

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
«КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

УДК 821.161.2.09"19/20":1

Номер держреєстрації – 0109U008101

ЗАТВЕРДЖУЮ

Перший віце-президент НаУКМА,  
віце-президент з наукової роботи,  
доктор філологічних наук, професор

\_\_\_\_\_ В. П. Моренець

\_\_\_\_\_ 2012 року

ЗВІТ  
про науково-дослідну роботу  
**Людина в часі**  
(філософські аспекти української літератури ХХ–ХХІ ст.)

Заключний

Керівник НДР

кандидат філологічних наук \_\_\_\_\_

Л. В. ПІЗНЮК

КИЇВ – 2012

## СПИСОК АВТОРІВ

Керівник НДР, канд. філол. наук (НаУКМА)	Л. В. Пізнюк
д-р філол. наук, проф. (НаУКМА)	В. П. Агєєва
д-р філос. наук, проф. (НаУКМА)	І. А. Бондаревська
д-р філол. наук, проф. (НаУКМА)	В. П. Моренець
д-р філос. наук, доц. (НаУКМА)	Т. В. Лютий
д-р філос. наук, доц. (НаУКМА)	В. І. Менжулін
канд. філол. наук, доцент (НаУКМА)	Л. О. Кісельова
канд. філос. наук, доцент (НаУКМА)	І. Я. Лисий
канд. філол. наук (НаУКМА)	Л. Д. Архипова
канд. філол. наук (НаУКМА)	Р. А. Семків
аспірант (НаУКМА)	С. Богдан
аспірант (НаУКМА)	М. Карповець
аспірант (НаУКМА)	Н. Ксьондзик
аспірант (НаУКМА)	Л. Павленко
аспірант (НаУКМА)	О. Полюхович

## РЕФЕРАТ

*Звіт про НДР – 525 с., 297джерел (за переліком посилань), додаток.*

**Об'єкт дослідження** – вивчення філософських впливів та інтенцій, їх втілення та художнє осмислення у творчості українських письменників ХХ–ХХІ ст.

**Предмет дослідження** – філософські, естетичні теорії художньо опрацьовані й реалізовані у творчості українських письменників та їхній вплив на розвиток літератури.

**Мета дослідження** – відтворити цілісну синкретичну картину переплетення, взаємовпливу філософських віянь, мотивів, естетичної думки у сучасній українській літературі.

**Методи дослідження:** історичний, описово-порівняльний, системно-структурний, біографічний, текстуальний, компаративний, зіставний.

**Теоретичні й практичні результати, наукова новизна:**

- 1) здійснено першу міждисциплінарну розвідку з вивчення філософських аспектів української літератури ХХ-ХХ ст.;
- 2) уперше окреслено проблеми гуманітраної міждисциплінарності і шляхи їх розв'язання, обгрунтовано ;
- 3) розглянуто великий масив сучасної української літератури крізь філософсько-естетичні моделі і теорії;
- 4) теоретичні і практичні результати дослідження викладено у 4 одноосібних, 2 колективних монографіях та 23 фахових статтях;
- 5) впроваджено у низку навчальних дисциплін для підготовки фахівців ОКР «Бакалавр», «Магістр» та аспірантів кафедр літератури та іноземних мов і філософії та релігієзнавства Національного університету «Києво-Могилянська академія».

**Ефективність застосування:** результати дослідження впроваджено у викладання нормативних та вибіркових «Теорія літератури», «Сучасна українська проза», «Історія української літератури ХХ століття», «Естетика», «Аксіологічні виміри літератури», «Вступ до літературознавства» тощо.

**Сфера застосування:** 10.01.01 – українська література, 10.01.05 – порівняльне літературознавство, 10.01.04 – теорія літератури, 09.00.08 – естетика, 09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури, 09.00.10 – філософія освіти, 73.20.0 – дослідження та розробки в галузі гуманітарних і суспільних наук тощо.

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1. ГУМАНІТАРНА МІЖДИСЦИПЛІНАРНІСТЬ	
1.1. Гуманітарна міждисциплінарність: засади і практика.....	13
1.2. Рух до антропології через літературу.....	37
1.3. Біографічна філософія і філософічна біографістика у творчості філософа-письменника (випадок Ж.-П. Сартра) .....	61
1.4. Топоси переходу між «гуманізмом» і «постгуманізмом»: горизонти постлюдства .....	100
1.5. Національна ідентичність культури .....	114
РОЗДІЛ 2. ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІ ПОШУКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ	
2.1. Час літературного твору: феноменологія читання.....	134
2.2. Світоглядні та літературно-критичні чинники формування українського ніцшеанства.....	155
2.3. Розуміння темпоральності людського буття у світі міста.....	182
2.4. Парадокси резонерства та філософія випадкового існування.....	206
2.5. Екзистенціалістські виміри поезії Віктора Кордуна.....	221
2.6. Філософські аспекти конструювання персонажів в українській прозі 90-х років ХХ – початку ХХІ ст. ....	240
РОЗДІЛ 3. ФІЛОСОФСЬКІ ІНТЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ	
3.1. Логодіця українського модернізму: Тичина, Свідзінський, Осьмачка.....	263
3.2. ARS Poetica Максима Рильського .....	251
3.3. Туга за трансцендентним і пантеїстичні осяяння: до проблеми художньої еволюції Максима Рильського.....	391
3.4. Сміслові обрамлення світу міста в романі Валерія Шевчука «Стежка в траві. Житомирська сага».....	423
3.5. Час твору і час життя (Часові структури роману Марії Матіос «Солодка Даруся» та оповідання Томаса Пінчона «Ентропія») .....	441

3.6.	Особливості часопросторової моделі у творчості Миколи Вінграновського .....	460
3.7.	Мовна дезінтеграція соцреалізму в українській радянській літературі (1950–1960-ті роки) .....	475
	ВИСНОВКИ.....	493
	ПЕРЕЛІК ПОСИЛАНЬ.....	497
	ДОДАТОК .....	522

## ВСТУП

2010 року в НаУКМА розпочалося виконання науково-дослідного гуманітарного проекту «Людина в часі: філософські аспекти української літератури ХХ–ХХІ століть». Проект розраховано на два роки і виконується науковцями двох кафедр Університету: кафедри літератури та іноземних мов і кафедри філософії та релігієзнавства. Цей проект від початку замислено як міждисциплінарний: на порубіжжі філософії та літературознавства. Чому так і який у цьому сенс? Насамперед слід сказати, що авторське коло проекту, перші результати якого оприлюднюються цією книжкою, в основному і становить собою фахову групу, яка зніціювала, розробила і нині здійснює в НаУКМА структуровану докторську (PhD) програму «Філософія літератури». Продовження цього проекту в 2011 році відбулося завдяки залученню до досліджень окресленої проблематики аспірантів (Наталія Ксьондзик, Максим Карповець, Світлана Богдан, Ольга Полухович, Леся Павленко). Адже якісна докторська (PhD) програма може здійснюватися тільки на основі оригінальних наукових досліджень, і саме цю модель – навчання через дослідження, – ми й прагнемо втілити в нашій академічній дійсності.

Тепер про міждисциплінарність (як проекту, так і згаданої докторської програми «Філософія літератури»). На наш погляд, академічне літературознавство останніх щонайменше вісімдесяти років розвивається передовсім завдяки могутнім імпульсам філософської думки, чи будуть це уявлення про природу мистецького твору, художнього образу або загалом художнє мислення Мартина Гайдеггера, Романа Інгардена, Жана Поля Сартра, Ганса-Георга Гадамера, Поля Рикера, чи дослідження феномену людської свідомості Мераба Мамардашвілі. Без новітніх уявлень та дослідницького інструментарію етики, естетики, філософської антропології, феноменології та герменевтики сказати щось нове і присутнє про художній феномен сьогодні навряд чи можливо, хай би й тисячу разів повторювати собі мантру про «чисту літературну теорію» або претензійно нарікати на її відсутність, імпліцитно апологетизуючи тим самим власні корчаві деконструктивістські спроби, зіперті, зрештою, на уявлення про текст, сформульовані тими-таки філософами.

Принагідно зауважимо, що наймудріші з мислителів ХХ ст., скажімо, той самий Роман Інгарден (котрий найбільше доклався до формування структуралізму як методу), ніколи не відривали літературний текст від дійсності на дистанцію абсолютної відрубності: це вже екстреми і химери пізніших – Дельозових і Ліотарових – часів. Утім, і сама філософська думка, перейнята проблемами свідомості, рецепції, знаку, а в ширшому вимірі – пізнання людиною світу і самої себе у світі – з необхідністю завжди клала під свій дослідницький окуляр єдиний реальний продукт цього процесу: схематичні структури і зафіксовані ними ментальні об'єкти, а це – утривалені на письмі візії, ідеї і судження, це – образи як духовні адекватні фізичної даності, до якої в кінцевому підсумку ми не маємо іншого доступу, як тільки через слово. Звісно, це не значить, що всі філософи мають конче займатися літературою. Але всі філософи, котрі у ХХ ст. намагалися щось посутнього сказати про людину як істоту духовну, про смисл і спосіб її оприсутнення у світі, неминуче зверталися до мистецтва і, зокрема, художньої літератури. Отож філософсько-філологічна міждисциплінарність – давня, дуже давня (від Планона!) традиція розмислу про людину та *modus vivendi* її власне людського побутування на землі. Тут ми й не претендуємо на оригінальність, маючи тверду певність, що не все оригінальне – конче добре, так само, як не все традиційне – конче зле.

Українське письменство ХХ ст. з часів проголошеної раннім модернізмом «смерті Бога» і до об'явленого постмодернізмом «кінця великих наративів», як можна побачити й з опублікованих у цій книжці студій, вельми виразно, глибоко і своєподібно реагувало на європейський і світовий рух ідей, завжди й попри усі обставини, лишаючись власне літературою, – реагувало. А що більше й важливіше – докладалося до цього світового руху ідей, разом з іншими національними культурами творило його, і цеварто побачити! Ось цей духовно-інтелектуальний «внесок» українського художнього слова у світовий рух ідей і є, напевно, наскрізним предметом представлених тут студій.

Тож предмет дослідження: філософські, естетичні теорії художньо опрацьовані й реалізовані у творчості українських письменників та їхній вплив на розвиток літератури.

Тепер про об'єкт. В останнє тридцятиліття українська література як історико-культурний масив зусиллями багатьох вітчизняних учених (М. Жулинський, С. Павличко, В. Кречотень, О. Мишанич, В. Дончик, М. Сулима, Л. Ушкалов, М. Ільницький, Т. Салига, Е. Соловей та багато ін.) і блискучих діаспорних дослідників (Ю. Шерех, Б. Рубчак, І. Качуровський, Г. Грабович, М. Павлишин, О. Ільницький, М. Шкандрій та багато ін.) була, загалом, поновлена у своїй природній повноті й жанрово-стильовому багатстві. Брутально вирвані з неї радянськими ідеологами сторінки і цілі розділи, в основному, відновлені (хоча історико-літературні розшуки – справа повсякчасна і завершеними не будуть ніколи, адже «текст – пишеться»). Тому об'єктом дослідження постає: вивчення філософських впливів та інтенцій, їх втілення та художнє осмислення у творчості українських письменників ХХ–ХХІ ст.

Мета: відтворити цілісну синкретичну картину переплетення, взаємовпливу філософських віянь, мотивів, естетичної думки у сучасній українській літературі.

Завдання: узагальнити основні методологічні проблеми дослідження взаємодії філософії і літератури; розглянути конкретні дослідницькі стратегії вивчення зв'язків філософського і літературного дискурсів в українській культурі ХХ–ХХІ ст.; проаналізувати світоглядні й естетичні трансформації у художній творчості українських митців; здійснити реконструкцію філософських мотивів, впливів на творчість письменників тощо.

Проблеми, що розв'язуються:

1) поглиблення наукових знань щодо взаємовпливів філософії з іншими формами духовної культури на вітчизняних теренах, а також розроблення методологічних стратегій дослідження взаємодії філософії і літератури в конкретному культурно-історичному полі;

2) формування міжкафедральної гуманітарної групи для реалізації фундаментальних наукових проектів міждисциплінарного спрямування, зокрема проекту докторської програми «Філософія літератури».

Під час виконання проекту «Людина в часі (філософські аспекти української літератури ХХ–ХХІ ст.)» виокремлено проблемні ділянки вивчення



української літератури окресленого періоду у теоретичних аспектах, зосередившись насамперед на духовно-інтелектуальному внеску українського художнього слова у світовий рух естетичних ідей і думок; досліджено пласти маловивчених аспектів української літератури у світлі філософської думки, зокрема розгорнуто аналіз еволюції, становлення Максима Рильського; прояснено розвиток логодіцеї в українських модерністів Тичини, Свідзінського, Осьмачки; розгорнуто характеристику екзистенційних мотивів у прозі творчості сучасних українських письменників; спроектовано філософські теоретичні моделі темпоральності на сучасну українську літературу; розглянуто філософські аспекти конструювання персонажів в українській прозі 90-х років ХХ ст. та поч. ХХІ ст.; завдяки зусиллям двох колективів (кафедр) відтворено і показано шляхи розв'язання проблем міждисциплінарного діалогу філософії та літератури, визначено засадничі принципи міждисциплінарної гуманітаристики; розглянуто філософсько-літературні сюжети; визначено філософські напрями розвитку української літератури ХХ–ХХІ ст.

Використанні методи наукового міждисциплінарного дослідження: біографічний, аналітичний, компаративний, зіставний, описовий тощо.

В результаті виконання роботи:

- вперше в українській гуманітаристиці узагальнено основні методологічні проблеми дослідження взаємодії філософії і літератури;
- розглянуто дослідницькі стратегії вивчення зв'язків філософського і літературного дискурсів в українській культурі ХХ–ХХІ ст.;
- виокремлено найпроблемніші ділянки трактування української літератури ХХ–ХХІ ст. у її теоретичних аспектах, пов'язаних насамперед із духовно-інтелектуальним внеском українського художнього слова у світовий рух естетичних ідей і думок;
- проаналізовано світоглядні й естетичні трансформації у художній творчості українських митців,
- здійснено реконструкцію філософських мотивів, впливів на творчість письменників;

- розглянуто філософсько-літературні сюжети та визначено філософські напрями у розвитку української літератури ХХ–ХХІ ст.;
- практичні результати дослідження викладено у 4 одноосібних, 2 колективних монографіях та 23 фахових статтях;
- впроваджено у низку навчальних дисциплін для підготовки Національного університету «Києво-Могилянська академія».

**Ефективність застосування:** результати дослідження впроваджено у викладання нормативних та вибіркових «Теорія літератури», «Сучасна українська проза», «Історія української літератури ХХ століття», «Естетика», «Аксіологічні виміри літератури», «Вступ до літературознавства» тощо.

**Сфера застосування:** 10.01.01 – українська література, 10.01.05 – порівняльне літературознавство, 10.01.04 – теорія літератури, 09.00.08 – естетика, 09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури, 09.00.10 – філософія освіти, 73.20.0 – дослідження та розробки в галузі гуманітарних і суспільних наук тощо.

У написанні першого розділу активну роль узяли: доц. І. Лисий (пункт 1.1 і 1.5), Л. Архипова (пункт 1.2) доц. В. Менжулін (1.3) і доц. Т. Лютий (пункт 1.4). Над другим розділом працювали: проф. І. Бондаревська (пункт 2.1.), доц. Т. Лютий (пункт 2.2), аспірант М. Карповець (пункт 2.3), аспірант О. Полюхович (пункт 2.3), аспірант Л. Павленко (пункт 2.4) й доц. Р. А. Семків (пункт 2.5). Третій розділ сформовано з наукових досліджень доц. Л. Кісельової (пункт 3.1), проф. В. Агеєвої (пункт 3.2 і 3.3), аспіранта М. Карповця (пункт 3.4), проф. І. Бондаревської (пункт 3.5), аспірантів С. Богдан і Н. Ксьондзик, (відповідно, пункти 3.6 і 3.7). Вступ і висновки написали проф. В. П. Моренець, Л. В. Пізнюк.

## РОЗДІЛ 1. ГУМАНІТАРНА МІЖДИСЦИПЛІНАРНІСТЬ

### 1.1. ГУМАНІТАРНА МІЖДИСЦИПЛІНАРНІСТЬ: ЗАСАДИ І ПРАКТИКА

Уже тривалий час розвиток наукового знання окреслюється двома протилежними визначальними тенденціями. З одного боку, триває віддавна усталена специфікація наук, прокладання демаркаційних ліній поміж новими галузями знання, предметне поле яких здебільшого звужується. З другого боку, відбувається розмивання предметних (і методологічних) границь, кооперування зусиль різних, часом предметно досить віддалених відгалужень науки для вирішення спільних, як правило, масштабних завдань. Якось К. Гірц, осмислюючи тенденції розвитку сучасної гуманістики, зауважив, що чи не кожний з гуманітаріїв сьогодні спрямовує свої думки до сфер, якими займаються інші.

