Этимологический словарь русского языка: В 2 т. – М., 1959. – Т.1. – С.276.

од мнимого, не дійсного, буваючого»⁵⁹⁸. До того ж, за санскритом, у корені «es» є три пласти значень у порядку згасання конкретності – дихати, жити, бути (адже і досі збереглося в побуті: «Живий? – Ще дихає»). Отже, істина – це те, що живе; це істота й істотне.

За тлумаченням етимології слова «істина» постає цілий ряд питань про співвідношення понять «істина» і «правда», про абсолютну та відносну істини, про життєву і художню правду.

Як показує аналіз, філософи (пошлемося тут на «Філософські зошити» Володимира Леніна, «Самопізнання» Миколи Бердяєва) найчастіше оперують «істиною», а митці – «правдою», хоча і перші, і другі ці слова вживають як синоніми⁵⁹⁹. Наприклад, у поезії Т.Шевченка знаходимо й «дух істини» («Сон»), і «кадило істини» («Неофіти»), та все-таки слово «правда» є в ній всеосяжне: від інтимної «правдоньки» («І небо невмите...») до грізної «правди-мсти» («Осії. Глава XIV»), яка рано чи пізно наздоганяла і карала тиранів – великих і малих, правителів бездушних і нікчемних. Митці ближче стоять до латинського розуміння істини, і правда для них – це правота, правильність на противагу кривді – чомусь кривому, омалнливому.

Для історика літератури істина має три аспекти:

1. Філософський – все те, що було, є і буде.
2. Соціально-моральний – справедливість і гуманізм.
3. Художній – перетворений словом світ, правдоподібний і умовний.

І найпродуктивніший шлях до пізнання цих аспектів істини – універсальний діалог із світом і самим собою, передовсім із книгами та їхніми тлумаченнями. Невипадково ж свій трактат про витоки художнього творення Мартін Хайдеггер підтверджує положенням давньогрецького філософа Геракліта: «Батько всього – *polemos*, усього цар, і одних він

⁵⁹⁸ Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. – С. 16.

⁵⁹⁹ Див.: Бердяев Н. А. Самопознание. – М. Книга, 1991. – С. 86, 122, 229, 304, 313, 333.

робить богами, інших – людьми, одних – рабами, інших – вільними»⁶⁰⁰.

Для ідеалістів предметом абсолютної істини є Бог, ідея, дух. Для матеріалістів – об'єктивні закономірності розвитку природи і суспільства. Перші наближаються до істини через віру, натхненне осяяння, екстаз, через «містерію Духу, в якій Бог народжується в людині і людина народжується в Богові»⁶⁰¹. Другі – через практику, наукове осягнення суперечностей буття: «Істина є процес. Від суб'єктивної ідеї людина йде до об'єктивної істини через «практику» (і техніку)»⁶⁰². Обидві точки зору не знайшли примирення і в ХХ столітті. До того ж, висловлювалися критичні погляди стосовно самого існування абсолютних, вічних істин, зокрема – в полеміці між В. Леніним і О. Богдановим. Останній вважає, що повторюване в практиці, засвідчене органами почуттів людей, не завжди може бути критерієм істини. Адже мільйони землян протягом тисяч років багатократно засвідчували, що Сонце обходить навколо землі по небозводу, та настав час – і один священник відкинув цю вічну істину. Це був Микола Коперник, який висунув гіпотезу, пізніше підтверджену, про те, що наша планета обертається навколо Сонця⁶⁰³.

Те питання, яке ставили герої М. Коцюбинського («Де небо? Де сонце?») для них, очевидно, не мало космічних вимірів, але вони щиро прагнули розібратися в суперечностях буття на землі. Адже суперечність всезагальна, і вона осягається не тільки свідомістю, а й таємничими сферами психіки.

Як не дивно, але в одному пункті у матеріалістів та ідеалістів ХХ віку чимало є спільного. Розходячись у тлумаченні відносин між матерією і духом, вони, з сучасного погляду, близькі в розумінні правди як суперечності, в трактуванні шляхів до неї через діалог – чи то з Богом, чи то з еко-

⁶⁰⁰ Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. – М., 1987. – С. 283, 481.

⁶⁰¹ Бердяев Н. А. Самопознание. – С. 314.

⁶⁰² Ленін В. І. Філософські зошити // ПІЗТ. – Т. 10. – С. 183.

⁶⁰³ Див.: Богданов А. Вера и наука // Вопр. философии. – 1991. – № 12. – С. 43.

номікою, чи то з мораллю якихось суспільних груп або окремої людини.

Поділяючи космос на два світи – Божий як втілення гармонійності, земний як дисгармонійний, – П. Флоренський писав: «Є два світи, і світ цей увесь розсипається в суперечностях, якщо тільки не живе силами того світу. В настрої – проти чуття, у сфері волі – проти бажання, і думках – проти мислі. Антиномії розколюють всю нашу істоту. Всюди і завжди суперечності! І навпаки, у вірі, яка долає антиномії свідомості і пробивається крізь їхній задушливий шар, здобувається наріжне переконання, від якого можна працювати на подолання антиномії дійсності»⁶⁰⁴. Матеріаліст же, відкидаючи царство Боже, теж не ігнорує суперечностей, навпаки, він їх вважає пружиною розвитку, тільки наголос робить не на людині, а на класовій боротьбі, виступаючи за перемогу правди бідних над кривдою багатих. Він співчуває бунту наймита Хоми Гудзя, але ідеал бачить в робітникові Гуці, який прагнув нести світло селянам (однак, ця постать у повісті М. Коцюбинського не випадково невиразна, бо сам автор, мабуть, не знав усіх облич гегемонів і їхніх апостолів). Матеріаліст, у першу чергу вульгарно-соціологічний, покладає надії не стільки на діалог із супротивниками, скільки на заборони.

Протягом трьох чвертей віку на Східній і пізніше на Західній Україні не побачили світу твори, в яких людина розмовляє з Богом («В церкві», «В хр. Юра», «Останній лист Катрусі», «На Голгофу» Богдана Лепкого, «Роксоляна» Осипа Назарука, «Жовтий князь» Василя Барки). Для матеріаліста Бога нема. І ті, що до нього звертаються, на його погляд, люди темні. Саме їм адресовані пародійні усмішки «Діли небесні», «Діва днесь пресущественного рожда» Остапа Вишні, де автор висміює не тільки попів (ясна річ, не всі вони благочестиві), а й Богородицю та Христа, чого собі ніколи не дозволяв Т.Шевченко, який возвеличив у поемі «Марія» образ Божої Матері. Антирелігійні мотиви матеріаліст шукав і в таких філософських творах, як «Мойсей» Івана Франка, «На полі крові» Лесі Українки, «Сонячні кларнети» Павла Тичини, хоча автори їх аж ніяк не були схожі

⁶⁰⁴ Флоренський П. Столп и утверждение истины. – С.483.

на примітивних безбожників. Однак і прихильники віри не щадили своїх опонентів: у романі «Жовтий князь» В.Барки комуністи Отроходін і Шкірятов – це посланці антихриста, жовтовиди, від яких пахне сіркою.

Філософська непримиренність двох позицій, можливо, закладена у трактуванні істини як справедливості, у тому, що люди певних соціальних груп і класів неоднаково уявляли «правильне» і «криве».

Аналізуючи обшир слов'янського фольклору, Михайло Грушевський звернув увагу на так звану «Голубину Книгу» XV століття (яку він трактує як «Глибинну Книгу») та її відгомони в українських піснях і псалмах. У книзі передусім мовилося про «велике прогрішення», внаслідок якого кривда перемогла правду, від того земля захиталася і народ став «неправильний». У піснях же, записаних українськими збирачами фольклору, наголос робився на соціальній нерівності:

Бо тепера Правда сидить у темниці,
А тая Неправда з панями в світлиці.
Бо тепера Правда сльозами вмиває,
А тая Неправда з панями гуляє.

«Правда, – зауважив дослідник, – або агонізує, або вбита, вмерла, або вона у темниці, в неволі, під ногами панів... Образ смерті Правди, очевидно, заступає місце її втечі на небеса в «Голубиній Книзі», – і веде за собою аналогію зі смертю Матері, що лишає безпомічних сиріт на землі. Образ Правди зливається з образом матері, в котрій тільки й лишається правда на землі... З другого боку, Правда ототожнюється з Христом. Вона розп'ята на хресті в його образі. Але вона ж живе в Христі і в нім ще поборе Неправду. Коли? Очевидно, при кінці світу, при Страшнім Суді»⁶⁰⁵.