У ситуації постмодерну з його радикальним і здебільшого, релятивістським плюралізмом, антидемаркаційною і кроскультурною настановою простежується і друга тенденція. Вона оприявнює себе, по-перше, у вже традиційному конституюванні на міжгалузевих пограниччях нових, переважно інтегрованих дисциплінарних утворень; по-друге і особливо – в інтенсифікації міждисциплінарного руху, в помітному пожвавленні пошуків продуктивних трансдисциплінарних підходів. Невідкладність цих пошуків у гуманістиці наголосив І. Валлерстайн знаменитою фразою з книжки «Кінець знайомого світу»: якщо соціологія, політологія, психологія, філософія, економіка не об'єднуються в єдину гуманітарну науку, вони будуть цікаві тільки самим собі.

Хоча, як констатує Н. С. Розов, «реальна кооперація – нечасте явище»<sup>1</sup>, усе ж міждисциплінарність є давнішим надбанням дослідницької практики як у природничих, так і гуманітарних науках. Спроби узагальнення досвіду

---

<sup>1</sup> Див.: Общественные науки и современность. – 2009. – №3. – С.135.

міждисциплінарних досліджень можна знайти не тільки у спеціальних методологічних текстах, а й у підручниках для університетів<sup>2</sup>.

Мета цієї розвідки – з'ясування статусу міждисциплінарного підходу в гуманітарних, зокрема літературознавчих і культурознавчих, галузях пост-класичної науки, змісту й сенсу актуалізовуваних сьогодні в ньому засад і аспектів. Нас цікавитиме також місце філософської «складової» міждисциплінарності, її евристичні спроможності.

Аналізуватимемо досвід осмислення і застосування міждисциплінарного підходу провідними українськими гуманітаріями, передусім літературознавцями. Звертатимемось і до відповідної практики польських і російських дослідників, оскільки в гуманістиці сусідів міждисциплінарності надають більше уваги, ніж у вітчизняній. Зокрема, росіяни досягли більшого у справі, так би мовити, інституціалізації міждисциплінарних досліджень. Наприклад, в Інституті філософії РАН понад 10 років діє сектор філософських проблем міждисциплінарних досліджень. Московське видавництво «Аграф» має серію «XX век плюс. Междисциплинарные исследования».

У нашій гуманітарній царині були і є осередки гуманітарних досліджень, але діють вони на громадських засадах. Були стосується, зокрема, семінару ім. І. Лисяка-Рудницького, що його у 1996–2000 роках провадив Центр європейських досліджень при НаУКМА<sup>3</sup>. Діє ж Фулбрайтівський семінар «Нова критика». До питань міждисциплінарності звертаються учасники постійно діючого симпозіуму «Об'єкт і суб'єкт гуманітарного пізнання» при Кам'янець-Подільському національному університеті ім. І. Огієнка.

Принагідно зазначу, що маніфестація прихильності до міждисциплінарних досліджень не завжди корелює з послідовним проведенням засад міждисциплінарності. Показовим є курйозний випадок із практики російських гуманітаріїв. У травні 2008 р. у Вищій школі економіки (Москва) відбулася продекларована як міждисциплінарна наукова конференція

---

<sup>2</sup> Див., наприклад, розділ «Міждисциплінарні підходи до літератури та її контекстів» у кн.: Будний В. Порівняльне літературознавство / В. Будний, М. Ільницький. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.

<sup>3</sup> Див.: Діалоги на межі століть. – К. : Дух і Літера, 2003. – 472 с.

«Присутність і відсутність Росії у світовій гуманітарній науці» (вона проходила за взірцем аналогічного Варшавського форуму 2007 року, присвяченого світовим вимірам польської гуманістики). Курйоз у тому, що після пленарного засідання (звісно, спільного) учасники конференції розійшлися в «дисциплінарні» секції, діалог між якими ніхто й не збирався організувати. Але ж міждисциплінарність – феномен зовсім не сумативний.

За приклад міждисциплінарних досліджень зазвичай правлять синергетика або культурологія<sup>4</sup>. Хоча насправді це – радше новостворені дисциплінарні чинники реалізації міждисциплінарних досліджень на зразок студіювання «національних образів світу» у Г. Гачева (цей концепт певним чином корелює з українознавством як спробою застосувати міждисциплінарну парадигму наукового пізнання до такого масштабного предмета, як українство, або міждисциплінарним осмисленням Росії як цивілізації<sup>5</sup>) чи з'ясування «культурної історії образів» К. Гагеманом. У дослідженні останнього поєднані евристичний потенціал і дослідницький інструментарій історії, мистецтвознавства і культурології. Завдяки цьому К. Гагеманові вдається прояснити зв'язок між візуальною образністю (образом нації у полотнах Ф. Керстинга), дискурсивно сформованими в літературі національно-патріотичними концептами, культурними практиками (в тому числі оприявленням національної свідомості через одяг) і особистим досвідом<sup>6</sup>. У площині міждисциплінарних досліджень У. Вайсшайн розгортає репрезентовану ним дисципліну «Література та інші види мистецтв»<sup>7</sup>. Т. Гундорова аналізує вияви постмодерності в сучасній українській літературі, звертаючись до арсеналу не тільки різних літературознавчих дисциплін і підходів, а й до культурних студій, семіотики, філософії<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> Наприклад, Т. А. Чебанюк стверджує міждисциплінарну природу культурологічного знання (Фундаментальные проблемы культурологии. – Т. 1. – СПб, 2008. – С. 128). Близьку позицію займають і деякі українські автори (див.: Будний В., Ільницький М. Цит. праця. – С. 303).

<sup>5</sup> Див.: Россия как цивилизация: устойчивое и изменчивое. – М.: Наука, 2007. – 685 с.

<sup>6</sup> Див.: Україна модерна. – 2008. – Ч. 2 (13). – С. 375–376.

<sup>7</sup> Див.: Сучасна літературна компаративістика: стратегія і методи. Антологія / За заг. ред. Д. С. Наливайка. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 382–387.

<sup>8</sup> Див.: Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К.: Критика, 2005. – 263 с.

Масштаби предметного поля міждисциплінарних досліджень можуть бути скромнішими, проте в такому разі досліджувана проблема має комплексний характер. Такою, наприклад, є проблема сакрального, що не складає предмета окремої галузі знання, а досліджується, крім теології, об'єднаними зусиллями антропології, історії культури, соціальної психології, соціології, семіотики, філософії тощо. Німецький соціолог і культуролог Г. Шек (G. Schoeck), звертаючись до засобів, властивих антропології, глибинній психології, літературознавству, соціології, етнографії, економічній історії, історії філософії тощо, досліджував феномен заздрості<sup>9</sup>. Недавно співробітники Сорбони аналогічним чином дослідили феномен скандалу<sup>10</sup>. Крім семіотики, вони зверталися до арсеналу соціології, психології, культурології, лінгвістики, літературознавства, політології. О. Єременко студіює літературний образ у силовому полі синкретизму, залучаючи, крім літературознавства, засоби мистецтвознавства, культурології, психології, філософії<sup>11</sup>.

Кількість названих тут прикладів міждисциплінарних досліджень не мала б творити ілюзію популярності цього підходу в гуманітаристиці, зокрема нашій. Легко вказати на випадки, коли опрацьовувана дослідником проблема «диктує» звернення до міждисциплінарності, проте автор до нього не вдається. Звісно, дослідження від цього міліє і втрачає бажані суттєві грані.

Під цим кутом зору звернуся до дослідження Я. Грицаком (як він сам окреслює сенс власної студії) націоналізму, творення модерних ідентичностей на пограниччі в жанрі мікроісторії, предметом якої є біографія І. Франка, чи, як каже сам автор, «на прикладі біографії молодого Франка»<sup>12</sup>. Дослідження витримане в руслі політичної історії, хоча текст книжки структурований як біографія героя на тлі доби та епохальних змін (І частина) і відтворення його стосунків з мікро- і макросередовищем (ІІ частина). Тож арсенал сучасної біографістики був би для дослідника зовсім не зайвим.

---

<sup>9</sup> Див.: Шек Г. Зависть: теория социального поведения / Г. Шек. – М. : ИРИСЭН, 2008. – 544 с.

<sup>10</sup> Див.: Семіотика скандала : сборник / Сост. Нора Букс. – Москва–Париж, 2008. – 584 с.

<sup>11</sup> Див.: Єременко О. В. Літературний образ у силовому полі синкретизму. – К. : Євшан-зілля, 2008. – 320 с.

<sup>12</sup> Грицак Я. Пророк у своїй Вітчизні: Франко та його спільнота (1856–1886) / Я. Грицак. – К. : Критика, 2006. – С. 435.

Оскільки герой – передовсім письменник, то Я. Грицакові доводиться звертатися і до його літературної спадщини, аналізувати його художні тексти. А тут інструментарієм однієї політичної історії вже не обійтися. Потрібне літературознавче бачення тексту, актуалізація теоретикомистецтвознавчих, а то й естетичних засад. Дослідникові варто було звернутися принаймні до теорії інтерпретації, для якої загальним місцем стала думка про те, що «коли ми інтерпретуємо літературу, то маємо справу з інтерпретацією інтерпретації...Адже інтерпретований текст є не самою дійсністю, а її інтерпретацією»<sup>13</sup>. З урахуванням того й того Я. Грицак не вимагав би від Франка буквалістської вірності реаліям часу й місця. Ось він дорікає Франкові за те, що колізії його автобіографічних або й основаних на реальному життєвому матеріалі творів не збігаються із самим цим «матеріалом». Мовлячи про Волянського – персонажа-жертву з оповідання «Отець-гуморист», Грицак його авторську характеристику як селянського сина бере в лапки, бо «не були селянськими дітьми й жоден з реальних Волянських (в одного батько був священик, в іншого – працював на видобутку солі)». Понад те, «учень Дрогобицької школи Новосельський, що справді помер від побоїв учителя, не був селянською дитиною..., а смерть того Франкового однокласника, що таки справді був селянським сином, не мала жодного стосунку до жорстокості вчителів»<sup>14</sup>.

Вражаюче ігнорування природи художнього тексту, його образної своєрідності (попри те, що деінде Грицак мимохідь зауважує: Франко представляє «небувале у світлі бувалого»<sup>15</sup>)! Монодисциплінарний розгляд проблеми, природа якої вимагає кооперування зусиль різних галузей знання, породжує, як бачимо, різноманітні аберації.

Із попереднього стислого огляду випливає, що міждисциплінарність не є якоюсь метадисципліною зі своїм особливим предметом. Але у філософському співтоваристві побутує думка про те, що такою метадисципліною – втіленням

---

<sup>13</sup> Марковський М. П. Роль гуманістики в сучасному суспільстві / М. П. Марковський. – Л. : Центр гуманітарних досліджень ; К. : Смолоскип, 2007. – С. 32.

<sup>14</sup> Грицак Я. Цит. праця. – С. 253.

<sup>15</sup> Там само. – С. 299.

міждисциплінарності – можна вважати філософію науки. Навіть у філософській енциклопедії цю останню визначили як міждисциплінарне дослідження, що межує із соціальною історією науки, когнітивною соціологією науки і соціальною психологією<sup>16</sup>. Проте філософія науки не претендує на всебічне з'ясування природи науки і повний опис її характеристик та зв'язків. У неї свій, філософський предмет. Таким, як слушно вважає В. Н. Порус, є людина, яка здійснює пізнавальні дії у формі науки, умови, смисл і форми людської свободи в царині наукового пізнання<sup>17</sup>. І досягається цей предмет, звісно, ресурсами самої філософії. Але предмет філософії науки, попри всю його суттєвість, стосується лише одного боку того особливого соціокультурного феномена, що зветься наукою. І повнота (звісно, відносна) знання про неї (про наукові методи, мову науки, її ідеали і норми, форми організації досліджень і трансляції наукових знань, соціокультурні умови розвитку наукових інститутів, їх структуру і взаємини всередині них тощо) досягається зусиллями не однієї якоїсь «міждисциплінарної дисципліни». Досягається вона через властиво міждисциплінарні дослідження, спрямовані на науку як складну комплексну проблему. Тож проблеми міждисциплінарних досліджень, що задають сам тип міждисциплінарності та її телеологію, як можна було переконатися, щоразу інші.

Не видно підстав редукувати міждисциплінарність до системного аналізу чи й до інтеграції наукових результатів, здобутих у різних дисциплінарних відгалуженнях науки. Тут радше маємо справу з поєднанням пізнавальних засобів, використовуваних різними дисциплінами, – від методологічних засад і до дослідницьких процедур.

Проте згадану редуцію інколи пропонують гуманітарії, з'ясовуючи природу міждисциплінарності. Наприклад, Л. П. Киященко і В. І. Моїсєєв тлумачать її через комплексність та інтегративність<sup>18</sup>. А Л. Тарнашинська, у книжці якої є розділ, присвячений доланню «міждисциплінарних» (очевидно, *дисциплінарних*) бар'єрів, експлікує інтердисциплінарність через способи

---

<sup>16</sup> Див.: *Философская энциклопедия*. – Т. 1. – М., 2001. – С. 219.

<sup>17</sup> Див.: *Актуальные проблемы философии науки*. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – С. 73–74.

<sup>18</sup> Див.: *Философские науки*. – 2009. – №1. – С. 25.



«синтетичного освоєння/дослідження дійсності», «розвиток інтегральних досліджень», «набуття системності досліджень», системні підходи та системний аналіз. Для неї міждисциплінарні дослідження це – «вияв синтетичної, або, краще сказати, інтегральної методологічної свідомості», представленої в «цілісних моделях інтеграційних досліджень»<sup>19</sup>.

У цих міркуваннях є моменти, не позбавлені резону. Адже ключові їх поняття семантично споріднені, замкнуті на ідеї цілісності. Однак, по-перше, змістово вони не синонімічні. Системний підхід орієнтує дослідження на творення єдиної теоретичної моделі об'єкта, потрактованого як цілість (система). Синтез же має справу або з теоретичним узагальненням емпіричних даних про певний, до того розглядуваний у розчленованому стані, об'єкт, або ж із взаємозв'язком теорій, які стосуються однієї предметної сфери чи спільної для цих теорій проблеми. Інтеграція ж (інтегративність, а не інтегральність; останній термін несе суто математичне, а не епістемологічне смислове навантаження) полягає в об'єднанні гетерогенних феноменів, у творенні системи з раніше не пов'язаних складників або піднесення рівня цілісності наявної системи, в тім числі і знаннєвої. З урахуванням цього найближчим до сенсу міждисциплінарності є поняття синтезу в його процесуальній модальності.

Проте воно не вичерпує такий сенс. Бо, по-друге, інтенцією міждисциплінарності є не так знаннєва цілісність (тобто внутрішня зв'язність, єдність знання), як усебічність (чи принаймні різнобічність, поліаспектність), а отже повнота з'ясування проблеми (звідси так часто використовується в цьому контексті метафора стереоскопічності у прихильників міждисциплінарності та закиди її критиків щодо неможливості всебічного опису об'єкта<sup>20</sup>). Річ у тім, що актуалізація міждисциплінарності певним чином пов'язана з посиленням у гуманістиці загалом і в літературознавстві зокрема уваги до одиничного, до осібного. Ця тенденція виявляється і в інтенсивному розвитку т. зв.

---

<sup>19</sup> Тарнашинська Л. Презумпція доцільності : абрис сучасної літературознавчої концептології. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 10–11; 17; 14.

<sup>20</sup> «Єдине, – твердить В. В. Радаєв, – що неможливо зробити, це висвітлити об'єкт відразу з усіх боків, як би не хотілося бути “комплексним” і “міждисциплінарним” дослідником» (Общественные науки и современность. – 2008. – № 6. – С. 117.).

«досліджень випадку» (case studies), що їх іноді трактують як позитивні студії. Їх адепти, переконані в тому, що претензії будь-якої однієї галузі знання на повний опис чогось унікального, є безпідставними, роблять ставку на міждисциплінарність.

Навряд чи можна прийняти тлумачення міждисциплінарності як «незаконне захоплення» однією наукою іншої (Ж.-Ф. Ліотар) або як «трансляцію уявлень і принципів однієї науки в іншу» (В. Стюпін). Не витримують критики, наприклад, намагання А. С. Архангельської побачити міждисциплінарність у введенні в поле взаємодії філософських дисциплін «психологічного аспекту»<sup>21</sup>. Адже, скажімо, звертання сучасного археолога по допомогу до фахівця з дендрохронології чи літературознавця до здобутків психології творчості ще не робить їх дослідження міждисциплінарними. Хоча окремі дослідники дотримуються протилежної думки<sup>22</sup>.

Міждисциплінарність не зводиться ані до використання здобутків однієї науки іншою, ані до експансії чи дифузії методів однієї дисципліни до сфери компетенції іншої. У таких випадках йдеться головним чином про дисципліни, котрі досягли значних успіхів завдяки використанню нових, продуктивних методологічних підходів і методичних засобів, саме їх якраз вони й готові запропонувати іншим галузям науки. Дехто схильний іменувати все це дисциплінарним імперіалізмом: в історії науки його вияви знаходять у механіцизмі чи фізикалізмі, у різних варіантах біологізації (фізіологізм, еволюціонізм, органіцизм, соціобіологія) чи кібернетиці. У гуманітарній царині відразу згадується «психологічний імперіалізм» (панпсихологізм), пансоціологізм<sup>23</sup> або жваво обговорюваний нині «економічний імперіалізм», початки якого датують 60-ми роками ХХ ст., і пов'язують з іменем Г. Беккера.

Усе це вже згаданий У. Вайсшайн поблажливо-іронічно зве «дрібним браконьєрством у фруктовому саді чи овочевому огороді сусідської

<sup>21</sup> Див.: Totallogy–XXI. – 2008. – № 19. – С. 243.

<sup>22</sup> Див.: Буданов В. Г. Синергетика коммуникативных сценариев / В. Г. Буданов // Синергетическая парадигма. Когнитивно-коммуникативные стратегии современного научного познания / Отв. ред. Л. П. Киященко. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – С. 445.

<sup>23</sup> Чи не найвизначніше сьогодні представлений, на думку Н. С. Розова, у працях Р. Коллінза (див.: Общественные науки и современность. – 2009. – № 3. – С. 132–133.).

дисципліни»<sup>24</sup>. Бо міждисциплінарність у різних своїх іпостасях – транс-, інтер-, полі-, мульти-, кросдисциплінарність тощо – має складнішу конфігурацію. І визначається вона тим, що в розв’язанні масштабної, комплексної проблеми кооперуються зусилля споріднених і віддалених галузей науки. А сама ця проблема, яка кристалізується вже у процесі дослідження, *а не передуює йому*, наче перетинає предметні поля різних традиційних і новітніх наукових дисциплін, виводячи дослідників за межі їх партикулярних зацікавлень. Тоді дослідження налаштовуються на всебічність і повноту, які є передумовою проникнення в суть проблеми. Адже галузі й аспекти, раніше розрізнені, починають комунікувати між собою, обмінюються засобами і смислами, проникають одне в одне і в підсумку здобувають не тільки нові ракурси бачення проблеми, а й нові й багатші ресурси її розв’язування.

Прикладом так витлумаченої міждисциплінарності може служити продуктивне дослідження Лесею Генералюк внутрішньої – мистецької – єдності літературної та образотворчої спадщини Т. Шевченка і оприявленої у цій єдності універсальності Шевченка-митця<sup>25</sup>. У студіюванні цієї комплексної проблеми дослідниця поєднала концепти і засоби історії літератури і літературознавства, теорії мистецтва та його історії, історіографії, психофізіології, психології та психоаналізу, біографістики, культурології, семіотики, епістемології та – частково – естетики. Оскільки досвід міждисциплінарних досліджень у нашій гуманістиці дотепер досить скромний, то названа праця виграла би від трохи більшої уваги авторки до осмислення принципів, процедур та інструментарію досліджень такого характеру. Зокрема, авторці не вдалося належним чином з’ясувати, як співвідноситься міждисциплінарний підхід із підходом

---

<sup>24</sup> Сучасна літературна компаративістика: стратегія і методи. – С. 387.

<sup>25</sup> Див.: Генералюк Л. Універсализм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва / Л. Генералюк. – К. : Наукова думка, 2008. – 542 с. До речі, 2009 року ця дослідниця опублікувала статтю, в якій на основі осмислення власного досвіду окреслила сферу застосування міждисциплінарного підходу при дослідженні, як вона про це каже, «сплаву живопису й слова» (див.: Генералюк Л. С. До проблеми міждисциплінарних досліджень в українській гуманітарній науці (літературознавчо-мистецтвознавчий дискурс) // Методологічні проблеми гуманітарних досліджень : Матеріали УІ міжнародного теоретичного семінару в межах постійно діючого симпозіуму «Об’єкт і суб’єкт гуманітарного пізнання». – Кам’янець-Подільський, 2009. – С. 16–28). Л. Генералюк обговорює не так засади міждисциплінарності, яку, до речі, фактично не відрізняє від «комплексних студій» (Там само. – С. 17), як ту проблематику на стику різних видів мистецтва, котра, на її думку, вимагає застосування названого підходу.

комплексним і з теоретичним синтезом, а останній, у свою чергу, з інтегративним баченням проблеми.

Поєднання Лесею Генералюк різних дисциплінарних аспектів проблеми вкотре виявляє умовність традиційних дисциплінарних маркувань. Ця умовність особливо акцентується, навіть гіпертрофується постмодерною свідомістю, яка не приймає традиційного демаркаціоністського мислення з його радикальним розмежуванням сфер життєдіяльності людини, відповідних духовних форм і дисциплінарних відгалужень наукового пізнання. Мовляв, перегородки між дисциплінами заважають досягненню Істини.

У царині філології прикладом реалізації такого постмодерного мислення може служити книжка Т. Гундорової «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн» (2005). У ній продемонстроване розмивання меж не тільки між теорією літератури, літературною критикою та історією літератури, а й між наукою про літературу загалом і самою літературою як різновидом мистецької діяльності. І ось уже шановна дослідниця, удостоєна високих академічних регалій, починає змагатися зі своїми персонажами-літераторами в образності письма таким, приміром, робом: «Сюжети становлять культурний резервуар, їх можна поєднувати в ланцюжки, скручувати в спіраль, крутити як центрифугу», або «...оргазми дегероїзованої буденної посттоталітарної свідомості», або «„НепрОсті” засвідчують, як нарація стягується на поверхні подій, а самі сюжети стають блуканням поверхнею: вулицями Ялівця, горами Карпатами, поверхнею жіночого тіла»<sup>26</sup>. Яскравий взірць олітературення знаннєвого дискурсу, який, на думку В. Шейка і О. Кравченка, «більше нагадує... інтелектуальну гру з суб'єктивними багатозначними судженнями»<sup>27</sup>.

Ще один приклад: Р. Нич, обговорюючи філософські есеї Батая і Бланшо, наполягає на тому, що їхні тексти – «література, вона не тільки про щось говорить, а й сама є тим, про що говорить»<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. – С. 102–103; 124.

<sup>27</sup> Культура України : збірник наукових праць. – Вип. 26. – Харків : ХДАК, 2009. – С. 11.

<sup>28</sup> Нич Р. Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду / Р. Нич. – Л. : Центр гуманітарних досліджень ; К. : Смолоскип, 2007. – С. 59.

Наголошуючи на взаємопроникненні, диверсифікації усіх суспільно-культурних окремоств, постмодерна думка демонструє трансгресію сучасної філології в інші гуманітарні сфери: «...філологія спочатку експортувала ідеї у сусідні дисципліни: філософію, історію, психологію, а тепер шукає в них нових шляхів», – констатує Міхал Павел Марковський. І, здається, надто радикально завершує: «Філологія вже давно живе запозиченим життям»<sup>29</sup>. До нього приєднується і скептично налаштований щодо « метушні у кабінках для перевдягання на подіумі західних теоретичних мод» швейцарський естетик і літературознавець К. Гарт-Нібріг. Літературознавство, пише він «намагається зачепитися за інші дисципліни, в яких сподівається знайти надійнішу опору»<sup>30</sup>. Але й філологізація нинішньої гуманітаристики (яку деякі вчені маркують як «філологічний імперіалізм»), як і культурологізація знання (і не тільки гуманітарного), є для наукового співтовариства початку ХХІ ст. звичною справою.

Відбувається і трансгресія філософії у різні гуманітарні царини, що є альтернативою, так би мовити, чистій філософії, точніше – екстериторіальності філософії, її закритості. Сьогодні констатують рефілософізацію наукового пізнання в цілому і гуманітарних його галузей особливо. Зокрема, звертають увагу на те, що філософія екстраполює частково відрефлексовані нею певні наукові поняття (наприклад, узяті із лінгвістики *текст, контекст, інтертекст, дискурс* тощо) на широку сферу явищ.

Словом, йдеться про вільне переміщення думки у світі гетерогенних смислів і концептів. Тож в атмосфері постмодерну міждисциплінарний підхід набуває особливого статусу: він не складає окремого випадку інтеграції наукового знання, а радше є її постмодерним продовженням. Щоправда, деякі гуманітарії, які продовжують уповати на відродження жорсткого демаркаціонізму, вважають постмодерні трансгресії тільки причиною «переддисциплінарного хаосу» в постнекласичній науці, її «дедисциплінації». Р. Ніч констатує узаконений теоретичний еkleктизм<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Марковський М. П. Цит. праця. – С. 52.

<sup>30</sup> Литературная газета. – 2002. – 10–16 апреля.

<sup>31</sup> Див.: Ніч Р. Цит. праця. – С. 49.

Досвід новітнього наукового пізнання засвідчує, що номінація дисциплін нерідко стосується більшою мірою самоідентифікації вченого, аніж досліджень, здійснюваних ним: вони щоразу прагнуть до порушення твердих дисциплінарних границь. Проблема, що постає в царині певної галузі знання (наприклад, літературознавства), оприявнюючи у процесі дослідження свою фундаментальність, спершу наче розтягує дисциплінарні межі, набуває статусу, скажімо, мистецтвознавчої проблеми, а тоді розриває їх, проникаючи до сфер компетенції інших галузей науки (наприклад, культурознавства), не позбуваючись актуальності і в царинах свого попереднього розташування. І тільки генеруючи такий міждисциплінарний синтез, фундаментальна проблема дістає свого продуктивного й коректного формулювання та шляхів розв'язання у площині проблемної парадигми дослідження.

Чому саме проблемної? Бо якщо дисциплінарний поділ наукового знання визначався насамперед предметом в його виокремленості та методом у його специфічності, то міждисциплінарне дослідження генерується проблемою особливого калібру. Саме вона задає певний тип міждисциплінарності і той ґрунт, на якому здійснюється міждисциплінарний синтез. Коли окремі автори (наприклад, Стенлі Фіш) відмовляють міждисциплінарним дослідженням у продуктивності, то вони розглядають їх у руслі парадигми предметності, бо стверджують при цьому, що, зосереджуючи увагу на певному предметі, ми втрачаємо з поля зору попередній. Але ж насправді міждисциплінарність має справу з проблемністю. І вона долає традиційну роз'єднаність дисциплінарного пізнання (а отже і його однобічність), не переходячи від предмета до предмета, а стикуючи різні аспекти бачення однієї і тієї ж проблеми.

Сьогодні актуалізується питання про іпостасі міждисциплінарності. Спроби представити інтердисциплінарність, трансдисциплінарність, полідисциплінарність, мультидисциплінарність, кросдисциплінарність як якісно вирізнені методологічні феномени не позбавлені сенсу, оскільки сприяють створенню об'ємного уявлення про природу міждисциплінарності, виявляють різні варіанти її реалізації. Проте ці спроби не завжди переконливі і продуктивні. По-перше, тому що не визначається чітко критерій (чи критерії) такого

розрізнення. По-друге, тому що у пропонованих характеристиках таких диференційованих підходів, як правило, найсуттєвішим виявляється тотожне, а інші прикмети або походять від цього спільного, або навіть є його експлікаціями.

Наприклад, О. Н. Князева, відрізняючи міждисциплінарність від полідисциплінарності та трансдисциплінарності, першу характеризує як таку кооперацію різних галузей науки, за якої циркуляція загальних понять сприяє розумінню певного явища. Полідисциплінарним же вона вважає одночасне дослідження певного явища кількома науковими дисциплінами з різних боків. А трансдисциплінарні дослідження йдуть через дисциплінарні кордони, виходять за межі конкретних дисциплін<sup>32</sup>. Імпліцитно в кожному з цих випадків мислиться як взаємодія чи кооперування різних галузей науки, так і порушення чи розмивання дисциплінарних кордонів при дослідженні того самого об'єкта. А «циркуляція понять» (очевидно, з модифікацією їх змісту в кожному дисциплінарному аспекті дослідження), взаємопроникання згаданих щойно аспектів, сторін, інакше кажучи, – порушення їх меж, вихід за традиційні кордони – все це є природними моментами того кооперування.

В. Будний та М. Ільницький, хоча й визнають часту синонімізацію обговорюваних понять, все ж диференціюють інтердисциплінарність, мультидисциплінарність, кросдисциплінарність, трансдисциплінарність, щоправда, як види міждисциплінарної співпраці у літературознавстві<sup>33</sup>. Проте вони, по-перше, певною мірою суперечать собі, коли говорять про співпрацю дисциплін в одному дисциплінарному полі літературознавства, хоча окремі з варіантів цієї співпраці (транс- та кросдисциплінарність) характеризують як такі, що розривають дисциплінарний простір, порушують його межі.

По-друге, як вже зауважувалося щодо іншого випадку, вчені не вирізняють ці види за одним і тим самим критерієм. Так, в одному випадку ці автори звертаються до інтра-/екстрадисциплінарності реалізовуваних у дослідженні *цілей* (до того ж навряд чи можна погодитися з ними в тому, що метою інтердисциплінарності може бути «перенесення методів з однієї дисципліни в

---

<sup>32</sup> Див.: Синергетическая парадигма : Синергетика образования. – С. 373–374.

<sup>33</sup> Будний В. Цит. праця. – С.279–280.

іншу»<sup>34</sup>). В іншому випадку критерієм розрізнення виступає інтра-/екстрадисциплінарність *предмета* дослідження. До речі, наші автори більше наголошують на предметності міждисциплінарності, аніж на її проблемності. А вище вже йшлося про те, що міждисциплінарність не має фіксованого предмета (чи й предметів), а визначається досліджуваною проблемою.

По-третє, одні з цих видів співпраці В. Будний та М. Ільницький вважають підходами, інші – методологічними засадами, а ще інші – методами, позбавляючи їх передбачуваної однорідності. Та дозволимо собі нагадати усталене. Підхід дає відповідь на питання, як, з яких позицій, опираючись на яку парадигму здійснювати пізнавальний процес. Метод більш інструментальний, в ньому дослідник має справу зі способами і прийомами реалізації пізнавальних завдань. Міждисциплінарність, очевидно, володіє певною стратегічною (як би скептично не ставились до цього означення її постмодерні прихильники) вагою і в цьому сенсі є радше підходом, аніж методом<sup>35</sup>. Тим більше, що й реалізується вона через сукупність методів різного дисциплінарного походження, будучи властиво співдисциплінарністю.

Отже, міждисциплінарність – це розгляд однієї і тієї ж проблеми в різних галузевих площинах, при якому домагаються стикування цих площин і створення якісно нового, об'ємного уявлення про досліджуваний предмет. Тож проблема осягається не у перспективі певного галузевого знання, а з урахуванням цілісності, скажімо, гуманітарного досвіду. До того ж предметна (точніше – проблемна, тобто генерована розгортанням проблеми) міждисциплінарність у процесі самоздійснення викликає до життя і, так би мовити, методологічну міждисциплінарність. На прикладі згаданого дослідження Л. Генералюк, витриманого в єдиній проблемно орієнтованій перспективі, можна бачити, як певною мірою долається викопаний свого часу рів між поясненням і розумінням<sup>36</sup>; більше того, опис і теорія, узагальнення і конкретизація

---

<sup>34</sup> Там само. – С. 279.

<sup>35</sup> Трапляється, що міждисциплінарність тлумачать не тільки як підхід чи метод, а як рівень розвитку науки (див.: Буруковська Н. Філософська компаративістика : проблема методології міждисциплінарних зв'язків // На шляху до синтезу філософії, релігії і науки. – Л., 2009. – С. 30).

<sup>36</sup> Між іншим, З. Бауман, очевидно, грішить вузьким патріотизмом, коли стверджує, що сучасна соціологія є тією чи не єдиною галуззю знання, у якій подолано і скасовано введене Дільтеєм розрізнення пояснення і розуміння (див.: Бауман З. *Текущая современность* / З. Бауман. – СПб. : Питер, 2008. – С. 227).



демонструють свою здатність працювати як продовження одне одного, а не як автономний і гіпертрофований у своїй значущості – кожен зосібна – пізнавальний інструментарій. За таких обставин міждисциплінарність постає, повторимо, не як сумативність, а методологічна єдність.

Стикування різних дисциплінарних площин передбачає забезпечення необхідної комунікації між ними, хай в яких би режимах здійснювався міждисциплінарний підхід. А як впливає з попереднього побіжного огляду реальних міждисциплінарних досліджень, вони можуть відбуватися як в індивідуальному, так і в груповому форматах. Ж.-Ф. Ліотар наголошує, що в руслі міждисциплінарності «групова робота» може бути продуктивною, коли вона підпорядкована спільному завданню. Як приклад успішної «міждисциплінарної групи» він називає Франкфуртський Інститут соціальних досліджень. Його співробітники не тільки об'єдналися навколо одного певного завдання, а й зуміли обґрунтувати нову концепцію, «уявити нові моделі»<sup>37</sup>. Такий успіх досягається завдяки оптимізації, як висловився хтось із колег, множинного дисциплінарного різномов'я.