Дослідник середньовічної європейської літератури Мікола Ігнатенко твердить, що абсолютною категорією тієї доби була «слава Господня» із культом серця, де володарює любов до Христа, де совість і світло. Людина від «долі земної» тікала до неба, щоб через смиренномудріє, самозречення, сердечну скрушність у містичному екстазі долучи-

⁶⁰⁵ Грушевський М. Історія української літератури. – Т. IV. – С. 650.

тись святості, наповнити душу високою мораллю. Звідси – античний спосіб мислення («несхожа схожість»), безмежна віра в те, що митець крізь речовинне, земне, проникає до духовного, «адже обитель істини не тут, а там, за цим оманним видимим – у трансцендентному»⁶⁰⁶.

Середньовічна традиція тлумачення правди і неправди як понять загальнолюдських і класових перейшла до української літератури XIX і XX століть. Для одних митців – правда у совісті і благочесті, без поділу людей на соціальні стани; для інших – правда тільки на боці бідних. Не зважаючи на те, що в багатьох письменників одне перепліталось з іншим, що частиною з них класове розумілося як поступ до вселюдського, – після перемоги Жовтня у значному масиві літератури од «Відплати» Володимира Сосюри до роману «Кров людська – не водиця» Михайла Стельмаха – підносилися лише правда бідних, насичена класовою ненавистю, жадобою помсти. А з другого боку, герої письменників українського зарубіжжя погрожували червоним розплатою за розгромлену Українську Народну Республіку, за знівечене село, пригноблену інтелігенцію.

Щоб всі ті селяни, що йдуть на роботу,
Сокири звели аж туди, де ніж Гонти –
І гримнуть «Совети» на чорну колоду,
мов на гільйотину віконти! –

писав Тодось Осьмачка у вірші «До Стефаніка»⁶⁰⁷. Його однодумець Євген Маланюк теж закликав українців піднятися на клич Залізняка: «Вставайте! Знову треба крові! Знов коси оберну в ножі!»⁶⁰⁸. Та, можливо, згадка про рідного брата Сергія, який в їхньому містечку – Архангороді встановлював радянську владу, вірячи в те, що правда на його боці⁶⁰⁹, наштовхнула поета на трагічні «Псалми степу», де є докір Україні та її синам:

⁶⁰⁶ *Ігнатенко М. А.* Генезис сучасного художнього мислення. – К: Наукова думка, 1986. – С. 127.

⁶⁰⁷ *Осьмачка Т.* Сучасникам (1943)//Березіль. – 1991. – № 2. – С. 158.

⁶⁰⁸ *Маланюк Є.* Поезії. – Львів, 1992. – С. 68.

⁶⁰⁹ Див.: *Куценко Л.* Співець степової Еллади //Дзвін. – 1991. – № 7. – С. 140-141.

Десь мудрим сном в архівах спали книги,
Ми з них хіба палили цигарки.
Напіврусини, напівпеченіги,
Наш навіть сміх був хмурий і гіркий.
То ж не дивуйсь, що, визволившись з брану,
Ти, зранена, зустріла нас, синів,
Що в дикім захваті ятрили кожну рану
Шаршавими руками дикунів,
Що в дикій пристрасті твоє тулили тіло,
І кожний рвав до себе і радів.
А кров текла... І ти заохолоділа
В палких руках закоханих катів⁶¹⁰.

Очевидно, що національних і соціальних варіантів правд не можна «узагальнити» в якусь одну для всіх часів і народів справедливість. Суперечка про одну чи дві правди в літературі точиться давно. Дорікаючи Т. Шевченкові за те, що він начебто, на відміну від О. Пушкіна, спотворив образи Петра Першого і Катерини Другої – «спасителів імперії серед хуртовини», Пантелеймон Куліш гадав, що Кобзареві треба було йти дорогою російського поета, «бо правда одна, нема двох правд»⁶¹¹. На що Іван Франко відповів: «Бо неправда се, що каже д. Куліш, що «Правда одна, нема двох правд»: може бути, що абсолютна правда – одна, але тая, на нещастя чи на щастя, нам не дана. А дана нам тільки релятивна, зглядна правда, – а зглядних правд справді може бути багато. І так, коли, напр., Шевченко хотів мірити заслуги Петра мірою українською, а не загальнодержавною, то хто знає, чи не була тут правда на його стороні, коли він прокляв великого самодержавця-реформатора... Та й подумаймо впрочім, що такого великого збудував і убезпечив Петро? Збудував і убезпечив поперед усього тую величезну централізовану машину державну, котра від його часів подвійною вагою і подвійним гнітом налягла на Росію і на Україну. А скільки то добра, скільки крові потратилось, щоб убезпечити і утвердити таку цяцю,

⁶¹⁰ *Маланюк Є.* Поезії. – С. 118.

⁶¹¹ *Куліш П. А.* Хуторна поезія. – Львів, 1882. – С. 40.

щоб придушити на всіх окраїнах останки вольного партикуляризму, вольного народного духу!»⁶¹²

Діалог двох українських митців (а скільки їх було і є у ХХ столітті!) спонукає до роздумів. Адже і сам І. Франко закінчив свою полеміку з автором «Хуторної поезії» словами Лессінга: «Нехай кожен висловлює те, що йому здається правдивим, але правда сама нехай буде залишена Богу». А П. Куліш в іншій своїй праці зауважив: «Правда з Неправдою ходять проміж миром обнявшись, і найлуччі люде віку свого помиляються, котру з них як звати»⁶¹³.

Бо правда – це суперечність. І суперечливим є шлях до неї, оскільки метод пізнання, як твердив у «Діалектиці природи» Ф. Енгельс, є аналогом предмета пізнання⁶¹⁴. Ми обмежені історично й індивідуально у своїх можливостях адекватного відображення світу.

Кожен із людей, у тому числі й митців, відбиває буття не всеохопно, хоча й прагне цього, а частково, сегмент за сегментом, забарвлюючи пізнавані об'єкти своїми уявленнями та відчуттями. Для раннього В. Сосюри Україна – це комуністичний Едем на чолі із владою Рад, для Є. Маланюка – незалежна самостійна республіка без червоних. І в цьому двобої якраз і висвітлюється об'єктивна істина: Україна вмирає від «закоханих катів», брат піднімає руку на брата, батько на сина, порушується висока моральна заповідь, може, найголовніша для людства як виду: «Не убий!» Адже у кожній особі життя на землі одне. Воно має бути – понад усі ідеї – не темним, а просвітленим. Людська справедливість встановлюється не силою зброї, а силою духовності, демократичного ладу, взаєморозумінням і любов'ю до собі подібних. Оди на честь своїх гармат – червоних чи січових

⁶¹² Франко І. Хуторна поезія П. А. Куліша// Твори: В 20 т. – К.: Держліт-видав, 1955. – Т.ХVII. – С.187.

⁶¹³ Куліш П. А. Крашанка русинам і полякам на Великдень 1882 року. – Львів, 1882. – С.14.

⁶¹⁴ Див.: Маркс К., Енгельс Ф. Твори. – К., 1965. – Т. 20. – С.345.

стрільців – це антиподи часу, а не вічності. Для вічності людина і зброя – явища несумісні. Всі війни, на думку героїв роману «Людина і зброя» Олеся Гончара, нищать цвіт націй і культуру, хоча, звичайно, справедливість на боці тих, хто захищає свою землю від загарбників. Та яка ж страшна плата за цю справедливість – «молода смерть» найкращих синів і дочок народу. Жахливість загибелі юних життів виражається гончарівським подвійним оксимороном: «Закривавлений наш студбат, що стоїть у житах, схилившись над першою молодою смертю»⁶¹⁵, того чорного літа 1941 року. Образ молодої смерті серед жита, символу життя, – це щось понад реальне; це – диво, що перестрашує душу. Конкретний факт загибелі воїна стає моторошним знаменням часу.

Приклад цієї опозиції із сфери художнього мислення підказує, що правда в мистецтві не є копією правди в житті. Перетворений словом світ схожий і не схожий на самого себе в реальності. Не будемо згадувати тут міфів, казок, античних трагедій, де панувала своєрідна фантазія, котра давніми людьми сприймалася за правдиву дійсність. Звернемося до пізніших часів. Dissimiles similitudines (несхожа схожість) – таким був принцип середньовічного мистецтва, здобутки якого через бароковий ренесанс ввійшли в нову українську літературу. Риторики того часу твердили, що у творі правд, тобто зовнішніх зображень, – безліч, а «істина (духовна правда) в ньому завжди тільки одна: то «прекрасна людяність»⁶¹⁶. Це положення ілюструється не тільки релігійним мистецтвом, а й народною творчістю.

По садочку ходжу,
Кониченька воджу, –
Через злюю неньку
Нежонатий ходжу.

⁶¹⁵ Гончар О. Твори: В 6 т. – К., 1978. – Т. 4. – С.320.