А це річ не проста. Песимісти вважають таке спілкування загалом неможливим: Н. С. Розов, наприклад, переконаний, що «отримані результати доведеться викладати у кількох варіантах... мовою економіки, соціології, політології, правознавства і психології»<sup>38</sup>. Оптимістичніше налаштований Г. Гачев усе ж не замовчує труднощів і, осмислюючи власний досвід міждисциплінарних досліджень, наголошує, що йому довелося споруджувати мости і прокладати тунелі між дисциплінами, до арсеналу яких він звертався. «Зустріч двох дисциплін, – на думку П. Бурдьє, – це зустріч двох особистих історій, а отже й двох різних культур; кожна розшифровує те, що говорить інша, спираючись на власний код»<sup>39</sup>. Тут неминуче виникає питання про спосіб комунікації, про винаходження метакоду чи про пошуки можливостей перекладу з одного дискурсивного коду на інший або на спільний. «Виявляється, що процедури обґрунтування сучасного міждисциплінарного

<sup>37</sup> Лиотар Ж.-Ф. *Op. cit.* – С. 128–129.

<sup>38</sup> *Общественные науки и современность.* – 2009. – № 3. – С. 141.

<sup>39</sup> Бурдьє П. *Начала / П. Бурдьє.* – М. : SocioLogos, 1994. – С. 156.

організованого знання повинні враховувати не тільки когнітивні стратегії *понятійного* осмислення, а й комунікативні стратегії (ситуаційно обумовлені актами мовленнєвої взаємодії), в яких формується *концептуальне* осягання реальності»<sup>40</sup>.

Ті ж автори слушно наголошують, що наукові мови біля своїх меж вимушені починати все спочатку, потрапляючи в атмосферу слів і смислів, які тільки складаються<sup>41</sup>. Цю обставину часом не враховують учені, що практикують міждисциплінарні дослідження; вони користуються «діалектами» різних дисциплін у з'ясуванні однієї і тієї ж проблеми, нехтуючи тим, що в тих різних дисциплінарних мовах той самий термін може мати різне смислове навантаження. Так, Т. Гундорова, розгортаючи властиво постмодерний літературно-критичний дискурс, наділяє поширений у постмодерних текстах термін *архів*, як можна судити з контексту, значенням спадку, спадщини в усьому розмаїтті їх форм – «корпусу текстів, імен, назв, авторських прав тощо»<sup>42</sup>. Але М. Фуко, вводячи в культурні студії цей запозичений ним із комп'ютерного словника термін, означав ним правила породження нових дискурсів, породження, неможливого без культурного розриву.

О. Забужко у загалом культурознавчому дискурсі іменує засадничі твердження програми кирило-мефодіївців, що по суті були феноменами віри, *доксами*<sup>43</sup>. Але ж у філософській традиції *докса* віддавна має інше семантичне навантаження: ще давні елліни так іменували гадки, відрізняючи їх від істинних тверджень і віри. Л. Генералюк олюднення природи називає *пантеїзмом*<sup>44</sup>. Проте у філософському дискурсі за цим останнім словом закріплене зовсім інше значення: це філософська позиція, згідно з якою Бог і світ тотожні.

Ситуація різномовності ускладнюється ще й постмодерністськи довірливим використанням усталених термінів. Т. Гундорова пише: «Неборак

---

<sup>40</sup> Верба-Киященко Л. П. Філософія трансдисциплінарности как опыт практического философствования / Л. П. Верба-Киященко, П. Д. Тищенко // Практична філософія. – 2004. – № 2. – С. 21.

<sup>41</sup> Див.: Практична філософія. – 2004. – № 3. – С. 179.

<sup>42</sup> Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. – С. 15.

<sup>43</sup> Див.: Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – К.: Факт, 2007. – С. 316.

<sup>44</sup> Див.: Генералюк Л. Цит. праця. – С. 493.

фактично проаналізував бубабіста як архетип героя, що “викорінюється”<sup>45</sup>. Хіба *архетип* вжитий тут у властивому цьому термінові значенні? Здається, префікс *архе-* доданий для пишномовності, явно зайвої. В іншому місці цитованої праці: «Тоталітарна ідеологія тримається на тому припущенні, що існує якась вища від зримої, повсякденної реальності сфера, яка є визначальною та надає цілісності й сенсу буденній реальності»<sup>46</sup>. Тут же таке припущення кваліфікується як *телеологія*. Але ж цей термін означає не ієрархію «повсякденної» та «вищої» реальностей, а альтернативу детерміністському тлумаченню світу – вчення про ціль і про доцільність усього суцього; у розмовній мові під телеологією розуміють іноді сукупність цілей певної діяльності. Значення, приписуване Т. Гундоровою слову *телеологія*, не корелює з цим його традиційним змістом.

Спираючись на трактування Р. Рорті іронії як моделі *лінгвістичної поведінки*, та ж авторка констатує, що мовні ігри «стають прикметною ознакою українського постмодернізму». Підтвердивши цю думку стислими характеристиками мовних особливостей сучасних українських письменників, Т. Гундорова узагальнює ці особливості як «деякі прояви *лінгвістичного вторгнення* у світ українських постмодерністів (курсив мій. – *І. Л.*)»<sup>47</sup>. Як це розуміти? Це вторглася лінгвістика? Хтось інший здійснив вторгнення, означене тут як лінгвістичне? Чому саме так визначене? Тому що Рорті вів мову про модель лінгвістичної поведінки?

Я. Грицак у своєму поліісторичному дискурсі доволіно користується поширеним у нинішніх філологічних текстах терміном *протагоніст*, яким зазвичай означають головного героя літературного твору, в тому числі й ліричного. Відтворюючи зміст повісті А. Грушецького «Для мільйона», Грицак називає групу персонажів повісті *протагоністами* її головного героя Краусберга<sup>48</sup>. Проте з контексту виглядає, що йдеться явно про антагоністів.

---

<sup>45</sup> Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. – С. 213.

<sup>46</sup> Там само. – С.177.

<sup>47</sup> Там само. – С. 71.

<sup>48</sup> Див.: Грицак Я. Цит. праця. – С. 298.

Якою б умовною не вважати філософічність натурфілософії, однак між нею і міфологією існує досить відчутна різниця. Т. Гундорова з нею не рахується, бо пише про «натурфілософські мітологічні глибини мислення», на які опирається «образне візіонерство» циклу І. Франка «Веснянки»<sup>49</sup>.

І все ж постмодерна міждисциплінарність передбачає простір відкритості для спілкування дисциплін, залучених до відповідного синтезу. Уможливлення цього останнього прямо залежить від продуктивної комунікації між галузевими сингулярностями. Навіть Ліотар з його оцінюванням знання за критерієм прийнятності і переконаністю в тому, що співробітництво наук можливе тільки в головах філософів<sup>50</sup>, вважає можливою угоду щодо універсальних правил для гетерогенних мовних ігор, бо ж мови вступають між собою у стосунки. Хоча знає, що кожна з цих ігор ведеться за власними прагматичними правилами<sup>51</sup>. Помірковану свою позицію Ліотар протиставляє песимізму Л. Вітгенштайна, заснованому як на тому, що ніхто не розмовляє усіма мовами, так і на відсутності універсальної метамови.

З останнім беззастережно погодитися не можна. Адже «латиною міждисциплінарного спілкування» (Ю. А. Данілов) традиційно вважалася математика. Сьогодні на цю роль все частіше пропонують вже згадувану в цьому тексті синергетику. А дехто взагалі вважає, що нині на долю теорії (предметного знання) випадає «роль постачальниці мов (бо вже не однієї мови), необхідних для інтерпретації»<sup>52</sup>.

Звісно, в такому тлумаченні ролі теорії знайшла відбиток атмосфера лінгвістичного повороту в посткласичній філософії. Якщо за цих обставин теорію інструменталізують, зводячи до ролі посередника і тим самим нехтуючи її предметним змістом, то тим більше не очікують особливого знаннєвого внеску, який корелював би з певною предметністю, від філософії. Що подібна відмова помилкова, добре видно на прикладі філософії науки, про яку мовилося раніше. Вона в широких міждисциплінарних наукознавчих дослідженнях, як ми

---

<sup>49</sup> Там само. – С. 49.

<sup>50</sup> Див.: Ліотар Ж. Ф. *Op. cit.* – С. 127.

<sup>51</sup> Там само. – С. 156.

<sup>52</sup> Марковський М. П. *Op. cit.* – С. 37.

бачили, має, крім методологічних завдань<sup>53</sup>, свою предметну сферу компетентності, власні специфічні когнітивні цілі.

Очевидно, останнє стосується і гуманітарного знання. Та спочатку про те, що наша гуманістика, зокрема літературознавство, вибудовує – чи у рамках міждисциплінарних спроб, чи то поза ними – амбівалентні стосунки з філософією. З одного боку, остерігається звертатися до арсеналу філософського мислення. І певною мірою має рацію Л. Тарнашинська, констатує, що «в науковій рефлексії... відсутній філософсько-літературознавчий дискурс»<sup>54</sup>. З другого боку, спостерігаємо демонстративне хизування філософською лексикою, чисто номінальні покликання на ті чи ті філософські засади, майже ритуальні посилання на тексти культових модних філософів.

Кілька спостережень. Мало того, що Т. Гундорова, маючи намір «проаналізувати Франкову творчість в аспекті феноменології», вже в силу цього бачить у Франкові «*феноменолога* (курсив мій. – *Л. Л.*) національної ідеї»<sup>55</sup>. Вона ще й ось яким чином намагається експлікувати цю досить окреслену філософську позицію: «Гностична драма (так визначає Т. Гундорова жанр життя і творчості Франка. – *Л. Л.*) у світлі феноменології постає культурософським текстом Франка про світ і про себе самого»<sup>56</sup>. Намагання представити чиєсь життя і творчість як текст є радше структуралістським чи постструктуралістським, аніж феноменологічним. Незрозуміло, чому саме феноменологія мала би трактувати такий текст як культурософський. Вже не казатимемо про те, що у міркуваннях Гундорової нелегко віднайти випадки застосування епохе або ейдетичної редукції – головних засад феноменологічного мислення.

Та ж дослідниця, прагнучи представити «*енциклопедичний світогляд* (курсив мій. – *Л. Л.*) Франка»<sup>57</sup> як масонський, затратила чимало зусиль на пошуки в масиві масонської ідеології її філософської складової. Проте її

---

<sup>53</sup> До таких Ліотар, наприклад, зараховує «роботу з легітимації» знання (Ліотар Ж.–Ф. Ор. cit. – С. 100 (прим.), потреба в якій з'являється через «внутрішню ерозію легітимації» (там само. – С. 95).

<sup>54</sup> Тарнашинська Л. Цит. праця. – С. 17.

<sup>55</sup> Гундорова Т. Франко не Каменярь. Франко і Каменярь / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2006. – С. 9; 13.

<sup>56</sup> Там само. – С. 9.

<sup>57</sup> Там само. – С. 148.

твердження про масонську філософію, натурфілософію, культурософію і філософію серця мають декларативний характер. Адже ідею духовного перетворення людства, що її Т. Гундорова вважає ядром масонської філософії<sup>58</sup>, легко знайти в багатьох релігійних та ідеологічних системах; нічого специфічно масонського, оригінального в цій ідеї немає. Дослідники масонства здебільшого характеризують його як релігійну<sup>59</sup> або релігійно-політичну течію. Гундорова ж приписує масонській символіці «глибокий культурно-філософський... смисл», хоча сама говорить про масонську думку як «суміш езотеричних і гностичних ідей»<sup>60</sup>. Тож чи можна вести мову про самобутню філософію масонів та її кореляцію з філософією Франка? Чи не тому найпереконливіший доказ Франкового масонства Т. Гундорова пропонує бачити у тому, що у хворобливих Франкових видіннях до нього «приходять люди, так чи так пов'язані з масонством: Костомаров, Драгоманов, Веселовський»<sup>61</sup>.

Між іншим, авторка, про яку мова, чомусь вирішила архаїзувати масонство. Воно зародилося на початку ХУІІІ сторіччя, а вона знаходить його – разом із герметизмом і алхімією – уже в Кабалі, яка складалася впродовж ІХ–ХІІІ ст.<sup>62</sup>.

А хіба не може служити прикладом хизування філософською термінологією таке вживання суто філософського поняття *онтологічний*: «У Франка любовне розчарування переростає в онтологічну кризу»<sup>63</sup>. Чому цю кризу не можна було окреслити поняттями (*екзистенційна* або просто *життєва*, чи в крайньому разі бодай *буттєва*? Що розуміють під ідеалізмом, коли кажуть про його не тільки містичні, а й *демонічні* глибини<sup>64</sup>? Не краще з використанням терміну *ідеальний* у фразі: «Морально-філософський, ідеальний напрям творчості Франка...»<sup>65</sup>. Чи на своєму місці поняття *субстанція* у такому контексті: «...творча субстанція природи стала моделлю

<sup>58</sup> Див. там само. – С. 179; 182.

<sup>59</sup> А. П'ятигорський у праці «Хто боїться вільних каменярів: Феномен масонства» (2009) наводить чимало доказів того, що масонство – рух релігійний.

<sup>60</sup> Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. – С. 174, 182.

<sup>61</sup> Там само. – С. 180. До цієї обставини (очевидно, для більшої її переконливості) авторка звертається двічі.

<sup>62</sup> Див. там само. – С. 338. У світлі цього незрозуміло, чому «трагедія Мойсея-пророка» кваліфікована як кабалістична (див. там само. – С. 8)?

<sup>63</sup> Там само. – С. 109.

<sup>64</sup> Там само. – С. 9.

<sup>65</sup> Там само. – С. 112. Див. також с. 23–24; 42; 314.

самопізнання»<sup>66</sup>? Звісно, якби не *модель* і не *самопізнання*, то цю *субстанцію* можна спробувати прочитати як метафору; але...

Не можна погодитися з тією інтерпретацією зв'язків між певною філософською течією (в цьому випадку – позитивізмом) і творчою позицією митця, оприявленою в його художньому стилі, яка імпліцитно міститься в такому твердженні Т. Гундорової: «Позитивізм найбільшою мірою характеризує і сутність художньої манери Франка 1880-х років»<sup>67</sup>. Як і з тим, що «дуалізм – учення, яке відповідало особливостям Франкової психічної, моральної і творчої індивідуальності»<sup>68</sup>.

Л. Генералюк доводиться звертатись до філософського осмислення різних варіантів зв'язків. На жаль, градація таких типів зв'язку, як вплив, взаємодія і єдність, а також синкретизм і синтез нею достатньою мірою не відрефлексована<sup>69</sup>. Нам здалося, що у праці «Універсалізм Шевченка» іноді бракує відповідної рефлексії і над більш концептуальними речами. Скажімо, формула «мистецька репрезентація» дійсності<sup>70</sup> якраз несе концептуальний зміст. Він дістає відлуння і в деяких інших міркуваннях Л. Генералюк (наприклад, про *оформлення* глобальних ідей засобами різних мистецтв<sup>71</sup>). Проте навряд чи ця формула, яка зрештою корелює із пріснопам'ятною гносеологічною матрицею відображення-відтворення, передає засадниче розуміння дослідницею природи мистецтва. Вона, судячи зі всього тексту праці, все ж не поділяє «натуралістичний» погляд на мистецьку реальність.

Непереконливими виглядають спроби тієї ж авторки трактувати чуттєве й раціональне як самостійні пізнавальні феномени, автономізувати кожен із них щодо іншого як «різні способи освоєння світу». Чуттєве в іншому місці представлене як рівень пізнавальної діяльності; разом з тим Л. Генералюк

---

<sup>66</sup> Там само. – С. 314.

<sup>67</sup> Там само. – С. 88. До речі, як можна поєднати «філософський персоналізм» із «засвоєнням і трансформацією позитивістської теорії» (С. 17)?

<sup>68</sup> Там само. – С. 223.

<sup>69</sup> Див.: Генералюк Л. Цит. праця. – С. 514; 202 і 203. До тих же понять в аспекті «поліmodalності стосунків літератури і мистецтва» дослідниця звертається і в уже згаданій тут статті «До проблеми міждисциплінарних досліджень». І, треба віддати їй належне, з'ясовує градацію взаємодії на рівні дотичності, на рівні інтеракціонізму і на рівні синтезу, конотуючи їх через поняття мутуалізму, інтертекстуальності, інтерсеміотичності та інтермедіальності.

<sup>70</sup> Там само. – С. 289.

<sup>71</sup> Див. там само. – С. 226.

припускає можливість на цьому рівні *осмислювати* «безмежно варіативний всесвіт – макрокосм, мікрокосм і мезокосм...»<sup>72</sup>. Сучасна епістемологія відмовилася від ієрархізації чуттєвого/раціонального в пізнавальному процесі людини, трактуючи їх як його взаємопроникні сторони.

До речі, епістемологія, як і естетика, – галузі філософської теорії, а не феномени, сурядні з філософією, як це помилково сформульовано в анотації книжки «Універсалізм Шевченка».

Не зловживатимемо прикладами. Здається, з уже наведеного видно, що стосунки літературознавців із філософією не завжди складаються оптимально. Приблизні уявлення перших про засади, ідеї та інструментарій другої не сприяють продуктивній реалізації філософією її питомих ролей як у спеціалізованих літературознавчих студіях, так і в міждисциплінарному пошуків.

У міждисциплінарному синтезі філософії могла б належати не тільки роль його генератора – через контекстуалізацію проблеми, окреслення її гуманітарної значущості, через творення евристичної ваги концептів. Вона здатна на критичну рефлексію щодо проблематизації певної теми та щодо засад її дослідження й перспектив розгортання проблеми. Тим самим досягається методологічна єдність дослідження.

Гадаємо, дослідження Л. Генералюк, здійснене в міждисциплінарному ключі, помітно виграло б від посилення його філософської складової. Остання могла бути репрезентована тут, з одного боку, епістемологією і загальнофілософською критичною рефлексією, а з другого, – естетикою, естетичним рівнем бачення проблеми. Адже досягнути справжній масштаб Шевченкової постаті, проникнути в таїну її внутрішньої цілісності можна тільки потрактувавши ті координати, в яких реалізується єдність творчих звершень Шевченка-поета і Шевченка-живописця, як координати естетичні.<sup>73</sup> В естетичній перспективі Шевченко б окреслювався не як «поет-художник» (так він найчастіше фігурує у тексті Л. Генералюк), а як митець. Це останнє поняття

---

<sup>72</sup> Там само. – С. 19; 124.

<sup>73</sup> Продуктивність такого підходу свого часу наголошував Д. Чижевський (див.: Чижевський Д. Думки про Шевченка // Філософські твори : у 4 т. – Т. 4. – С. 176.



виражає не фах, а покликання – особливий антрополого-естетичний статус людини.

Словесний кентавр «поет-художник» не здатен виразити долання фахової дуальності Шевченка, єдність поетично-літературного і художницького його дару, його мистецький універсалізм, тоді як поняття «митець (мистець)» сприяє переведенню дискурсу в естетичний регістр. У ньому літературна і малярська діяльність Шевченка постали б як різні фахово, але гомогенні естетично царини самоздійснення художнього генія.

Міждисциплінарний підхід із саме так вбудованою філософсько-естетичною «складовою» є не сумою різних ракурсів, а одним ракурсом, заданим як самою проблемою, так і цією «складовою». Завдяки їй у процесі розгортання дослідження доформовується сама проблема як питання про цілісність, внутрішню єдність митця – суб'єкта естетичного відношення. Водночас твориться той ширший – естетичний – контекст, завдяки якому проблема набуває нових вимірів, оприявнює інші, доти не зауважені свої грані. Ще раз наголосимо, що філософія не просто вписує з'ясовувану проблему в готовий, наявний ширший контекст, а оприсутнює такий контекст в міру розгортання проблеми. Філософська контекстуалізація проблеми якраз у цьому й полягає.

У цій ситуації філософія не тільки виробляє стратегію розгляду проблеми, формуючи інтелектуально виважені орієнтири для пошукової думки, в тому числі і спеціалізованої, дисциплінарної, а й генерує синтез різних дисциплінарних аспектів. Водночас вона розв'язує власні змістові завдання, відшуковуючи в широкому проблемному полі свою предметну царину.

У такому разі міждисциплінарний дискурс, започатковуваний як мистецтво-/літературознавчий, вміщуючи в собі психологічний, психофізіологічний, семіотичний, культурознавчий, історіографічний, епістемологічний, естетичний кути зору, демонструє свою відкритість, здатність творити простір комунікації, «комунікативну раціональність» (Ю. Габермас). Тільки у такому просторі складається той варіант плюралізму, що уможливорює обмін засобами і смислами, а тому й долання роз'єднаності

дисциплінарного знання. За цих умов у дослідженні на кшталт того, що здійснене Л. Генералюк, відкривається перспектива осягання єдності мистецтва як естетичного феномену і розуміння цілості митця як суб'єкта естетичного відношення. Звісно, це радше припущення, а не претензія на остаточне розв'язання проблеми. Але припущення, яке дозволяє перевести з'ясування уточненої, коректніше сформульованої проблеми на вищій, ніж у монодисциплінарному руслі, рівень.

Констатація Лесею Генералюк сьогодні «міждисциплінарного характеру будь-якої гуманітарної методології та історії літератури та мистецтва»<sup>74</sup> виглядає надто оптимістичною. Наш погляд на стан справ у цій царині стриманіший. Але на перспективу поширення й поглиблення міждисциплінарних досліджень в українській гуманістиці і ми дивимося з оптимізмом. Адже це досить чітко окреслена тенденція розвитку світового гуманітарного знання, ближчим майбуттям якого є, як вважають, перехід від стану «нормальної науки» (як визначав її Т. Кун) до науки «революційної». Якщо для «нормальної науки» характерна дисциплінарна диференціація знання, то в «революційній науці» міждисциплінарний підхід може зайняти пріоритетні позиції.

---

<sup>74</sup> Генералюк Л. До проблеми міждисциплінарних досліджень в українській гуманітарній науці. – С. 16.

## 1.2. РУХ ДО АНТРОПОЛОГІЇ ЧЕРЕЗ ЛІТЕРАТУРУ

Антропологічний запит про «загадку людської істоти», започаткований філософією в 20-ті роки ХХ ст., продовжили культурна, лінгвістична, політична та історична антропологія<sup>75</sup>. Наприкінці 80-х рр. ХХ ст. виникає формулювання також і нової перспективи – літературної антропології чи антропології літератури, а радше «антропології літературою».

Літературна антропологія є нічим іншим, як спробою привілеювати, піднести до основних, лише один із видів людського досвіду (а саме – досвід вигадування, сповідування та письма), і через цей фокусний, звужений погляд на людське існування виявити ті особливості людської істоти, які змушують цю форму досвіду до «вічного повернення» в найрізноманітніших історичних формах. Автори цього гуманітарного проекту (В. Ізер, Р. Нич, В. Подорога, та інші) стверджують, що аналіз літератури дозволяє не лише споглядати онтологічні, конститутивні риси людини як істоти, але література є простором здійснення та випробовування тих форм досвіду та переживання, які лише згодом набувають реальності.

Осмислювати людське існування на основі аналізу літератури – ідея далеко не нова, але приваблива, особливо для української літературоцентричної культури. Тож спокушаючись новими перспективами переосмислення як літератури, так і людини, нею нібито створеної, варто поглянути на саму структуру нового поля гуманітаристики: її топологію, її моделювання літератури та її концептуальний словник, і врешті спробувати поглянути на сучасну українську літературу з антропотворчої позиції. Цілком ймовірно, що методологія здійснення антропології літературою і через літературу відкриває нові можливості аналізу для всякої текстової реалізації чи самовиявлення людських істот, і, зокрема – філософії, і тоді можливою стане «історико-філософська антропологія»?

---

<sup>75</sup> Див.: Вульф Кр. Антропология : история, культура, философия / Кр. Вульф. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2008. – 280 с.

Філософське читання саме літературної антропології має бути критичним, адже в цьому разі відбувається критичне зближення літератури й філософії, тому, розглядаючи «літературну антропологію», необхідно порівняти її з філософською антропологією «через літературу».

### *Потреба в антропології*

*Антропологія має своїм об'єктом не людину,  
а триаду: іншість/множинність/ідентичність.*

*Тож антропологія прямо дотична до творення ідентичності.*

М. Ауже. Про антропологію в сучасному світі

Варто повернутися до самого початку наших роздумів: якою є структура питання про існування людини? Чи не закладена вже в самому питанні можливість і потреба використовувати для формулювання атропологій образів, картин людини?

Насмілимося припустити, що антропологія, яка надає смисловий простір для установлення сталих тверджень («слів) про існування «людини», в останні десятиліття була переміщена з царини університетів і науки до сфери повсякденного, нагального й практичного запиту. Перебуваючи в епіцентрі плину щоденних перетворень і зрушень, людина мусить зберігати, захищати бодай якусь певну сталість своєї істоти, і теорія людського існування – антропологія – таку сталість дозволяє формулювати.

Покладаючись на свою тілесну окремішність, кожен постулює *існування сталого центру* свого існування, або існування своєї ідентичності, на основі якої проектує повсякденність. Проте численні та швидкісні видозміни людських практик і можливостей не дають звершитися жодним теоріям, версіям чи інтроспекціям в якості відповідей на неунікний запит «хто я?». Коли зрушеними чи розсіяними виявляються всі колись домінантні спільноти

(родина, етнос, національна держава, корпорація, інституція, професійне угруповання), виникає потреба збирати, моделювати свою власну ідентичність і наодинці долати конфлікт моделей людської істоти, примножуваних публічним простором комунікації.

Як свідчить сучасний психоаналіз і феноменологічна філософія, питання «хто є Я» парадоксальним чином супроводжується віддзеркаленням кожного окремого людського існування (тіла, свідомості) в Іншому (природі, космосі, інших людських істотах). Але чому людський запит про самототожність, ідентичність, самість, тобто питання про незводиму власну унікальність, супроводжується витворюванням найзагальнішої «моделі людини», конструкту з онтологічно передвизначеним набором характеристик?

Звернімося до найпростішої топології концепту «я сам» – до етимологічного аналізу слова «ідентичність». «Ідентичний» походить від латинського *identicus*, утвореного від *īdem* «той самий», що в свою чергу складений із компонентів *id* «це» та підсилювальної морфемі – *em*<sup>76</sup>. Але в слові «ідентичний» діє не лише жест указування – «ось це»; «ось це, що є таким же», а проявляється також *присвійність якості*.

«Id» дорівнює давнішому \*jь (ja, je) < такъ-jь<sup>77</sup>, що має значення «його». Тож у мовному позначенні виразно проступає необхідність пов'язувати артикулювання ідентичності з першоосновними, екзистенційними жестами встановлення та вирізнення Іншого: він (хтось там, поза мною) – є, він – такий-то. Виглядає так, ніби в мовній смисловій структурі «тотожності» відсутня вказівка на себе та звернення до самого себе, але радше вказується на очікування отримати тотожність зовні, так, ніби ідентичність/схожість із чимось, взаємну відповідність якостей розрізненого буття має встановити хтось інший.

Парадоксальним чином такі результати простої мовної розвідки збігаються з основними ідеями відомої лекції Мартина Гайдеггера «Identität und Diffranz» («Ідентичність і відмінність») 1957 року. У своїй інтерпретації

<sup>76</sup> Етимологічний словник української мови. – Т 2. (Д–К). – К. : Наукова думка, 1985. – С. 290.

<sup>77</sup> Етимологічний словник української мови. – Т 2. (Д–К). – К. : Наукова думка, 1985. – С. 326.

Парменідового твердження про тотожність/ідентичність того, «що мислиться», та того «що є», філософ доходить такої формули: «*подібність означає приналежність один одному*»<sup>78</sup>. Тобто коли ми говоримо про те, що  $A=A$ , це також означає, що  $A$  «і є»  $A$ , або інакше кажучи, істоти, що вводяться в поєднання як тотожні й подібні, перебувають усередині такого укладу буття, який перед-визначає лише їхнє взаємне відношення. Це також означає, що в кожного із цих  $A$  немає наперед установлених якостей чи сутностей, бо вони саме й установлюються в єднаннях речей і людей між собою, тому ніхто не може передбачити, якою дескрипцією якостей завершиться це єднання й ця спів-при-належність.

Розглядаючи в Гайдеггеровій перспективі потребу в антропології, ми можемо пов'язати її з самим процесом становлення людської істоти, яка відбувається в численних актах єднання-віднесення до тих чи тих *дескрипцій*. Тоді антропологічні моделі, утверджені й поширені в межах певних спільнот чи окремого історичного періоду культури, слугують полем якостей і смислів, з якими кожна окрема людина може встановлювати «спів-приналежну» ідентичність.

Важливість установлення тотожності/ідентичності, тобто *мимезису*, для пізнання, самопізнання та перетворення мислення в катарсисному переживанні подібності наголошував також Аристотель у своїй «Поетиці»: «На наш погляд, поезію породили дві, причому зовсім природні, причини. По-перше, властивий людям із дитинства нахил до наслідування; власне, вони тим і вирізняються від усіх інших живих істот, що вони наділені винятковим хистом наслідувати, завдяки якому набувають перші знання. По-друге, усі люди знаходять задоволення в наслідуванні»<sup>79</sup>. Така схильність людей до насолоди знаним, до впізнаваного, тотожного тому, що є, уже було в досвіді, не лише проявляється в естетичному реєстрі досвіду, а й слугує джерелом відомого від античності закону розуміння, що його поділяє й сучасна герменевтика – коло розуміння;

---

<sup>78</sup> Heidegger M. Identity and Difference / M. Heidegger / Transl. by J.Stambaugh. – Chicago : University of Chicago Press, 2002. – P. 28.

<sup>79</sup> Аристотель. Поетика / Аристотель // Античні поетики. – К. : Грамота, 2007. – С. 30.

себто можна пізнати лише те, що вже відоме, розпізнане, і що в часі пізнавання лише розширює горизонти подібності.

Як бачимо, сама мовна структура запитування про якості людини виявляє недостатність саморефлексії і вказує на необхідність «зовнішнього», винесеного за межі свідомості – образу, ікони, картини, і *слова* про людське буття, – і це на рівні теоретизування проявляється в численних «поворотах» чи радше «кренах» до історії, культури, мови й літератури, що були здійснені в філософії і антропології останніх десятиліть ХХ ст.

Звернімося тепер до самих проектів літературної антропології, яка лише починає усталюватися в якості повноцінної дисципліни, а сама її можливість продовжує бути предметом дискусій<sup>80</sup>.

### *Проекти «антропології літератури»*

*Література є різновидом антропології.*

Ю. Шлагер

*Якщо літературний текст щось робить зі своїми читачами,  
він водночас викриває щось про них.*

В. Ізер

Не буде перебільшенням стверджувати, що каталізатором інтересу до літературної антропології, очевидного з огляду на тематику наукових конференцій останніх років<sup>81</sup>, слугувала публічна лекція відомого польського дослідника літератури Ришарда Нича (Ryszard Nycz) «Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду» (жовтень 2007, Львів)<sup>82</sup>.

Р. Нич у цій лекції виступає рішучим противником міждисциплінарного змішування предметів та методів, і наголошує на потребі виокремити власне

---

<sup>80</sup> Див.: REAL. Yearbook of Research in English and American Literature. Vol. 12. The Anthropological Turn in Literary Studies / Ed. by Jürgen Schläeger. – Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1996.

<sup>81</sup> Навесні 2008 р. відбулася конференція «Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології» в Тернопільському національному педагогічному університеті ім. В. Гнатюка. У жовтні 2009 р. запланована міжнародна наукова конференція «Мультикультуралізм у перспективі літературознавчої антропології» в Чернівецькому національному університеті ім. Ю. Федьковича.

<sup>82</sup> Нич Р. Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду / Р. Нич. – Львів : Центр гуманітарних досліджень; Київ, Смолоскип, 2007. – 64 с.

літературну антропологію (або ж безпосереднього аналізу літератури як особливого виду досвіду), від антропології як дескрипції можливостей людського досвіду на матеріалі літератури й культури. На його думку, аналіз літератури як досвіду відкриває невлomite для аналізу «перед- і поза-когнітивне знання»<sup>83</sup>, дозволяє розглядати взаємодію безпосереднього, одиничного, унікального досвіду й мови, але найважливіше – це можливість виокремлення через літературу певної множини форм досвіду.

Література потребує «поетики», тобто дослідження її форм, але ці форми не є штучним наслідуванням досвіду буття, а формами, які сам цей досвід моделюють та вможливають. Досвід літератури – «цілопсихотілесний», гібридний, водночас і тілесно-чуттєвий, і суспільно-культурний, і понятійно-мовний.

За Р. Ничем, через читання й письмо в літературі відкриваються парадокси «засвідчення» переходів зовнішнього й внутрішнього: світ, Інший, які закликають до пізнання, захоплюють, підпорядковують, і водночас – піддаються означуванню, завдяки якому стає можливою автономія особи. Вивчення емпірії літератури відкриває «прототипну фабулу засвідчення»: від зовнішнього – до внутрішнього позначення тропами (образами), і знову – зовні, й цим урівноважується асиметричне протистояння людського й поза-людського буття<sup>84</sup>.