⁶¹⁶ Ігнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення. – С. 232.

«Спробуймо ж дібрати, – міркує дослідник, – причому тут ходіння по садочку, водіння по ньому кониченька і тая ненька, через яку я й досі нежонатий. Принаймні, якби і справді я походжав собі знічев'я з кониченьком по садочку – видовисько було б незвичайне. А воно, що й казати, незвичайне, дивакувате, проте ж абсолютно виправдане, бо «очуднює» дійсність першого плану, аби зріднитися з істиною – з дійсністю другого плану... Кінь – найбільше благо козака, садочок – найбільша краса його середовища. Є, отже, середньовічна єдність: благо і краса. До того ж, чому тут не сад, а садочок, не кінь, а кониченько? Це – любов, категорія Серця, яка сполучає розрізнені символи в одне ціле. Був би «сад», «кінь» – не було б «духовного ероту», не було б його безкорисливого тепла, яке відчутне, до якого б слова ми не торкнулися. У пісні нашій «благо-і-краса» протиставляється «неблагому-і-потворному» – своя рідна ненька, свої рідні сестри руйнують щастя свого сина і брата. Антитетичність істотно підсилюється ледь-ледь примітною деталлю: основну винуватицю свого горя ліричний герой називає лагідно-любовно ненькою.

У пісні, створеній за середньовічним методом... є «сіяння істини» – є прекрасна людяність, добре саможертвове серце. Повністю це розкривається в заключних рядках:

Доле ж моя, доле,
Що мені діяти?
Тільки тебе одну
Буду вік кохати.

Зло заподіяно людині найближчими їй людьми, але в неї зла нема ні на кого. Вона залишається доброю – і – прекрасною...»⁶¹⁷.

Принцип «несхожої схожості», продемонстрований прикладом української пісні, залишився і в новій літературі.

⁶¹⁷ Ігнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення. – С. 192-193.

турі, зокрема ХХ століття. Він притаманний П. Тичині і М. Хвильовому, М. Кулішу й О. Довженкові. І зовсім протипоказаний копіїстам політичних доктрин О. Корнійчукові чи В. Собку, в яких текст є не художньою структурою, а ілюстрацією злободенних ідеологічних постулатів про переваги колгоспного ладу чи провідну роль робітничого класу.

На противагу середньовіччю, нова доба в мистецтві прагнула відмовитись від сповідування єдиної абсолютної істини. В кожному художньому творі вона конкретна, добута в діалозі митця з дійсністю – видимою і невидимою. Та її природна бінарність, двоплановість (несхожа схожість) асоціативно розпросторювалась до вселюдських ідеалів, які теж піддавалися критичному осмисленню. Для прикладу згадаймо моменти полеміки Т. Шевченка («Юродивий»), Лесі Українки («У катакомбах»), П. Загребельного («Диво») з догматами християнської віри. Беззахисність людини, її протест проти сваволі у жорстокому світі породжували сумніви, питання, докори:

А ти, всевидящее око!
Чи ти дивилося звисока,
Як сотнями в кайданах гнали
В Сибір невольників святих,
Як мордовали, розпинали
І вішали. А ти не знало?
І ти дивилося на них,
І не осліпло. Око, око!
Не дуже бачиш ти глибоко⁶¹⁸.

І «Юродивий» Т. Шевченка, і народна пісня «По садочку ходжу», і «Fata morgana» М. Коцюбинського, і «Диво» П. Загребельного – це світи, відмінні від реальних, бо вони створені словом, за принципом діалогічності. Навіть правдоподібність, не кажучи вже про умов-

⁶¹⁸ Шевченко Т. Твори: В 3 т. – К., 1965. Т.1. – С. 582.

ність ситуацій і характерів, у мистецтві є відмінність (інакшість), а не скопійована очевидність. Тут уявлення про дійсність оживлені фантазією письменника, особливо в царині психічного (невидимого!) життя персонажів, яке пізнається інтуїтивно. «У мистецтві, – зауважив Іван Гончаров, – предмет з'являється не сам собою, а відбитим у фантазії, яка й надає йому того образу, який встановив історичний погляд і який освітила фантазія. Митець і пише не з самого предмета, якого вже немає, а з цього відображення. Тому він і зобов'язаний підкоритися цьому погляду, якщо хоче бути правдивим...»⁶¹⁹. Не вигадки його потрібні, а момент істини, який добувається пізнанням.

Нерозуміння своєрідності правди у художніх творах, яка нетотожна реальності, спонукала і спонукає читачів до несправедливої критики. Навіть такий видатний вчений, як Михайло Драгоманов, докоряв Т. Шевченкові за неадекватне перемішування Петербурга з Римом у «Неофітах», за нереальність мордобиття у царському палаці («Сон»). «Не можна ж, – писав він, – признати правдою, щоб царі завелись так, як розказує Шевченко в думі «Саул», – тобто, що жили собі вільні пастухи, аж ось «лихий царів несе – з законами, магами, з катами» і т.д.; або чи можна ж не здвигати плечима трохи не на кожному кроку, читаючи, який небувалий Рим за Нерона видумав український кобзар»⁶²⁰. У даному випадку критик вимагав наукових доктрин, зовсім ігноруючи художню правду, яка з елементів всесвіту творить світ новий, у котрому реальна правда набуває рис універсальності, всезагальності. Тиранство з його неволею несумісне з волею всюди – і в Китаї, і в Римі, і понад Індом, і в Москві – така художня логіка поеми «Саул», яка не може претен-

⁶¹⁹ Гончаров І. Етюд о картине Крамского «Христос в пустыне»// Русские писатели о литературе. – Л., 1939. – Т.1. – С. 396.

⁶²⁰ Драгоманов М. Шевченко, українофіли і соціалізм//Літ. – критичні статті. – В 2 т. – К.: Наукова думка, 1970. – Т.2. – С. 94-95.

дувати на роль наукової розвідки про появу царів на землі.

Нетотожність художнього світу реальному часто буває предметом не тільки дискусій, а й ідеологічних спекуляцій. Особливо це притаманне ХХ століттю, коли у боротьбі за «чистоту» марксизму в літературі чинились погроми над трагедією «Народний Малахій» Миколи Куліша, романами «Чотири шаблі» Юрія Яновського, «Південний комфорт» Павла Загребельного, кіноповістю «Україна в огні» Олександра Довженка, особливо ж над історичною прозою. Навіть у другій половині 80-х років пильне око стежило, щоб художній твір відповідав офіційним стандартам. Наприклад, Борис Олійник, у чий поезії чимало умовностей і міфологем, заперечив право П. Загребельного у романі «Я, Богдан» вести умовну розповідь від особи гетьмана про минуле і майбутнє свого народу, про гріховне кохання і суперечності психіки, про антиномію влади і свободи. Навиравши із тексту цитат, критик оголосив роман наклепом на український народ і Богдана Хмельницького.

Так, якісь фрази із монологу гетьмана, можливо, й недоречні. Та головне ж не в цьому. Хмельницький зацікавив письменника як унікальна індивідуальність, а не ідеалізований возз'єднувач України з Росією, що було характерне для офіційно схвалених творів О. Корнійчука («Богдан Хмельницький»). Н. Рибак («Переяславська рада»), І. Ле («Хмельницький»). Автор заглянув у збурену душу Богдана, явивши могутньою фантазією його думи-муки, думи-захвати і думи-осаяння. Через голос гетьмана романіст передав гомін повсталого народу і його ватажків, не загубивши при цьому індивідуального мислення геніальної особистості. В монологах Хмельницького, звернених до сучасників і нащадків, гримить хвиля високих дум про мир і братерство, про благородство і ницість людей, героїзм і рабство, і в них реалізується гоголівська настанова оновити драму з української історії «потопом речей неугасимой страсти»; струмує

могутня енергія освіченого розуму, відгранена афористичність, на взір: «Коли істину не завжди можна захистити, то завжди є змога за неї вмерти».

Історичний роман – не тільки історія. У ньому відтворюється майже ніде не зафіксована психологія людей минувшини, своєрідний лад їх мислення і почуттів, таємнича сфера несвідомого. А Б. Олійник, щоб звинуватити П. Загребельного і його прихильників у відсутності «радянського патріотизму», «дискредитації честі і слави України», з обуренням твердить, що проголошених героєм думок він не знайшов у збірнику «Документи Богдана Хмельницького»⁶²¹ (1961 р.). До нього приєднався й історик Володимир Сергійчук, який розглядав роман «Я, Богдан» як «історичне джерело», в якому немає начебто правдивого образу поборника дружби з російським народом⁶²². Історик має рацію тоді, коли він вказує на фактичні помилки. Та коли він зовсім не розуміє інакшості художнього світу від архівів (ну, як йому збагнути фразу гетьмана: «Ось мені вже 100, 120 літ», яка нащадків робить сучасниками Богдана?), то він, як і Б. Олійник, займається політичною спекуляцією: звинувачує автора в наклепництві, хоча текст роману не дає для цього підстав, у ньому правда викрешується із супротивності явищ, дій, оцінок і настроїв героя, який – і це правда художнього характеру – не міг не кинути докорів і народодві, і своїм сучасникам та нащадкам.