Таким чином, проект літературної антропології Р. Нича – це проект дослідження того, як література робить видиму «нетрансцендентну» дійсність. Відповідно, й засаднича стратегія й методологія поетики досвіду визначена як інтерпретація випадку (*case study*), зумисне «слабка», «недисциплінована», але саме такий підхід і дозволяє виявляти унікальності, дозволяє «йти за літературою» в її формулюванні світу<sup>85</sup>. Понятійний репертуар проекту Р. Нича акцентує такі концепти як: досвід, внутрішнє-зовнішнє, троп, особистість.

---

<sup>83</sup> Нич Р. Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду / Р. Нич. – Львів : Центр гуманітарних досліджень ; К. : Смолоскип, 2007. – С.25.

<sup>84</sup> Див.: Там само. – С.29-33.

<sup>85</sup> Див.: Там само. – С.49-52.



Наступний варіант літературної антропології, який неможливо оминати, – це дослідження літератури як простору випробування, розігрування й представлення «пластичної людської істоти» Вольфганга Ізера (Wolfgang Iser, 1926–2007). В. Ізер, знаний як засновник Константської школи рецептивної або ж дієвої естетики (*ästhetischer Wirkung*) й автор відомої концепції «уявного приписуваного читача» (*Der Implizite Leser*), який вплинув на дискусії щодо літератури 70-х рр. не менше, ніж Ж. Деріда, розпочав розробку нового теоретичного проекту – літературної антропології – наприкінці 80-х рр. ХХ ст.

Першим кроком до нової теорії став упорядкований автором у 1989 року збірник «Розвідка: від читацького відгуку – до літературної антропології» (*Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology* – далі «Розвідка»), наприкінці якого В. Ізер обіцяє детально розкрити своє бачення антропології в окремій праці. І нова книжка «Вигадане та уявне – перспективи літературної антропології» (*Das Fiktive und das Imaginäre — Perspektiven literarischer Anthropologie*) вийшла 1991 року<sup>86</sup>. Згодом саме ця його концепція стала однією з найвпливовіших і найцитованіших (зокрема, в своєму англomовному варіанті 1993 р.)<sup>87</sup>.

Ф. Кермод (F. Kermode), з гiркотою відзначаючи «непрочитаність» ранньої праці В. Ізера «Невизначеність та читацький відгук у художній прозі» (*Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction*) 1971 р., звертає нашу увагу не лише на те, що в тому тексті були намічені всі теми, пізніше розгорнуті в окремих книжках, а й на завершальні риторичні питання, такі символічні з огляду на подальшу концептуальну еволюцію автора: «Що є тим, що змушує читача бажати поділяти пригоди в літературі? Це питання радше для антрополога, ніж до дослідника літератури»<sup>88</sup>.

Через вісімнадцять років у «Розвідці» В. Ізер спрямує власне питання за межі всіх дисциплін – аж у простір онтології: «Є вказівки на те, що саме

---

<sup>86</sup> Див.: Iser W. *The Fictive and imaginary : charting literary anthropology* / W. Iser.: Johns Hopkins University Press, 1993.

<sup>87</sup> Див.: *New Literary History* 31.1, Winter 2000. On the Writings of Wolfgang Iser. – Режим доступу: [[http://muse.jhu.edu/journals/new\\_literary\\_history/toc/nlh31.1.html](http://muse.jhu.edu/journals/new_literary_history/toc/nlh31.1.html)]. – Назва з екрана.

<sup>88</sup> Benton M. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. // *British Journal of Aesthetics* v 35, (Jan, 1995). – Режим доступу: [<http://prelectur.stanford.edu/lecturers/iser/benton.html>]. – Назва з екрана.

література може сказати нам про наш антропологічний грим (*make-up*), який кладе край старій дихотомії внутрішнього-зовнішнього, оскільки особлива природа літератури дає нам можливість відкрити людську потребу вимушено вірити, навіть коли відомо, що є що»<sup>89</sup>. Хоча багато коментаторів цієї книги дивуються нібито несподіваному повороту від рецептивної естетики до антропології, проте аргументи самого автора дуже прості та ясні: «Якщо літературний текст щось робить із своїми читачами, він водночас викриває щось про них самих»<sup>90</sup>.

Перетворенню літературознавства на літературну антропологію передуює концептуальна зміна функцій літератури. Слід зауважити, що «література» у В. Ізера означає водночас і текст, і досвід його письма, і досвід його читання та поширення в культурі. Тож замість бути «музеєм без стін», що зберігає досягнення класичних зразків, чи предметом буржуазного естетичного задоволення через споглядання аури геніальних творінь, література має постати в якості «*інтерпретації реальності*». В. Ізер обстоює виключну привабливість літератури та її значущість для нашого сучасника через властивість літератури розкривати людські здатності, які в свою чергу дозволяють збагнути, наскільки всі наші дії пронизані актами інтерпретування, «справді, ми живемо, *інтерпретуючи*».

Якості літератури В. Ізер пов'язує з онтологічними характеристиками буття: література є об'єктивацією становища людської істоти в бутті, що супроводжується постійними змінами й уточненнями, редагуванням реальності. Автор сміливо визначає людину як «тварину, що інтерпретує», а тоді, навіть якщо література і є лише грою, ця гра дозволяє випробовувати вимоги самого життя.

Спираючись на визначення Г. Плеснера (H. Plessner), «де-центрована людина, яка є, але себе не має», В. Ізер безпосередньо пов'язує *репрезентацію* (*representation, Darstellung*) і пошуки самовизначення. Саме тому література повинна бути вигадкою (*fiction*), бо ж її завдання – «мислити немислиме,

---

<sup>89</sup> Iser W. *Prospecting : From Reader Response to Literary Anthropology* // W. Iser. – The Johns Hopkins University Press, 1989 – P. vii.

<sup>90</sup> Там само.

зображувати недоступне, поєднувати непоєднуване, комбінувати взаємно виключне», чим вона допомагає здолати онтологічну дуальність людського існування. В. Ізер використовує визначення Д. Велершофа (D. Wellerschoff), за яким література – це «*Probierbewegung*» (пробний або експериментальний рух), щоб акцентувати можливості літератури через експериментування та випробування досягти прихованого, а значить і невідомого виміру життя<sup>91</sup>.

Репрезентація (*representation, Darstellung*) – дія зображування, не відтворення, не є онтологічно заданою, але виникає з подвоєності вигаданого (*fiction*), пов'язує інтертекстуальний простір із поза-текстовим полем. Репрезентація дозволяє вигаданому інсценізувати непоєднувані структури повсякденності й сновидінь, завдяки чому літературна вигадка постає естетичною цінністю<sup>92</sup>.

На початку книги «Вигадане та уявне – перспективи літературної антропології» В. Ізер проголошує літературну антропологію «іншою формою евристики» для людської само- інтерпретації. Саме через аналіз літератури можна знайти антропологічні характеристики (*dispositions*), властиві як людській повсякденності, так і літературі: це вигадане (*fictive*) та уявне (*imaginary*), а також гра, що є структурою їх взаємодії. Література – позбавлена миттєвих прагматичних потреб – через свої особливі форми, позначені впливом історії, розкриває багатоманітність людської пластичності та її моделювання. Вигадане та уявне, що є проявами буття, не можуть бути захоплені «трансцендентально», проте стають доступними контекстуально – в літературному тексті.

Побудова літературної антропології передбачає аналіз історичних маніфестацій та концептуалізацій вигаданого та уявного. В. Ізер усвідомлює, що вигадане та уявне потребують дослідження у їх різноманітних дискурсивних застосуваннях, включаючи їх тематизацію у філософському та когнітивному дискурсах: вигадане – в термінах використання, уявне – в

---

<sup>91</sup> Див.: Iser W. Changing functions of literature / W. Iser // REAL. Yearbook of Research in English and American Literature / Ed. by H. Grabes, H.-U. Diller, H. Bungert. Vol. 2 (1985). – P. 1–22.

<sup>92</sup> Iser W. Prospecting : From Reader Response to Literary Anthropology/ W. Iser. : The Johns Hopkins University Press, 1989 – P. 236.

термінах можливості. Замість старої дихотомії «вигадане-реальність» він пропонує сприймати вигадку (*fiction*) як дієвий модус свідомості (*operational mode of consciousness*), що здійснює наскоки на існуючі версії світу. У такий спосіб вигадане стає актом виходу-поза-обмеження, яке тим не менше утримує в полі бачення, що саме було перейдене.

Для В. Ізера основною драмою людського існування є замкненість у межах певності, тому, на його думку, людське життя, що перебігає у межах інституалізованих форм, потребує літератури в якості панорами можливостей, змінних маніфестацій самоформування самостей. Література стає їх інсценізацією (постановкою), водночас дозволяючи не поєднуватися з жодною із представлених можливостей<sup>93</sup>.

Літературний текст, розглянутий як перформанс, виглядає як трансформація референтних світів, завдяки яким постає щось нове, інше, яке не може бути виведеним із цих світів. При цьому інсценізування (*staging*) у літературному тексті не приховує штучності та неадекватності, а декларує себе як симулякр, наголошуючи однак при цьому свій вихід за межі можливостей людської свідомості<sup>94</sup>.

Підсумовуючи в пізнішому інтерв'ю результати власної антропологічної аналітики, він каже: «Існує те, що я би називав «мультиформність людської пластичності» (*multiformity of human plasticity*). Репрезентація як відстрочування насильства є, звісно, одним із способів, у який людська пластичність моделюється, але це не єдиний спосіб. І я хотів би додати, що «пластичність» – це лише метафора того факту, що ми знаємо дуже мало про людську природу. Тим не менше є ця пластичність, що безперервно моделюється й оформлюється. Якщо хтось користується вигадливістю (*fictionality*)<sup>95</sup> як дослідницьким інструментом, є багато способів розширити питання цього типу.

---

<sup>93</sup> Див.: Iser W. *The Fictive and imaginary : charting literary anthropology*. :Johns Hopkins University Press, 1993. – P. X–XX.

<sup>94</sup> Див.: Там само. – P. 281–302.

<sup>95</sup> В українській гуманітарній традиції зв'язок літератури й здатності уявляти відображається паралеллю понять: «художнє мислення» – «художня проза», де переважає метафора зображального мистецтва, тоді як в англомовній понятійній системі цей зв'язок безпосередніший: *fictionality-fiction*, вигадливість–література. Як видається, В. Ізеру важливо наголосити, що здатність створювати фантазійні, уявні, неіснуючі образи може існувати й окремо від літератури, але в літературі й через літературу виявляється найпотужніше.

Загалом можна сказати, що дослідницьке використання вигадливості дозволяє інсценізувати мультиформне моделювання людської пластичності»<sup>96</sup>.

Понятійний репертуар проекту літературної антропології В. Ізера акцентує такі концепти як: вигадане (*fiction*), людське існування, пластичність людської істоти, репрезентація, інсценізування, гра. Тож літературна антропологія В. Ізера ближча есенціальній філософській антропології, ніж літературознавству. Побудова літературної антропології стає можливою, коли саму людину зображувати та розглядати як істоту з особливими онтологічними характеристиками: позбавленість наперед-даної сутності, відкритість, здатність в умовах відсутності уявляти та випробовувати виміри існування.

Відповідно стратегія такого дослідження – опис та аналіз форм людської вигадки та людської уяви, що дає свободу міждисциплінарній методології і можливість зануритися в поле історичних, етнографічних, соціологічних та філософських фактів. Але наскільки продуктивним став такий аналіз літератури?

Від 1997 р. Константський університет у Німеччині був домівкою для міждисциплінарної дослідницької групи «*Література та антропологія*». Одна з активних її учасниць Алайда Асман (A. Assman), характеризує «концептуальний дизайн» цього наукового проекту як такий, що лежить на трьох китах: літературна антропологія В. Ізера; американська культурна антропологія, представлена фігурами К. Гірца (C. Geertz) та Дж. Кліфорда (J. Clifford); та антропологічний дискурс, який можна асоціювати з іменем Г. Пфотенхауера (H. Pfothenauer), укорінений у полі досліджень німецької літератури XVIII ст., чийм лейтмотивом є образ *der ganze Mensch* (людська істота як цілість)<sup>97</sup>.

Теми досліджень групи найрізноманітніші: історія літератури як історія змін локусів культурної пам'яті, досвід у літературі, форми вигаданого, і т.д.

---

<sup>96</sup> Iser W., van Oort R. The Use of Fiction in Literary and Generative Anthropology. An Interview / W. Iser, R. van Oort // *Anthropoetics* III, no. 2 (Fall 1997/Winter 1998): – Режим доступу: [[http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0302/Iser\\_int.htm](http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0302/Iser_int.htm)]. – Назва з екрана.

<sup>97</sup> Див.: Assmann A. Redefining the Human. A Survey of Approaches to Literary Anthropology / A. Assmann// *Being Humans. Anthropological Universality and Particularity in Transdisciplinary Perspectives* / Ed. by Neil Roughley. – Berlin ; New York : de Gruyter, 2000. – P. 199–215.

Зокрема, одна зі студенток Ізера, Габріель Шваб у книжці «Дзеркало та убивця-королева: Іншість у літературній мові» (*The Mirror and the Killer-Queen: Otherness in Literary Language*) 1996 р. запропонувала розвивати літературну антропологію у напрямі виявлення «уявної етнографії» (*imaginary ethnography*) – етнографії читання, оскільки в «контактній зоні» літератури взаємодіють уявні світи та практики читання та інтерпретування, засвоєні читачами в найрізноманітніших соціальних інтеракціях. Такий антропологічний аналіз читання міг би дати поштовх до вироблення нової етики деколонізації<sup>98</sup>.

Проте в цілому можна стверджувати, що літературна антропологія В. Ізера виявилася радше каталізатором дискусій щодо нових напрямів літературознавства та літературознавчої теорії, ніж дослідницькою програмою<sup>99</sup>. Критики відзначають, що пропозиція літературної антропології, зближеної з філософською антропологією, де література стає медіумом у пошуку конститутивних якостей людської істоти, виявилася надто віддаленою від поля літературної критики і літературного тексту. Так Ганс Ульріх Гумбрехт (H. U. Gumbrecht) зазначає, що літературна антропологія В. Ізера весь час повертає нас до питання, чому люди взагалі мають в уяві образи, сприймаючи літери, і навіщо людські істоти повсякчас постають перед необхідністю мати вигадане, щоб виразити себе. Таким чином, виходить, що літературна антропологія має досліджувати людську свідомість замість літератури, та споглядати реакції свідомості на виклики літературного тексту. І виникає питання: а чому саме тільки література проголошується Ізером найзначнішою провідницею вигаданого та найбільшою можливістю проявити пластичність людської істоти? Крім того, у викладі Ізера, на думку Гумбрехта, антропологія втрачає інтерес до «подробниць» і постає трансцендентальною<sup>100</sup>.

Інший напрям критики – питання про те, наскільки новаторською є пропозиція В. Ізера. Справді, розглядаючи понятійний склад його проекту,

---

<sup>98</sup> Див.: Spariousu M. I. *Remapping Knowledge. Intercultural Studies for a Global Age*: Berghahn Books, 2006.

<sup>99</sup> Про це свідчить і зміст статей у випуску, присвяченому літературній антропології. Див.: REAL. *Yearbook of Research in English and American Literature*. Vol. 12. *The Anthropological Turn in Literary Studies* / Ed. by Jürgen Schlaeger. – Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1996.

<sup>100</sup> Див.: Gumbrecht H. U. *Literary Anthropology*. – Режим доступу: [<http://prelectur.stanford.edu/lecturers/iser/gumbrecht.html>]. – Назва з екрана.

знаходимо тут чимало концептів і позицій, запропонованих раніше. Визначний вплив на формування літературної антропології справила герменевтика Г.-Г. Гадамера, праці Віктора Тернера (Victor W. Turner) та Кліфорда Гірца (C. Geertz)<sup>101</sup>, де наголошується, що текст у культурі «обтяжений» майбутніми значеннями, виявити які може лише дія вираження, експресія, репрезентація. Динаміка взаємодії у момент сприйняття кожного тексту робить його непередбачуваним, або користуючись терміном Тернера, який часто вживає й сам В. Ізер, – *лімінальним, ліміноїдним*.

У відомій книжці В. Тернера «Драми, поля, та метафори. Символічна дія у людському суспільстві» (1974) вводилося поняття «лімінальної можливості» (*liminal or «liminoid»*), що походить від непередбачуваності ритуальної дії, ритуального виконання, і без якого соціальні порядки в їх сталості стають неможливими. Метафори та парадигми, засвоєні у логічному порядку, в моменти інтенсивного досвіду, інтенсивних обставин, породжують безпрецедентні форми. Тому дія, виконання, використання не можуть у людських істот підлягати абсолютному порядку. «Розрив» між порядками – лімінальність – в індустріальних спільнотах легалізований у «ліміноїдних» жанрах, як от: література, кіно, журналістика. Замість давнього ритуалу тут діє новизна інтерпретації та нові форми засвідчення – тож філософія, наука, мистецтво, релігія потребують «лімінальних істот», спроможних до інновативної поведінки<sup>102</sup>. Слід звернути також увагу на своєрідну концепцію літературної антропології, розроблену в межах російської антропологічної школи: передусім, це дослідження *Валерія Подороги*, розпочаті у середині 90-х рр. ХХ ст., які стосувалися текстології і тілесності в контексті історії філософії. Ця, несподівана в межах звичного для нас «шкільного» навчання філософії, тілесна антропологія філософського тексту пропагує повільне читання, яке має на меті вловити момент, коли «форма змісту» стає «формою вираження».