Для справжнього митця документ (літопис, лист, книга, постановка) чи мовлене вождем або рабом слово, спостережена подія або вчинок не є істиною в останній інстанції. Вони для нього лише елементи всесвіту, хоча для когось і могли бути моментом одкровення. Поєднуючи їх у сюжеті правдоподібним («Fata morgana») чи умовним («Тіні забутих предків» М. Коцюбинського),

⁶²¹ Олійник Б. История не любит суесловья. Заметки о страницах художественного вымысла//Советская культура. – 1986. – 21 окт.

⁶²² Сергійчук В. «Я, Богдан» з точки зору історика//Дніпро. – 1987. – № 10.

письменник творить художню реальність, яка є відкриттям його правди про людське буття і справедливість. «Художник, – читаємо в «Диві» П. Загребельного, – вище Бога і законів природи: він створює новий світ вже після сотворіння його Богом!»⁶²³.

Навіть ті філософи, які вважають, що абсолютна істина Бога, як і абсолютна істина всесвіту, доступна тільки йому, Богові, у сфері відносних істин, котрі відображають частину буття, – визнають: «Образи мистецтва об'ємніші і багатоаспектніші, ніж афоризми теософом і філософські міркування. Вони залишають більше свободи уяві, вони дозволяють кожному тлумачити вчення так, як це природно і зрозуміло для його індивідуальності. Одкровення ллється багатьма руслами, і мистецтво – якщо і не найчистіше, то найширше із них»⁶²⁴. Через фізично видиме і відчутне воно проникає в іноматеріальні або духовні світи, поєднуючи ніжну любов до людей із пізнанням темних світів. Через творчість людина піднімається над собою, обожнює себе і серця інших, виховуючи в собі праведність і святість, героїзм і мудрість»⁶²⁵.

Аналізуючи натюрморт «Черевики» Ван Гога, філософ Мартін Хайдеггер розгорнув цілісну систему доказів того, що істина не переноситься у твір звідкись, з небес у тому числі, – вона звершується в ньому. На полотні художника черевики селянки (це її світ) вступили в діалог із землею (це її ґрунт), а через нього висвітлилась нелегка доля вічної робітниці. Світ – відкритий, а земля – закрита. У суперечці протилежні сили піднімають одна одну до самоствердження їхньої сутності. У художньому творі істина – не просто правильність чи очевидність, не просто властивість суцього чи судження. Істина – це те, що здійснюється в суперечці. Черевики Ван Гога не яв-

⁶²³ Загребельний П. Диво//Твори: В 6 т. – К., 1979. – Т.2. – С.381.

⁶²⁴ Андреев Д. Роза мира. – М.: Прометей, 1991. – С.15.

⁶²⁵ Там само. – С.21.

ляють щось сутне окремо. У протиставленні із землею вони дають можливість просвітлитися прихованому буттю. Сяйво, що виникає зсередини твору, є прекрасне. «Краса є спосіб, яким існує істина – неприхованість»⁶²⁶.

Творення – це добування смислів буття. Завдяки поетичній мові, яка відкриває незнане суще, істина не нав'язується, а постає як провидіння для сучасників і нащадків. У примітивного мистецтва «немає майбутнього, оскільки в ньому немає дароносного й основоположного стрибка й забігання вперед»⁶²⁷. У справжньому мистецтві істина впливає й забігає в майбутнє, а не копіює відоме чи щось до нього додає.

Отже, правда у нашому світі постає перед пізнаючим розумом та інтуїтивним осяянням переважно як суперечність буття, а відтак і художнього світу, в композиційно-стильовій структурі якого відкривається щось необхідне для пошуку гармонії, злагоди в житті.

Буття – це безконечний, невичерпний космос суперечностей: універсальних і конкретних, видимих і невидимих. Та коли людина починає їх осягати, вводячи момент оцінки, вона (хоче того чи ні), – залежно від своїх уявлень, найчастіше обирає за правду одну із протилежностей, не помічаючи їх єдності, рухливості, взаємопереходів. Тобто того, що виникає над їхнім протистоянням, зрештою, й незримою контрфронтацією. Це вічна драма пізнання й самопізнання, в тому числі й художнього.

Людина наближається до істини тим тісніше, чим ширші її загальнолюдські ідеали, чим глибша наповненість її підходів до життя і мистецтва принципами й інтересами гуманізму. І тоді «сонце правди» розкривається перед нею і в дії, і в слові.

1996

⁶²⁶ Хайдеггер М. Исток художественного творения. – С.293.

⁶²⁷ Там само. – С.308.

«ЧИЯ ПРАВДА, ЧИЯ КРИВДА?»

Тарас Шевченко і Микола Хвильовий

I.

Обох лиха доля передчасно загнала в могилу. Те, що Шевченко сказав у казематі про себе: «...за Україну його замучили колись», міг перед загибеллю повторити і Микола Хвильовий. Обидва думали про щастя свого народу і ставили на його сторожі Слово. Слово істини.

Як громадяни і митці вони були спільниками.

То як же пояснити той факт, що герой роману М. Хвильового «Вальдшнепи» (1927) Дмитро Карамазов, освідчуючись у своїй відвертій ненависті до Кобзаря, в структурі твору (мова про першу частину, бо друга знищена владою разом із усіма примірниками «ВАПЛІТЕ») не знаходить ні відсічі, ні критики, ні протиставлення? «Закобзарену» психіку українців Дмитро Карамазов пропонує лікувати «Пісню про Гайавату» американського поета Лонгфелло укупі з «Капіталом» К. Маркса, тобто епосом про сильних людей, мир і дружбу між ними, а також новітньою економічною теорією. «За що я його ненавиджу?» – питає Карамазов і відповідає: «А за те я його ненавиджу, що саме Шевченко кастрував нашу інтелігенцію. Хіба це не він виховав цього тупоголового раба-просвітянина, що ім'я йому легіон? Хіба не Шевченко – цей, можливо, непоганий поет і на подив малокультурна й безвольна людина, – хіба це не він навчив нас писати вірші, сентиментальничати «по-катеринячи», бунтувати «по-гайдамачому» – безглуздо та безцільно – й дивитись на світ і будівництво його крізь призму підсолоненого страшними фразами пасеїзму? Хіба це не він, цей кріпак, навчив нас лаяти пана, як то кажуть, за очі й пити з ним горілку та холуйствувати перед ним, коли той фамільярно потріпає нас по плечу й скаже: «А ти, Матюша, все-таки талант». Саме цей іконописний «батько Тарас» і затримав культурний розвиток нашої нації і не дав їй своєчасно оформитись у державну одиницю. Дурачки думають, що коли б не було Шевченка, то не було б і України, а я от гадаю, що на чорта вона й здалася така, якою ми її бачимо аж досі... бо в сьогоднішньому вигляді з своїми ідіотськими

українізаціями в соціальних процесах вона виконує тільки роль тормоза»⁶²⁸.

Розуміючи, що ці несправедливі, образливі слова на адресу Шевченка виголошує не Хвильовий, а його герой, усе одно не можеш притлумити в собі почуття гіркоти й болю за автора «Вальдшнепів». Що спонукало його на цей крок? Чому герой твору Карамазов таке говорить про великого поета? Повної відповіді поки що дати не можна. У нас немає другої частини роману. Немає бібліотеки письменника (що він читав, які помітки залишав на берегах книжок?). Мало спогадів. Відсутній архів (ентузіасти нині збирають його по крихті). Після страшної репресивно-казарменої орди, що накотилася на українську культуру в часи тоталітарного режиму, залишилися руїни. Ми не маємо змоги заглянути у первісне, рукописне слово багатьох митців і судимо про них лише з книжок та журналів, на щастя, не спалених дощенту запопадливими борцями проти націоналізму.

Тож і про значення Шевченка у культурному світі Хвильового вчитуємо з його художніх творів, не ототожнюючи автора з героями, бо вони неоднакові й про «Кобзар» мовлять по-різному: то захоплено, як Нюся з оповідання «Редактор Карк», то поблажливо, як героїня «Сентиментальної історії» [«Я зупинялась на якомусь кургані й згадувала «Пісню Нібелунгів» і юнака Зігфріда й думала, що для нашої країни примітивний «Кобзар», як нібелунги» – т. I. с. 492]. Помічати одне і не зважати на інше було б гріхом проти істини.