---

<sup>101</sup> Див. статті цих авторів: Turner V. W. *Dewey, Dilthey, and Drama : An Essay in the Anthropology of Experience* / V. W. Turner.; та Geertz C. *Making Experiences, Authoring Selves // The Anthropology of Experience* / Ed. by V. W. Turner and E. M. Bruner: Board of Trustees of the University of Illinois, 1986.

<sup>102</sup> Див.: Turner V. W. *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic action in human society* / V. W. Turner: Cornell University Press, 1974.

В. Подорога розглядає акт читання як *зовнішній* щодо розуміння: «Читати – значить перебувати по інший бік щодо власних процедур розуміння, бути поза собою, бути *до* думки й мови»<sup>103</sup>. Філософський текст – місце, топос здійснення смислу, котрий повсякчас вислизає. Метафора ландшафту виступає методологічним принципом, який вимагає полювання за випадковими, розрізненими подробицями життєвої історії автора, які ще не стали текстом, щоб потім знову повернутися до місця здійснення думки – тексту. У результаті такого розгляду народжуються, як мінімум, нетривіальні інтерпретації: філософія Ніцше як танок, ландшафтне «здіймання» Гайдеггера, виражене дефісом-що-розриває поняття. Експерименти з «тілесним читанням» філософських текстів розвинулися в авторський проект «аналітичної антропології літератури».

Якщо у В. Ізера ключовий спосіб антропологізації літератури – зв'язок людського життя й свідомості з вигадуванням у літературному тексті, то для В. Подороги – це тіло, образи тіла, досвід тіла, що єднає автора й читача та передує смислотворенню. Перша тілесна метафора ландшафту розвинулася в «тіло читання», а в текстах постають «тіла-об'єкти», «тіло-моє», «тіло-афект», «тіло, що мислиться».

Як може виглядати методологія дослідження, метою якої є аналітичне споглядання тілесності? Передовсім слід виокремити «нарративний план» (риторичні, ідеологічні, сюжетні цінності тексту) й переміститися у перпендикулярний щодо нього тілесний план, відмовитися від бачення через мову – «дивитися» письмо. Подібне прочитання прози Достоєвського виявляє у ній, на думку В. Подороги, «надлишковість» порогових, регресивних тіл, що прагнуть межі, відходять від нормальної тілесної практики, і їх потужність деформує саме мовлення й зображення.

Результатом читання-вдивляння має стати «картографія тіл без органів», що «вхоплює» не форми, а сили, що викликають афекти. Картографія – вихід за межі центрування, схем і протиставлень<sup>104</sup>. Ця стратегія подібна до пропозицій

---

<sup>103</sup> Подорога В. Выражение и смысл / В. Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995. – С. 19.

<sup>104</sup> Див.: Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию / В. Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995.



Р. Нича звертатися до маргінального та одиничного досвіду, що дозволяє оперувати самим моментом змін, відобразити становлення.

Підсумовуючи результати розглянутих проектів літературної антропології, ми могли би стверджувати, що вони передбачають низку змін в оптиці звичного погляду на літературу:

- література має розглядатися у цілості актів вигадування її творців, її читачів, текстів та актів читання;
- література розглядається в динаміці – через ряд перформативних дескрипцій: репрезентація, гра, інсценізування;
- література – динаміка вигадування (*literary fictionality*), де через акти відбору, комбінації, саморозкриття, інсценізацію й трансформацію, відбувається гра між реальним/*Real*, вигаданим/*Fictive* та уявним/*Imaginary*;
- література – не єдиний, але виразний прояв подвоєння світів у бутті людей, тому інтерпретування літератури постійно приваблює, і література відтворюється в різних історичних формах;
- література постає *простором* розробки, дослідження можливостей реалізації людського буття, що в свою чергу вимагає визнання того, що людина є «пластичною»;
- література є слідом і простором дії тілесності, що виявляється не лише в її міметичних діях, а й у структурі наслідування, яка задається самим читанням;
- літературний досвід неможливо узагальнювати – література навчає гуманітаристику одиничності.

Як бачимо, літературна антропологія становить собою насправді філософську антропологію, адже в тих програмах досліджень, які ми розглянули, аналіз літературної форми та образності мав слугувати лише виявленню властивостей буття взагалі й зокрема – людського буття. У такий спосіб філософи вже досить давно активно використовували літературні тексти. Розглянемо тепер, чим відрізняється літературна антропологія як

літературознавчий проект, що виходить за межі поетики та історіографії, і запитує про творення літературою і досвідом у літературі самої людської істоти, від філософії, що аналізує літературу, формулюючи «слово про людину» через літературу.

*Філософське запитування про антропологію у літературі*

*Мудрість роману відмінна від мудрості філософії.*

М. Кундера. Мистецтво роману.

Найближча літературній антропології філософська герменевтика Г.-Г. Гадамера. Коли ми звернемося до «Істини й методу» (частина перша, розділ II «Онтологія твору мистецтва та її герменевтичне значення»), то побачимо, що спосіб буття мистецтва захоплюється тими ж динамічними поняттями, що й література в концепції В. Ізера: представлення, гра, зображення, репрезентація, інтерпретація, перетворення (трансформація)<sup>105</sup>. Парадоксальним чином опис мистецтва, здійснений в «Істині і методі» майже 50 років тому, виявляється суголосним багатьом сучасним теоріям, бо поєднує перформативність, унікальність, гру, втрату суб'єктивності в досвіді сприйняття мистецтва.

За Гадамером, художній досвід – це дійсний досвід, оскільки він не полишає свого суб'єкта без змін. Всяка зустріч із мовою мистецтва є зустріччю з незамкненою подією, ба навіть частиною цієї події. Тож власне буття твору мистецтва полягає в тому, що він задіює суб'єкта, і він уже не може залишатися для-себе-сущим. І все це стає можливим через те, що способом буття мистецтва є *гра*.

Шукаючи визначення способу існування гри, Гадамер звертається до метафоричного використання поняття гри, що виявляє первісний його зміст, й такий спосіб виглядає надійнішим, ніж етимологічний. Через такий аналіз виявляється, що гра є здійсненням руху. Вихідний спосіб буття гри –

---

<sup>105</sup> Див.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод / Х.-Г. Гадамер. – М. : Прогресс, 1988. – С. 145–200. – Подальший виклад ґрунтується на цьому давнішому російському перекладі, хоч він і недосконалий, але все ж таки при порівнянні з оригінальним текстом (Gadamer H.-G. Gesammelte Werke. Bd.1. Hermeneutik : Wahrheit und Methode. – 1. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. – Tübingen : Mohr Siebek. – 1999.) виявляє менше прогалин ніж українське видання Гадамер Г.-Г. Истина і метод: Пер. з нім. – Т.1 : Герменевтика I : Основи філософської герменевтики. – К. : Юніверс, 2000.

медіальний, а не пов'язаний з наявністю суб'єкта. До гри відноситься й те, що рух відбувається без напруження, ніби сам собою. Структурна впорядкованість гри дає гравцеві можливість розчинитися в ній і тим самим позбавляє його завдання бути ініціативним, яким він, гравець має бути при напруженнях, властивих самому буттю без гри.

Загальною рисою гри є те, *що всяка гра є становлення стану гри*. Гра вирізняється тим, що це само-репрезентація. На цьому базується чарівність гри, оволодіння в грі. Гра має певну автономію по відношенню до гравців і глядачів – це включається в поняття *перетворення*.

Перетворення відрізняється від зміни. Зміна передбачає зміну якості, субстанційної акциденції, але сама річ залишається тією ж. Перетворення має на увазі, що дещо стає відмінним відразу й цілком, стає дійсним буттям, порівняно з яким попереднє буття незначне. І, таким чином, перетворення в структуру передбачає, що все, що було досі, не існує, але те, що суще тепер, яке представляє грі мистецтво, і є непроминально дійсним.

Гравці не мають власного для-себе-буття. Тепер більше немає гравця (або автора), залишається лише те, в що грають. Гра утворює структуру – отже, набуває свого власного критерію й більше не співвідноситься ні з чим зовнішнім. Радість від гри – це радість пізнання. І в цьому й полягає смисл перетворення на структуру – це перетворення на істинне, звільнення, яке повертає до істинного. У цій частині ігрова теорія засновника герменевтики дуже близька до описів «лімінального» у Тернера: дія досвіду не дозволяє передбачити ступінь перетворення.

Оскільки витвір мистецтва становить собою гру, це означає, що його власне буття невіддільне від його представлення, а в представленні виявляються єдність і тотожність структури. Націленість на представлення (репрезентацію) – це сутнісна риса твору. Витвір мистецтва настільки утворює єдність з тим, на що вказує, що збагачує його буття ніби новим буттєвим процесом. Тож *«мистецтво взагалі й в універсальному смислі забезпечує буттю приріст наочності»*<sup>106</sup>. Ця остання теза Гадамера особливо важлива в

---

<sup>106</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод / Х.-Г. Гаджамер. – М. : Прогресс, 1988. – С. 191.

контексті нашої загальної розмови про літературну антропологію, оскільки дуже перегукується з намаганнями В. Ізера показати літературу як простір вигаданого, який дає можливість вбачати людське буття, оформлене в образи, придатні для наслідування, й подолати власну невизначену пластичність.

Аналіз мистецтва Г.-Г. Гадамера є прикладом теоретизування навколо досвіду мистецтва як цілості, проте в філософії є чимало прикладів, коли літературний текст становить собою привід і спосіб філософування про людину. Парадоксально, що такі різні філософи, як М. Мамардашвілі й Р. Рорті, погоджуються в тому, що літературний текст виступає топосом унікального досвіду, який не може бути здійснений ані в філософії, ані в повсякденності, і досвід читання, досвід переживання тексту безпосередньо змінює людське існування, на відміну від філософії, яка раціональним вираженням лише пропонує свою аналітику, відчужену від свідомості, від реальних переживань.

Мераб Мамардашвілі витлумачував філософію як подію, що трапляється не з кожним, навіть коли філософія є єдиним і професійним заняттям – думка стається з людиною, коли вона здійснює свою трансценденцію із даностей до самостійного відкритого мислення. Роман Пруста «У пошуках втраченого часу» – текст продуктивний для філософа не лише як естетичний феномен, а й текстуальна реалізація події «реальної філософії», коли істина зіяє, але потрібна ціла топологія шляху до миті відкриття цієї очевидності.

Якщо життя – це безкінечний плин ситуації й сприйняття, то тоді щоб «розплутати життєвий досвід», необхідний інструмент, «орган». Для самого Пруста цим органом став текст роману. І тепер філософ пропонує нам опиратися на читання цього роману, щоб за уривками, враженнями й думками навчитися вбачати Інше – дійсне. «Усе перед людьми – таємниця, й все шмаття», а з оцього розірваного єднання вражень треба читати, вловлювати реальність, якої емпірично немає.

М. Мамардашвілі вводить надзвичайно промовистий образ-концепт – «орган тексту». *Орган тексту* подібно до людського ока (так само як і досвід сприйняття та створення візуального мистецтва, приміром, картини) допомагає бачити «єдину реальність» без над-зусилля. Як орган ока вироблює зір, так і

текст – створює думки й стани свідомості, дає можливість убачати те, чого оком не побачити<sup>107</sup>.

Особлива реальність твору для М. Мамардашвілі потрібна для вироблення дискретного, виділеного пристрою, який стає умовою продуктивності душі: думка є можливістю думки, враження є умовою враження. Роман Пруста – його власний онтологічний акт «першовмістимості», який дає можливість бути всьому іншому<sup>108</sup>.

Філософ вважає, що весь матеріал роману побудований за принципами «тільки моє враження», тобто опрацьоване мною, відкрите моєю свідомістю та «заангажованістю» – не просто щось десь відбулося, але «життя вирішується». Ситуації відкриваються тільки для конкретної людини<sup>109</sup>. Враження – «прямий удар істини» – приходить «саме собою», але людині – це *подія*, яку треба реалізувати, але не дією, а проходженням шляху всередині цього враження<sup>110</sup>.

Емпірична людина розірвана в часі й просторі, її психіка розсіяна. Тому образ повністю зібраної людини – метафізичний. Дослідження вражень в пошуках їх смислу підкреслює, що людина повинна здійснити випробування безгрунтового досвіду, унікального й невербального, від якого неможливо позбавити. Цей шлях пізнання називається «індивідуальною метафізикою» або індивідуальною етикою<sup>111</sup>.

Праця життя онтологічно необхідна для тривання, оскільки почати з того, чого немає, неможливо: «текст можна зрозуміти лише текстом». Тому «артикульовано організована свідомість» є необхідним припущенням буття людини й усіх її специфічно людських проявів (пам'ять, пристрасть, враження)<sup>112</sup>. Те, що було, постійно зникає, занурюється в темряву, «я» згортається в моментах чуттєвості, в речах, а потім в інший момент через природну метафору відбувається зустріч із самим собою, яка розгортає смисл

---

<sup>107</sup> Див.: Мамардашвили М. К. Психологическая топология пути. / М. К. Мамардашвили. – СПб. : Издательство русского христианского гуманитарного института, 1997. – С. 27–28.

<sup>108</sup> Там само. – С. 235–237.

<sup>109</sup> Там само. – С. 215.

<sup>110</sup> Там само. – С. 164.

<sup>111</sup> Там само. – С.148–153.

<sup>112</sup> Там само. – С. 286.

прихованого удару враження. Без постійної тривалості, роботи занурення в цей колодязь нічого не станеться, феномена не побачити<sup>113</sup>.

Метода М. Мамардашвілі – повільне асоціативне читання роману – дуже нагадує антропологічну аналітику його учня В. Подороги, проте якщо останнього цікавить тілесність (органіка) тексту, то сам філософ зосереджений на текстових афектах свідомості, і на тому, як текстовий досвід змінює життя й культуру. За М. Мамардашвілі мета літератури як форми досвіду – «зібрати» людину в собі, досягнути стану відкритості й зосередження.

Ричард Рорті в есе «Гайдегер, Кундера та Дікенс» звертається до літератури, щоб захистити людську недосконалість, неповторну потворність чи красу, щоб у її свободі спекатися «жреців-відлюдників» (*the ascetic priest*), які повсякчас прагнуть «очистити» людськість від подробиць існування. Він розвиває протиставлення між потягом жерців-відлюдників (філософів) до теорії, простоти, структури, абстракції, сутності та потягом романістів до наративу, деталі, розмаїття та випадкового. Для романіста різниця між видимістю й реальністю замінюється показом розмаїття точок зору, множини описів тих самих подій, тому роман – це територія, де ніхто істиною не володіє, або «рай індивідів» за Кундерою.

На думку Р. Рорті, в історії європейського роману одним із найвизначніших авторів є Чарльз Дікенс, адже найуспішніша й найпам'ятніша риса його романів – це ідіосинкратична відпірність персонажів до будь-яких узагальнень чи категоризацій. Персонажі цього автора опираються будь-якій моральній типології, будучи описані таким чином, що самі уособлюють цінності й пороки. Натомість імена героїв Ч. Дікенса *заступають* моральні принципи та переліки чеснот і пороків. Це стає очевидним, коли ми отримуємо можливість позначати себе та інших через образи романів: «Скімпол», «містер Піквік», «Гредгрінд», «місіс Джеллібай» чи «Флоранс Домбі».

---

<sup>113</sup> Мамардашвили М. К. Психологическая топология пути... – С. 290–291.

Р. Рорті наголошує значущу перевагу літератури над філософією та правознавством у формулюванні *етосу*. У моральному світі, який ґрунтується на тому, що М. Кундера зве «мудрістю роману», моральні порівняння та судження робитимуться за допомогою власних імен, а не загальних термінів чи то принципів. Суспільство має здобувати «етичний словник» із романів, а не з онто-теологічних чи онтично-етичних трактатів – тоді не виникатимуть питання про людську природу, мету людської екзистенції чи смисл людського життя. Радше запитуватиме себе, що ми можемо зробити для того, щоб уживатися між собою, як улаштувати все так, щоб нам було зручно разом, як можна змінити інституції, щоб право кожного на розуміння мало більше шансів на здійснення.

Р. Рорті розглядає літературу як інструмент соціальних зрушень: щоб змінити щось на краще, люди мають тільки звернути свій погляд на покривджених людей, розгледіти *подробиці* їхнього болю, замість перебудовувати цілий свій когнітивний апарат.