Своєрідна «Шевченкіана Хвильового» складається з півсотні, а то й більше цитат, ремінісценцій, алюзій, згадок імені Кобзаря і назв його творів як знаків універсальних художніх явищ. Народжувалася вона – робимо таке припущення – не тільки з першоджерел, а й під впливом П. Куліша, М. Драгоманова, українського літературного авангарду, зокрема футуриста М. Семенка, а також була своєрідною реакцією на «партійне» шевченкознавство 20-х років. Не випадково ж В. Коряк згадував, що його етюд «Шевченко і Куліш» (1926) був «...зустрінутий в багнети ваплітовцями на чолі з Хвильовим, які в епоху «вальдшнепізму» піднесли

⁶²⁸ Хвильовий М. Твори: В 2 т. – К., Дніпро, 1991. Т. 2. – С.221 – 222.

Куліша на недосяжний рівень попередника пролетарської літератури й паплюжили Шевченка»⁶²⁹.

Роман «Вальдшнепи» писався влітку 1926-го під час розпалу дискусії про шляхи розвитку української літератури, а ширше – культури і нації. «Захворівши» ідеєю відродження молодого української державності, Дмитро Карамазов у своїх міркуваннях про Шевченка немов іде від уявлень попередників. Тут можна згадати П. Куліша, який спочатку створив культ Кобзаря – національного пророка, а потім сам і нищив його, заодно ображаючи й самого Шевченка, як нібито співця темної гайдамаччини, дикунства в історії українського народу («Крашанка русинам і полякам на Великдень 1832 року»). Є щось у позиції Карамазова і від думок М. Драгоманова, який теж розвінчував культ апостола й пророка, створений із Шевченка українофілами. Звинувачуючи передусім обставини, що перетворили Україну на московську колонію, а також середовище, котре не дало поетові європейської освіти, автор неординарної наукової студії 1882 року «Шевченко, українофіли й соціалізм» у полеміці з тими, хто оголошував Кобзаря соціалістом, прагнув довести, ніби в українського митця не було ні знань, ні революційної практики, ні чіткої програми дій. У справі державній він, мовляв, дивився не вперед, а назад – на козацьку республіку, в національному питанні був безпорадний, не показавши, як упорядкувати спільноту народів. На думку М. Драгоманова, Шевченко виріс на «Історії Русів», звідки брав сюжети для історичних поем, на Біблії, де шукав духу народолобного пророкування, а також дідових споминах про криваву Уманську різню 1768 року. Все це він переносив у свої твори, «...покладаючи надію, що нові Гонти піднімуть знову «правду й волю» на Україні. До такого-то темного й хисткого ґрунту прийдеться спуститись українським соціалістам, коли вони, признавши Шевченка соціалістом, захотять «одягти європейський соціалізм» в одіжку думок і мрій українського селянства»⁶³⁰.

⁶²⁹ Коряк В. В боях. – Х.: ЛіМ, 1933. – С.363.

⁶³⁰ Драгоманов М. Шевченко, українофіли й соціалізм // Літ.-публіцистичні праці: В 2 т. – К., Наукова думка, 1970. – Т. 2. – С.121.

Чи не з цих та подібних джерел виходив Дмитро Карамазов, вважаючи Шевченка лихим пережитком у розвої нації? Якщо це так, то чому український поет Карамазов, який претендує на широке осмислення культури нації, не помітив того, що у П. Куліша і М. Драгоманова були й інші думки про Шевченка? Чому обійшов мовчанням І. Франка, який критично ставився до праць названих дослідників і вважав, що Кобзар осягнув вселюдську гуманну істину: «Свобідне життя, всесторонній, нічим не опутаний розвій одиниці і цілої суспільності, цілого народу, – се ідеал Шевченка... Індивідуальність людська без огляду на стан, народність і віру – є для нього свята»⁶³¹. То хіба могла така творчість виховувати легіони рабів-просвітян?

Анафемізм героя «Вальдшнепів», можливо, був викликаний зневагою до тлумачів поезії Шевченка, котрі на новому етапі суспільної свідомості культ «національного пророка» намагалися замінити культом «пророка червоного» (це відчутно у словах: «іконописний «батько Тарас»). І справді, скільки запалу було покладено критиками «марксистської платформи», щоб довести мужицьку революційність поета, який до загибелі ненавидів «панську кров», був, на погляд А. Річицького («Тарас Шевченко в світлі епохи», 1925 р.), виразником інтересів наймитства, ідеології передпролетаріату. Цю думку шалено розвивав і В. Коряк у збірці «Боротьба за Шевченка» (1925), складеній зі статей автора, що були написані у 1919 – 1924 роках. Виступаючи проти праць Б. Грінченка, С. Єфремова, А. Ніковського, які, мовляв, зробили національного божка з імені великого революціонера, В. Коряк вигукував: «Нам дорогий живий Шевченко, батрацький поет», «перейнятий пошаною до ідеї комунізму»⁶³²; цей вульгарно-соціологічний хід В. Сосюра наівно опоетизував у поемі «Відповідь»: «І жив якби Тарас тепер, він був би членом ВКП». Хіба це не «червоний» культ у авторів, котрі виступали начебто проти будь-яких культів Шевченка?

І А. Річицький, і В. Коряк відкидали національне на користь соціального. Перший твердив, що мужицький націо-

⁶³¹ Франко І. Твори: В 20 т. – К., 1955. – Т. 17. – С. 93.

⁶³² Коряк В. Боротьба за Шевченка. – Х.: ДВУ, 1925. – С. 76.

налізм Шевченка, незважаючи на його класовість, «не зменшує його вузькості, обмеженості й тупої замкнутості»⁶³³. А другий у полеміці з Хвильовим проголошував, що з української нації, державності та культури не треба робити фетишів. Це лише термінологія і форма. «Коли йдемо до комуни, то що проти неї наша українська (підкреслення автора – В. Ф.) державність?» Обидва критики підносили у Шевченка пафос класової боротьби і в «Гайдамаках» бачили «симфонію помсти» (В. Коряк), «поетизацію романтики стихійного терору» (А. Річицький), тобто те, що герой роману Хвильового відкидав як безцільне й безглузде.

Отже, антишевченківська фраза в романі «Вальдшнепи», можливо, має своє коріння в концепціях П. Куліша та М. Драгоманова, а також у літературно-політичній боротьбі 20-х років.

Дмитру Карамазову чужі й «національні», й «червоні» пророки. В умовах власної душевної кризи він шукає інший шлях відродження нації – через «гайватизовану» психіку сильних людей. Тут не можна не помітити перегику з ідеями автора роману про «Психологічну Європу», висловленими в його памфлетах та листах до М. Зерова. Виступаючи проти вульгарного марксизму, примітивного народництва, Хвильовий вважав взірцем для своєї нації Фауста, тобто «європейський інтелект», «допитливий людський дух», «сильну здорову людину», соціальний сенс якої полягає в громадській активності»⁶³⁴. Однак Карамазов, персонаж Хвильового, припускається тієї ж помилки, що й колись М. Драгоманов: до поезії Шевченка він підходить з міркою політичної доктрини. «Поезія, – як слушно зауважив Л. Новиченко в статті «Т. Шевченко в соціально-культурній концепції М. Драгоманова», – ясна річ, таких вимог здебільшого не витримувала, чинячи їм своєрідний «німий опір», і тоді критик змушений був говорити про її ідейну недостатність і несучасність...»⁶³⁵.

Дмитро Карамазов – не «дитя російської класики з її «пасивним песимізмом», як то видається Д. Затонському,

⁶³³ Річицький А. Тарас Шевченко в світлі епохи. – Х.: ДВУ, 1925. – С. 113.

⁶³⁴ Радянське літературознавство. – 1989. – № 8. – С. 12.

⁶³⁵ Слово і час. – 1990. – № 2. – С. 11.

авторові статті «Україна: Захід чи Росія»?⁶³⁶ Він швидше той психологічний тип, що його відтворив у романі «Брати Карамазови» Ф. Достоевський: запальний, збурений, відчайдушний... Сум'яття його душі, викликані розчаруванням у розумному втіленні ідеалів революції, його заперечення «ідіотських українізацій», які лише прикривають псевдоінтернаціоналізм компартії, «собірателя землі руської» (згадаймо В. Коряка: нація – тільки форма, українська держава – ніщо перед комунією), – сум'яття і відчай його душі, душі українського поета, знаходять вихід у стихійному національному нігілізмі.

Негативізм щодо національних святинь може критися і в творчій позиції митця, як то було, скажімо, з не вигаданим Карамазовим, а реальним поетом – авангардистом М. Семенком. Хвильовий знав його естетичну програму і відносив до трагічних постатей нашої літератури («Думки проти теції»). У передмові «Сам» до збірки «Дерзання» (1914) перший український футурист у полеміці з примітивним читачем виклично кидав собі під ноги культівський «Кобзар». Аналізуючи кожне положення цієї невеличкої передмови (омінаючи, щоправда, різкі слова про дьоготь та сало), професор Альбертського університету О. Ільницький у праці «Шевченко і футуристи» (1990) вважає, що Семенко заперечує не «Кобзар», а те, що з ним зроблено. «Відповідальність сучасного поета, – зауважує він, – йти на герць з титаном, а не його наслідувати. У таких двобоях гартується мистецтво. Ритуал пошани, навпаки, його вбиває»⁶³⁷. Очевидно, це так. Тільки думаєш, чому в даному разі критика обожнювачів супроводжується приниженням обожнюваного? Чи, можливо, нігілізм цей, зокрема карамазовський, особливого гатунку? Чи не його мав на увазі І. Франко, кажучи про своє ставлення до сонної України в поезії «Сідоглавому»: «Я ж не люблю її з надмірної любови»? Такі парадокси зраненої свідомості, яка не змирялася ні з соціальною несправедливістю, ні з національним рабством.

⁶³⁶ Літературная газета. – 1991. – 27 лют.

⁶³⁷ Сучасність. – 1990. – № 5. – С. 86 – 87.

II

Як романтик, який належав до літературного авангарду, Микола Хвильовий не любив академічно виважених суджень. Він кричав до всіх зболілим серцем, не схилявся перед авторитетами, вступав з ними в полеміку, саме цим, коли мати на увазі художній темперамент, нагадував Тараса Шевченка. 1921 року він називає Кобзаря своїм попередником і пророком, пише на мотив «Катерини» оповідання «Життя» та етюд «Легенда», який перегукується з «Гайдамаками», і тоді ж друкує поему «В електричний вік», де з позицій пролетарського поета критикує героїв Шевченка і тих, хто ними захоплюється:

І читали:

Степи Залізняка і Гонти,

а на зорі –

гайдамацький рев.

То ведмідь блакитноокий

біля твоїх дверей.

Ліричний герой Хвильового, «нащадок прадідів великих», протиставляє селянській темній, звірячій стихії у тирсах і клунях – заводи, залізо, новий вік електричних систем і авіачасів. Гайдамацтво ще погрожує місту, однак йому надходить кінець – робітник поведе «мамулуватий кіш» новим історичним шляхом, залишивши позаду «крок кривавий тисячоліття»:

І всюди бачу я

електрики блискучі очі,

і всюди чую я

прелюдію машин

до людського життя.

А Україна, всесвіт –

в купелі боротьби,

і біля них – матуся

неминучість.

Через два роки у «Санаторійній зоні» герої Хвильового лякатимуться «машинізації людини», можливих антилюдських наслідків технічного прогресу, а в першій поемі ще йде

полеміка з образами месників у «Гайдамаках». Чи не так починав і Шевченко у поезіях «На вічну пам'ять Котляревському» та «До Основ'яненка»? Аналізуючи ці твори разом з прологом і післямовою до «Гайдамаків», їх словниковий склад і стиль, одмінний від попередників, професор Колумбійського університету Ю. Шевельов пише: «Для Шевченка поезія була виконавцем функцій літературної критики у вірші й через вірш. Він увіходив до літератури з високою свідомістю місії й переємності. Він не просто писав поезії, він хотів усвідомити своє місце в літературі через візію майбутности своєї країни і, не меншою мірою, через визначення свого місця супроти попередників, яких він цинив, але з традиціями яких він поривав»⁶³⁸. Це була своєрідна критика з пошаною, критика «інакшістю». Подібним чином торував шлях у літературі й Хвильовий. І починав, відштовхуючись від «Гайдамаків» та «Катерини», які поруч «Наймички», можливо, були найпопулярнішими творами в народі.

Трагедія Шевченкової Катерини національна й вселюдська. Це трагедія обманутого «чужими людьми» довір'я, посилена нерозумінням своїх, рідних. («Батько, мати – чужі люди». Вони стали такими, бо за звичаєм мали боронити честь роду). Оксана з «Життя» Хвильового також обманута, залишена «липовим комуністом» з іншої губернії. «Коли б вона, – зазначає автор, – читала «Кобзаря», вона б знала «Катерину», але вона була неписьменна». Трагедія повторюється: ті, що прийшли творити нове життя, наче паничі колись, – теж обманюють! Та, однак, залишають у серцях покривджених, самі того не відаючи, потяг до знань, до міста. Тільки хто знає, що чекає жінку попереду: фінал оповідання, стриманого і майже без сентиментів, залишається відкритим.

«Катерина» Шевченка тричі згадана в «Арабесках» (1927) Хвильового: мати оповідача була покриткою в країні покриток, але не пішла дорогою Катерини й Оксани, бо померла; поема жіночої недолі разом із «Гайдамаками» хвильовала автора в юності; героїня Кобзаря – символ трагічної загибелі.

⁶³⁸ Сучасність. – 1990. – № 5. – С. 25.

Згадуючи прикмети рідного краю, які промовляють до незатьмареної національної свідомості про історію народу: «слобожанські полки, а потім недалекі Диканька з Мазепою на Шведських могилах перед полтавським побоїщем», роздумуючи над тим, як творити по-новому («не буду описувати так, як писали наші шановні корифеї»), оповідач з гіркістю зауважує, що Україні в історії народів «одведено силою рабської психології тільки рядки, і то петитом; на ці два рядки ніхто й ніколи (аж поки пройде півсотні літ!) не зверне уваги. І поет, що крізь огонь своєї інтуїції побачить нові береги, загине, як Катерина, на глухій дорозі невідомості». Наче про себе тут сказав Хвильовий. Мав надію, що Малоросія, перетворена Петром I після полтавського побоїща у колонію, нарешті стане Україною. Та замість нових берегів уздрів лихо, що набухало кров'ю, і примушений був піти з життя, відринутий з нього, як нещаслива героїня Шевченка, – символ обманутого довір'я.

Підкреслимо: «Арабески» побачили світ 1927-го, тобто тоді, коли Карамазов із «Вальдшнепів» картав Шевченка, а також поетів, котрі «сентиментальничали «по-катеринячи». Отже, не на «Катерину» було вчинено замах, а на епігонів, що й дає зрозуміти оповідач з Арабесок», дуже близький до особи автора. Епігонство як мавпування було висміяно Хвильовим у «Чумаківській комуні» (1923), в сцені, де просвіт'янин Андрій «увійшов у творчий екстаз», щоб заробити грошей, а куховарка пояснює, що це він, «значить, під Шевченка пише різні пісні, скажемо, та інші проізвіденія».

З Шевченком пов'язаний у творчості Хвильового мотив, який можна визначити як «комплекс Гонти». Художньо він зреалізований у триптиху: поемі «В електричний вік» (1921), етюді «Легенда» (1921) і новелі «Я (романтика)» (1923). Розвивається він за законами сонетної форми: засудження стихійного «гайдамацького реву», чужого організованій силі міста; захоплення мужністю жінки-месниці, котра йде на палю за ідеали селянських повстанців; осягнення трагедії сліпого фанатизму, який розлюднює людину, бо кров невинних дегуманізує найблагодоріднішу мету.

Героїка й трагедія громадянської війни, відбита у творах Хвильового, перегукується з «Гайдамаками» Шевченка і змістовно, і структурно. Не про запозичення йдеться (хоча в

«Легенді» ремінісценцій з косами, ножами й «цебрами ворожої крові» знайдеться чимало), а про компонування текстів за принципом емоційних хвиль і багатоголосся думок, напруга яких передається мінливою ритмікою та системою рефренів. І Шевченко, і Хвильовий заглядають у прірву людських душ і жахаються від того, що там діється. Не славу співати кривавому теророві, а кричать від болю за людей, які «впились кров'ю». Явища національної історії вони розглядають у контексті світової цивілізації, багатої на драми і трагедії: Троянська війна, Варфоломійська ніч, Французька революція, задушена Паризька комуна...

У суцільній мінливості є те, що повторюється з фатальною невідворотністю. І біль поета в «Гайдамаках» від сліпої злості повсталих, від ненависті гнобителів відлунює в серцях наступників і печалить здогадом, що не скоро це минеться, а то й ніколи не зникне:

Не спинала весна крові,
Ні злості людської.
Тяжко глянуть: а згадаєм –
Так було і в Трої.
Так і буде.

Шевченко бере в свідки місяць, який бачив пекельну кров у Вавилоні, на берегах Альти й Сени, і просить його сховатися за гору: не треба світла на «червоних бенкетах». І в новелі «Я (романтика)» Хвильового місяць, що лимонно-зелено сяє над мертвою дорогою, стає свідком жахливого випадку: син убиває матір за те, що вона була серед черниць, котрі агітували проти комуни. І не випадково він, убивця матері й сили-силенної невинних, повторює фразу: «Тоді проноситься переді мною темна історія цивілізації, і бредуть народи, і віки, і сам час...» Шукає там виправдання чи жахається того, що робить? Хто знає. А місяць у безодні космосу освітлює безодню людського падіння.

Шевченко ясно бачить соціально-релігійні причини повстання гайдамаків, захоплюється їхньою мужністю і водночас не приймає їхнього фанатизму. Фанатизму загальом, хоч би яким він був – конфедератським чи гайдамацьким, польським чи українським. Затемнений сліпою вірою розум ніколи не може бути гуманним порадником –

такий загальнозначимий зміст поеми митця про складні національні взаємини між Україною та Польщею. Страшна посмішка Гонта, який, сповнюючи клятву різати всіх католиків, убив своїх невинних дітей, морозить душу, застерігає від неприродності, нелюдяності вчинків тих, що беруться встановлювати на землі справедливість такою жорстокою ціною. У поемі Шевченка Гонта праведний і не праведний. У новелі ж Хвильового Гонта ХХ століття, «главковерх чорного трибуналу комуни», тільки неправедний. Він – чекіст, матеревбивця. Що може бути страшніше за такий злочин?

У героя Хвильового немає ні імені, ні прізвища: новела «Я (романтика)» композиційно є спомином-сповіддю «Я» – особи революційного обов'язку, яка у «вогні фанатизму» (цей образ теж повторюється) виносить вироки без опертя на закон. Його особистість розколена, як і в шевченківського Гонта. Душа людини і бездушність голови військового трибуналу не поєднуються, розривають свідомість. Людяне в нього від доброї матері, яка могла бути прообразом святої Марії. А звіряче – від страху, що «чорні» соратники запідозрять його у жалості, милосерді, зрештою, зраді. Невинну матір він убиває сам у стані афекту, напівбожевілля, якогось «надзвичайного екстазу», поспішаючи до своїх інсургентів, повстанців. Він повертається до мертвої матері (як і Гонта до трупів дітей), стає на коліна, пильно вдивляється в обличчя, цілує в білий лоб і знепритомнює, а в зеніті тихо вмирає місяць: не бачити б того, що сталося серед мертвого степу.

Новела «Я (романтика)» близька до притчі: чекісти і тачанки часів громадянської війни тут співіснують з французькими інсургентами і версальцями: дія не визначена в просторі (чи то Україна, чи то Польща, можливо, у часи відступу червоних з-під Варшави); проблема морального вибору має не локальне, а універсальне значення для всіх віків і народів: рідна кров чи ідея? Наївно думати, що Хвильовий романтизує свого героя. Ні. Мрія «главковерха чорного трибуналу» про «тихі озера загірної комуни» нездійсненна: дорога до неї мертва, на ній сталося матеревбивство, ідея, що запросила таку жертву, – злочинна. Починаючи свою сповідь, оповідач «похиляється на са-

мотно пустельну скелю», бачить дорогу в могилах і кризь біль та муку осягає, що без «добрости безмежної» матері – Марії людське щастя неможливе.

Як і в Шевченка, образ матері у Хвильового належить до опорних уявлень про прекрасне і моральне. У них була одна і та ж міра людяності – мати Спасителя. Святу Марію Шевченко відкрив у звичайнісінькій наймиці («Марія»), а Хвильовий не побоявся міщаночку Варю, яка у вирі громадянської війни народила «паходного малютку», порівняти з Богородицею («Із Вариніої біографії», 1928 р.). І передбачити, що немовля може забрати кривава ворожнеча, як забрала вона синочка у героїні новели «Кіт у чоботях» і ожорсточила її серце. Трагедія матері від класових битв сягає апогею в оповіданні «Мати» (1927). Хранителька роду не розуміє, чому один син полкоє за іншим, хто такі білі й червоні – адже в них одна кров. І тому обирає загибель від руки молодшого із своїх синів: краще не жити, ніж мучитися від незбагненої запеклості рідних. Сини, які переступають своїх матерів, символізують у Хвильового не лише крах їхніх ідей, а, власне, всього народу, призводять його до звиродніння.

Шевченко прославив красу матерів, які народжують синів-рятівників свого роду і людства. Хвильовий же знеславив дітей, котрі, чинячи замах на рідних матерів, прирікають свою націю на зникнення.

III

У національному космосі обох митців природа – це передусім широкі степи та високі могили. Все створено для того, щоб тут воля гуляла. І вона, за словами Шевченка із повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали», гуляла, ворога-деспота під ноги топтала, аж поки сама була загнана в могилу. Степ – простір, могила – його антипод. У курганах України, на думку професора із Мюнхена Ю. Бойка-Блохина («Шевченко і Москва», 1952 р.), її слава і безслав'я. Є могили, з яких встане воля: тут поховані предки, що надихнуть на подвиги нащадків. І є могили закляті, про які співає козак у поезії «За байраком байрак»:

Нас тут триста, як скло,
Товариства лягло!
І земля не приймає.
Як запродав гетьман
У ярмо християн,
Нас послав поганяти.
По своїй по землі
Свою кров розлили
І зарізали брата.
Крові брата впились
І отут полягли
У могилі заклятій.

Це національний гріх, який ніким не прощається, як і матеревбивство у Хвильового. В його прозі заклятих могил ми не знайшли. Зате шведських могил і зажурених курганів як печальних знаків української історії – чимало («Шляхетне гніздо», «Арабески», «Я (романтика)», «Сентиментальна історія»). У роздумі митця про вічну роботу і вічну пісню дівчат-рабинь на великих степових гонах є такі слова: «Не можна не слухати цієї пісні: її наші матері співають, наші сестри, наші жінки. І темно в цій пісні, бо сумно в ній, це народна пісня, це жіноча пісня, і всюди і завжди треба казати про неї. Слухав і я цих пісень біля шведських могил, і нагорнули вони в моїх грудях велику могилу народного горя...» Це перегук із Шевченковим: «Не напрасно грустны и унылы ваши песни, задумчивые земляки мои. Их сложила свобода, а пела тяжкая одинокая неволя». Хвильовому не раз дорікали за шведські могили, за немовбито «перекручення історії» – десятки таких звинувачень зібрано у книжці В. Коряка «В боях» та писаннях інших опонентів письменника.

Хвильовий не друкував ні історичних поем, ні оповідань. Зате оповідач та його герої в опублікованій прозі згадують козаччину, Хмельниччину, гетьманщину, Мазепу, Карла XII, Петра I, слобожанські полки... Ці історичні реалії-назви розраховані на кмітливого читача і є своєрідними міфологемами, які потребують розшифрувань у контексті всієї творчості письменника, де можна знайти ключ до розуміння історичних символів і метафор, особ-

ливо складних для іноземців, та й для українців без пам'яті – теж.

Оцей принцип «називання» історичних подій та явищ широко використано у прозі Шевченка (згадаймо опис історичної картини в «Близнецах», в якій Богородиця покриває Петра I, Меншикова, Мазепу, і репліку Параски Тарасівни на розповідь чоловіка про зруйнований Меншиковим Батурином «За що ж вона його покриває?»). Як не хотів Хвильовий описувати по-старому, але все-таки цей принцип використав. В оповіданні «Редактор Карк» (1923) оповідач дорікає Харкову, що він забув своє слобожанське походження, згадує слобожанські полки. Докір на повний голос «промовить» тому, хто знає «Історію Харківського слободського козацького полку» (1895) Є. Альбовського, «Історію Слободської України» (1918) Д. Багалія або інші наукові розвідки, де відтворено повстання Івана Сірка проти Москви. Однак у повісті «Санаторійна зона» є й розшифрування символічної реальності українське Лівобережжя «ніколи спокійно не сиділо під могутньою рікою шовінізму». Ім'я гетьмана Мазепи має то трагічний ореол після поразки у полтавському побоїщі («Сентиментальна історія»), то згадується в роздратуваннях у «Санаторійній зоні»: несамовитий анарх у період душевної кризи, виступаючи проти «дерев'яно-калузької» матушки або гопаківсько-шароваристої неньки на користь нової України, пише: «Колись на Шведських могилах, там, де тікає прекрасне Ворскло, де Полтава, де цукроварні й одрізи, – там полки Петра розбили Мазепу. Але майбутній Аттіла (а він не за горами) повісить на гілляці двох: і то буде не тільки Мазепа, але й Петро». Сказано на манір Карамазова з «Вальдшнепів» – різко, грубо, аби тільки ефектніше підкреслити ідею євроазіатського ренесансу, відкидати ілюзії козацької республіки, яка вже в минулому, і хижі прагнення великодержавної імперії, котра не змінилась у своїй суті й після революції.

В оповіданні «Редактор Карк», де національна й естетична програма Хвильового виражена болюче і виклично, є роздум героя про «московську силу – велику, велетенську, фатальну», що напірала на Україну і ще напірає, теж іншому персонажеві, колишньому боротьбисту, доводиться із сумом мовити: «Не придавіть зовсім!» Не-

затишно журналістові Карку в середовищі русифікаторів та тих українофілів, котрі спочатку базикали про те, що через поетів прогавлена українська держава, а потім перестали про це говорити, подавшись у кооператори. «Невже я зайвий чоловік тому, що люблю безумно Україну?» – запитує Карк. І у відповідь чує Шевченкове: «Я так її, я так люблю мою Україну убогу, що проклену святого Бога, за неї душу погублю». Згадує ці слова героїня, а Карк ставить sacramентальне запитання: «Нас не зрозуміють: як погубити?» Покінчити з собою (недаром він поглядає на свій браунінг), виявивши цим актом протест проти імперської фатальної сили і рабської психіки? І чи вихід це із трагічного становища для українського інтелігента, перед яким уже тоді відкрився шлях на Голгофу? Хоч як би там було, фінал оповідання відкритий. А пророцтво збулося з його автором: самогубства Хвильового сучасники не зрозуміли або під страхом сталінських репресій удали, що постріл у скроню – трагічний випадок.

Ні Хвильовий, ні його вчитель Шевченко не були ксенофобами, ненависниками у ставленні до інших націй, до росіян і поляків, німців і євреїв... Але й досі зустрічаються літератори, які на догоду своїм шовіністичним концепціям прагнуть довести протилежне. Так, у книжці «Происхождение украинского сепаратизма» (Нью-Йорк, 1966 р.) М. Ульянов оголошує поезію Шевченка «русифобською», перейнятою «озлобленою козакоманією», і це, мовляв, не можна витлумачити як «ненависть до однієї тільки правлячої царської Росії. Всі москалі, весь російський народ йому ненависні». Автор говорить неправду заради «доведення» головної для нього ідеї, що козаки – розбишаки, а Україна і українська мова – це «вигадка» польських сепаратистів. На жаль, і антиподи шовіністів теж говорили про Шевченка щось подібне, щоправда, не вважаючи при цьому Україну чиєюсь вигадкою. А псевдомарксистичні змушували Хвильового каятися за різкі слова у памфлетах про російську літературу, від стилів якої він рекомендував українським письменникам, якщо вони хочуть бути самобутніми, тікати якнайшвидше, бо вона була панівною, а через те, за винятком кількох бунтарів, прирікала «малоросів» на мавпування, на культурне позадництво.

Ряди цитат не спотворюють правди тоді, коли за ними – вся творчість митців і глибоке розуміння того, ким, де і чому сказане те чи інше слово. «Антимосковські» фрази – грік і емоційно загострені – у поезії й прозі Шевченка і Хвильового породжені болем від історичної несправедливості: Москва позбавила Україну державності. Вони спрямовані проти великоросійської «імперіальності» загалом – не один же цар чи генсек пишав своєю владою та її можливостями «обчухрувати» інші народи, були ж і виконавці до рядового «москаля» включно (хоча поняття «москаль» у поезії Шевченка має значення і «нешасний», і «добрий» – «Хіба самому написати», «Москалева криниця»). Є в цих фразах і виклик рабській психології тих синів України (а хіба це не гірші слова рідним?), які втратили національну, а за нею неминуче й людську гідність. Обидва митці закликали своїх сучасників і нащадків: не моліться самодержцям – ідея тоталітарного правління є антигуманною; не кланяйтесь чужим ідолам – у вас, як і в росіян чи то поляків, є своя історія, свій народ і слово. «Росія ж самостійна держава?» – запитував Хвильовий і відповідав: «Самостійна! Ну, так і ми самостійна». Останнього йому не простили, хоча він і захищався Конституцією УРСР. Імператори і раби тут були заодно – від Сталіна до Коряка. Вони нарекли автора трагічних оповідань і сатиричних памфлетів – націо-

І Шевченко, і Хвильовий своїми національними образами виходили на вселюдські обрії. У них була триєдина етична формула рідної історії: національна слава – воля і гідність людини та народу; національна ганьба – рабська психологія і перекинство на бік сильніших; національна трагедія – поневолення чужими і розбрат між своїми, матеревбивство як розлюднення і самознищення.

І Шевченко, і Хвильовий думали про матір і сина, про людей на всій планеті, боронячи їхню гідність і честь. У «Вступній Новелі» (1927), написаній після «Вальдшнепів», поруч із «загірною комуною» як мрією про щастя Хвильовий поставив «садок вишневий коло хати» – один із Шевченкових символів гармонії, любові й злагоди в житті.

1992

ЗМІСТ

Ріка, що єднає століття (літературознавча спадщина Василя Фащенко).....	5
I. Етюди про психологізм літератури	
Характери і ситуації.....	22
Соціальність реалістичного психологізму.....	44
Психічні стани.....	60
Видима мова душі.....	89
Діалог і монолог.....	110
Внутрішнє мовлення.....	131
Суцвіття засобів.....	148
II. Із студій про новелу	
Оновлення жанру і суперечки про поетику.....	158
Теорія новели в Україні.....	183
Новелістична композиція (мікро– і макроструктура).....	195
Жанрова диференціація та взаємопроникнення.....	243
Типи новел і формування течій.....	255
Новела Мирослава Ірчана.....	275
Новела Юрія Яновського.....	296
Кінооповідання і новела Олександра Довженка.....	326
Новела Григорія Косинки.....	354
Новела Олекси Слісаренка.....	375
Усмішка-новела Остапа Вишні.....	397
Новелістичний епос Олеся Гончара.....	413
Осягнення протиріч (новела 50–60 рр. XX ст.).....	437
Діалектика почуттів (новела 50–60 рр. XX ст.).....	464
Проміння сходиться у фокусі.....	486
Метаморфози в українській новелістиці XX ст.....	507
III. Зображально-виражальна стихія слова	
Стиль і його складники.....	512
Поетичний світ Олеся Гончара.....	553
Глибінь і розмаїття дивосвіту (творчість П. Загребельного).....	580
Щаблі до істини.....	606
«Чия правда, чия кривда?» Тарас Шевченко і Микола Хвильовий.....	623

Фашенко В. В.
Ф 306 У ГЛИБИНАХ ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ: Літературознавчі студії
– Одеса: Маяк, 2005. – 640 с.

ISBN 966-587-134-X

Книга В. В. Фашенка “У глибинах людського буття” (Літературознавчі студії) містить матеріали кількох монографій.

Праці “У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури” (1981) та “Характеры и ситуации” (1982) здобули Державну (Національну) премію України ім. Т. Г. Шевченка за 1985 р.

Книги “Новела і новелісти” (1968) та “Із студій про новелу” (1971) (що є своєрідним продовженням першої) свого часу здобули визнання і були позитивно оцінені в десятках рецензій та відгуків як непересічне явище українського літературознавства.

Кілька досліджень останнього періоду присвячено зображально-виражальній стихії слова.

Роздуми автора, його аналіз літературних явищ та узагальнення були і є важливими, актуальними для осмислення літературного процесу.

Книга розрахована на наукових працівників, викладачів, студентів, а також тих, хто цікавиться питаннями літератури.

Ф 4603020102-10 Без оголош.
217-2005

ББК 83.3(4Укр) – 3
УДК 821.161.2'06:80

Наукове видання

Фашенко Василь Васильович

У ГЛИБИНАХ ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ

Літературознавчі студії

Редактор *Н. П. Беленькова*
Технічний редактор *М. О. Мнацаканов*
Коректор *Н. П. Беленькова*

НБ ПНУС



690261

Віддруковано з оригінал-макету, виготовленого в комп'ютерному центрі видавництва «Маяк» та редакції газети «РІНО». Підписано до друку 21.03.2005. Формат 84x108 1/32. Гарнітура «Times New Roman». Папір офсетний. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 38,0. Обл.-вид. арк. 38,0. Тираж 5000 прим. Зам. 5–946.

Всеукраїнське державне багатопрофільне видавництво «Маяк».
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи. Серія ДК № 654 від 31.10.2001.
650026, м. Одеса, вул. Жуковського, 14. тел./факс 22-35-95
e-mail: majak@farlep.net

ВАТ «Поліграфкнига».
03057, м. Київ, вул. Довженка, 3.