Саме поява роману в європейській культурі Заходу (яку часто й небезпідставно називають расистською, сексистською та імперіалістичною), дозволяє гостро усвідомити свою здатність до «вбивчої нетерпимості» і тим самим подолати цю нетерпимість<sup>114</sup>.

Порівнюючи такі різні, на перший погляд, прочитання літератури філософами (феноменологічного Мамардашвілі, прагматичного Рорті та герменевтичного Гадамера), ми бачимо, що література змальована ними як «магічний» простір, де «силою форми» відбувається така потужна дія на свідомість і буття людини, що філософії годій про це й мріяти, відтак завдання філософа – розшифрувати, аналізувати цей вплив.

Тож виходить, що жести літературознавців вийти за межі аналізу видозміни літературної форми й наблизитися до аналізу афектів літературного тексту зближують їхні досліді з філософським спогляданням літературної дії. Літературна антропологія бере з філософського доробку більше, ніж

---

<sup>114</sup> Див.: Rorty R. Heidegger, Kundera, and Dickens / R. Rorty // Rorty R. Essays on Heidegger and Others. Philosophical Papers Volume 2 / R. Rorty. – Cambridge : Cambridge University Press, 1991. – P. 66–84.

філософська антропологія літературою запозичує з літературознавства. Маючи досвід антропологічної дескрипції, дотичних до різних гуманітарних полів (філософії і літературознавства) спробуємо сформулювати умовну модель власної літературної антропології і застосуємо її до реалій української літератури.

*Літературна антропологія: перспективи для української літератури*

*Поет розповідає аудиторії, що таке людина.*

*Але ніхто цього не чує, ніхто...*

I. Бродський. Діалоги

Коли від теоретизування про літературу взагалі – як форму людського досвіду – ми переходимо до задіявання літературної антропології у літературознавчому дослідженні, виникає питання: чи всяка література підпадає під такий аналіз (включно з популярною детективною чи жіночою прозою), чи лише та література, яка сама ставить перед собою антропологічні завдання (як от романи М. Пруста чи М. Кундери)? Подібна невизначеність якраз і становить одну з перших позитивних характеристик цієї методології: вигаданий і реальний людський досвід певним чином виражений у всякому літературному тексті, так само як і тілесність.

Тож перший крок у побудові нашого варіанту літературної антропології такий: предметом літературної антропології може бути різна література, незалежно від її естетичної оцінки чи культурної значущості. Усі тексти, що діють у культурі в якості літературних становитимуть для нас інтерес. Подібна позиція, хоч і може викликати значну критику, дозволяє вийти за межі естетичних канонів, і попри несприйняття того, що зображено у тексті, розглядати вигадане в літературі як вираження своєрідності досвіду, можливого в нашій культурній історії. Такий підхід дозволяє прочитувати і суржикові, і молодіжні, жіночі любовні романи, поцінуючи їхню власну досвідну палітру.

Усе, що проговорено в культурі, у вигляді літературного тексту свідчить (показує і визначає водночас) про людський досвід у площині реальності, стає «тілом культури», що у певний спосіб веде до усвідомлення світу. Тож до якої



свідомості може вести це загальне тіло літератури, що не виокремлює в собі жанри чи ранги?

Найзагальніша перша відповідь: *це досвід межовий, лімінальний, непередбачуваний*, новий, той, що раніше не мав слова: «низька дійсність» тілесності та сексуальності, суржикова мова та примітивне мислення, без-змістовне і без-мисленнєве існування, своєрідність жіночого досвіду, повсякденність, вигадані культурні ігри, тощо.

Інша вагома тенденція – змальовування унікального, того, що зникає, того, що непомічене. Література постає своєрідною *скарбницею дивакуватості*, непоміченої краси, зникаючої історії, видозміни та викривлення людського існування в сучасному мінливому світі. Упродовж 90-х рр., до появи популярних романів уже ХХІ ст. українська література змальовувала «країну з інших географій» (за висловом Ю. Андруховича): структури повсякденності поставали в їх містичному чи навпаки максимально знеціненому висвітленні, а людський досвід був майже виключно поза-нормативним. Зберігаючи цю тенденцію, українська література поступово починає збагачуватися різноманітністю людського досвіду, включаючи і побутописання, і нормативну повсякденність.

Враховуючи визначні цивілізаційні зрушення, якими насичені події української історії останніх десятиліть, сучасна українська проза багата на тексти, які прагнуть *затримати втрату світу, що зникає*. Цей мотив пронизує не лише прозу початку третього тисячоліття (романи та есе Ю. Андруховича, Т. Малярчук, Т. та Ю. Іздрика, Н. Сняданко, О. Забужко), чимало текстів якої є своєрідною антропологією зникомого, фіксацією світу, якого майже немає навіть у пам'яті чи мові, але й прозу 70–80-х рр. ХХ ст., зокрема цілком антропологічно налаштовані новели Григора Тютюнника й романи В. Шевчука.

Загальний дослідницький проект «літературна антропологія української літератури». мав би розглянути українську літературу в цілому, з позицій її моделюючих властивостей. У такому погляді ми маємо поєднувати простір літературного тексту як такого, його перформативи (у вигляді авторських читань, публікацій у різних медіа), ігровий і реальний простір автора чи

авторів, інституції і події, пов'язані з поширенням літератури (як от книжкові ярмарки, фестивалі, акції).

Сучасна українська література в своїй цілості добре піддається концептуалізації за допомогою антропології В. Ізера: маргінальний та історичний досвід, що виступає на перший план, справді є «випробовуванням» людської пластичності. Це література, що змальовує людський досвід втрати традиції і нормування, пошук можливостей людського досвіду. Водночас, антропологічного прочитання потребує й призабута на сьогодні українська література радянського періоду.

Таким чином, у найістотніших своїх функціях антропологія здійснює виображування, ви-явлювання, опри-крашування усіх можливостей і якостей людини. Тому важливими виявляються не тільки теоретичні чи ідеологізовані антропологічні моделі, що вводяться в комунікацію структурами влади, включно з освітніми. Здається, більш істотними (в сенсі впливовості на саму людську істоту), є ті антропології, спів-приналежність до яких можна пережити: антропології, запропоновані літературою, у вигляді історій чи поетичних метафор, пластичними мистецтвами – у вигляді тілесної форми, і музикою – у вигляді звукових порядків.

### 1.3. БІОГРАФІЧНА ФІЛОСОФІЯ І ФІЛОСОФІЧНА БІОГРАФІСТИКА У ТВОРЧОСТІ ФІЛОСОФА-ПИСЬМЕННИКА (ВИПАДОК Ж.-П. САРТРА)

#### *Філософія як біографія*

Одним із найяскравіших прикладів глибокого взаємозв'язку між філософією та літературою може служити творчість видатного французького мислителя ХХ ст. Ж.-П. Сартра. Майже всі основні форми творчої активності Сартра (зокрема, філософія, художня література та публіцистика) утворюють нерозривну єдність, великою мірою центровану навколо особистості – як його власної, так і особистості взагалі. Відповідно, в його спадщині величезну роль відіграють біографічні та автобіографічні складові. Це проявилось, зокрема, у тому, що одним із предметів, що з ним Сартр активно працював і як філософ, і як літератор, був займенник «я». Загалом, філософія, на відміну від літератури, досить рідко практикує висловлювання від першої особи однини, особливо для передачі особистих думок окремого індивіда. Адже у філософії значно частіше йдеться про мислення як таке, свідомість як таку. Те, що «трюки» з «я», які сучасний французький дослідник Б. Клеман знаходить у романі Сартра «Нудота» та його автобіографічному есе «Слова», відносяться до «самої серцевини *поетики* (курсив наш. – В. М.) Сартра»<sup>115</sup>, і те, що загалом Сартр як *письменник* вирізнявся «непохитною волею до самосвідомості, до справжньої присутності у своєму письмі»<sup>116</sup>, жодного подиву не викликає. Однак багато більш несподіваним є те, що займенник першої особи однини функціонує аналогічним чином і в суто філософських текстах Сартра. Як показує Клеман, в праці «Уявне» присутні обидва варіанти «я» – як філософське (безособистісне, концептуальне), так і особисте, причому друге не суперечить першому<sup>117</sup>. Ті ж самі роздвоєння та переходи наявні і в трактаті «Буття і ніщо», де можна зустріти як абстрактне, знеосіблене «я» філософії, так і вкорінене у житті,

---

<sup>115</sup> Клеман Б. Мыслить, мыслить свою жизнь, свою жизнь описывать / Б. Клеман // Ж.-П. Сартр в настоящем времени: Автобиографизм в литературе, философии и политике : Материалы международной конференции в Санкт-Петербурге 8-9 июня 2005 года / Сост. и пер. с франц. С. Л. Фокина. – СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2006. – С. 26.

<sup>116</sup> Фокин С. Л. Предисловие // Ж.-П. Сартр в настоящем времени : Автобиографизм в литературе, философии и политике : Материалы международной конференции в Санкт-Петербурге 8-9 июня 2005 года / Сост. и пер. с франц. С.Л. Фокина. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2006. – С. 10.

<sup>117</sup> Клеман Б. Мыслить, мыслить свою жизнь, свою жизнь описывать. – С. 27.

біографічно обумовлене індивідуальне «я» самого філософа<sup>118</sup>. Клеман називає подібну практику «філософією з ризиком автобіографії»<sup>119</sup>.

Справді, ризик суб'єктивізації філософії за таких умов, принаймні на перший погляд, зростає. Це побоювання посилюється тим фактом, що змолоду Сартр бачив себе в першу чергу письменником, тоді як філософія цікавила його лише як засіб, що може допомогти при описі психологічних реакцій героїв художніх творів<sup>120</sup>, а в зрілому віці «особистості реальні займали Сартра дедалі більше, набуваючи першочергового значення для його способу осмислення світу»<sup>121</sup>. Загалом упродовж життя Сартр не раз і цілком свідомо ставив свою філософію під загрозу бути визнаною «всього лише літературою». Згадаймо, наприклад, його заяву в «Словах» про те, що, вподобавши з дитинства пригодницьке читиво, він залишився вірним цій звичці й тоді, коли серйозному філософу належало б читати зовсім інше: «...ще й донині я з більшим задоволенням читаю “Чорну серію”, аніж Вітгенштайна»<sup>122</sup>.

Визнаючи «ризиковність» як цих преференцій у читанні, так і вже згаданих «трюків» з «я», хотілось би звернути увагу на дві речі. По-перше, сам Вітгенштайн, порівнюючи славетний філософський журнал «Mind» із популярними журналами видавництва «Street & Smith», де друкувалися детективи, віддавав однозначну перевагу останнім<sup>123</sup>. По-друге, варта уваги думка Клемана про те, що активне включення в філософські розмисли особистісного виміру не є ані новацією Сартра, ані девальвацією філософії. До подвійного використання займенника «я» задовго до Сартра вдавався, приміром, і такий поважний філософ, як Декарт (згадаємо його «Міркування про метод»). Згідно з Клеманом, об'єднання двох видів «я» в філософських працях (як у Декарта, так і у Сартра) має на меті продемонструвати рішуче

<sup>118</sup> Клеман Б. Мыслить, мыслить свою жизнь, свою жизнь описывать. – С. 29.

<sup>119</sup> Клеман Б. Мыслить, мыслить свою жизнь, свою жизнь описывать. – С. 23.

<sup>120</sup> Фокин С. Л. Автопортрет философа на фоне войны: Жан-Поль Сартр и его дневники / С. Л. Фокин // Сартр Ж.-П. Дневники странной войны (сентябрь 1939 – март 1940) / Пер. с франц. О. Волчек и С. Фокина. – СПб.: «Владимир Даль», 2002. – С. 764.

<sup>121</sup> Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век / Л. Г. Андреев. – М.: Гелес, 2004. – С. 11.

<sup>122</sup> Сартр Ж.-П. Слова // Сартр Ж.-П. Нудота. Мур. Слова / Перекл. з французької В. Борсука та О. Жупанського; Післямова Н. Білоцерківець. – К.: Основи, 1993. – С. 366-367.

<sup>123</sup> Малкольм Н. Людвиг Витгенштейн: Воспоминания / Перевод М. Дмитриевской // Людвиг Витгенштейн: человек и мыслитель: Пер. с англ. / Сост. и заключит. ст. В. П. Руднева. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Культура», 1993. – С. 42-43.

включення окремої особистості в пошуки того, що цікавить філософію як *таку*, тобто загальнозначимого<sup>124</sup>. Що ж стосується *історії* філософії, то ігнорування фактів виявлення особистості Сартра в його філософуванні є абсолютно неможливим, адже з певних пір він сам відкрито називав своє філософування ангажованим.

З точки зору філософської біографістики в цілому (тобто не тільки стосовно Сартра, а й інших мислителів) принциповим є його твердження про те, що ангажованість слід шукати не в тому чи тому тексті, а лише на рівні усієї особистості автора<sup>125</sup>. Відповідно, розуміння Сартрової концепції ангажованості філософії (так само як, скажімо, і його міркувань щодо ситуації або свободи) неможливе без урахування обставин, в яких він творив. Наприклад, багатьма дослідниками підтримується теза, за якою бути ангажованим, брати на себе весь тягар ситуації і при цьому відчувати себе приреченим бути вільним Сартра змусила Друга світова війна і, зокрема, досвід перебування у німецькому концтаборі<sup>126</sup>. Аналіз відповідних біографічних матеріалів посилює та розширює цю тезу. Так, скажімо, в одному з листів до С. де Бовуар Сартр зазначав, що філософія, розробкою якої він займався у перші роки війни, захищала його від меланхолії, породженої саме війною, а також підкреслював, що в цій новій системі поглядів (згодом викладеній у трактаті «Буття і ніщо») йшлося не про підведення власного життя під певну філософію, чи, навпаки, – певної філософії під власне життя, а демонстрацію їх абсолютної нерозривності<sup>127</sup>. Як наголошує сучасний російський дослідник С. Фокин, Сартр таким чином намагався «відрізнити нову конфігурацію філософії і від “педантизму”, себто підпорядкування живого життя абстрактній ідеї, і від “моралізму”, себто підпорядкування ідеї завданню виправдання життя»<sup>128</sup>. Про те, що Сартрове розуміння співвідношення життя філософа та його ідей є

---

<sup>124</sup> Клеман Б. Мыслить, мыслить свою жизнь, свою жизнь описывать. – С. 22.

<sup>125</sup> Юровская Э. П. Жан-Поль Сартр. Жизнь – философия – творчество / Э. П. Юровская. – СПб.: ИД «Петрополис», 2006. – С. 71.

<sup>126</sup> Див., напр.: Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. – С. 100–101; Юровская Э. П. Жан-Поль Сартр. Жизнь – философия – творчество. – С. 41.

<sup>127</sup> Див.: Фокин С. Л. Философ и его Фавн : Ж.-П. Сартр и Ж. Батай // Ж.-П. Сартр в настоящем времени : Автобиографизм в литературе, философии и политике : Материалы международной конференции в Санкт-Петербурге 8-9 июня 2005 года / Сост. и пер. с франц. С. Л. Фокина. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – С. 151.

<sup>128</sup> Фокин С. Л. Философ и его Фавн : Ж.-П. Сартр и Ж. Батай. – С. 152.

далеким від спрощень, характерних для «педантизму» й «моралізму», свідчить, наприклад, його глузливе ставлення до спроб дискредитувати скептицизм Монтеня простим посиланням на те, що цей філософ був переляканий епідемією чуми, або спростувати гуманізм Руссо тим фактом, що останній віддав своїх дітей у притулок<sup>129</sup>.

Так, визнання глибокої ангажованості та фундаментальної життєвості власної філософії, її нерозривної єдності із власною історичною ситуацією вело Сартра до розриву зі звичним образом «університетського філософа». Однак і в цьому плані він не був ані абсолютним новатором, ані відступником від ідеалів філософії. Радше навпаки: як у попередні часи Сократ, Шопенгауер або Ніцше, Сартр своєю «нецеховою філософією» зробив значно більше для професійної філософії, ніж численні представники «цеху». На думку Фокіна, яскравим, ба більше – історично значимим віддзеркаленням цієї діалектики «філософа-в-цеху» та «філософа-на-людях» може слугувати такий далеко не лише біографічний феномен, як взаємини Сартра з Ж. Батаєм, адже «тільки на перший погляд ця історія належить приватному життю двох мислителів. Насправді вона стосується того, що можна назвати *загальною економікою французької філософії середини ХХ століття*», яка відрізнялася «досить щільною та досить складною взаємодією та взаємопротидією інституціональної та позаінституціональної філософії»<sup>130</sup>.

На думку цього ж дослідника, численні автобіографічні замітки, які можна знайти у щоденниках та листах Сартра перших років війни, відображують інтимний, особистісний підтекст багатьох розмислів, вміщених у «Бутті та ніщо»<sup>131</sup>. Так, за Фокіним, щоб ліпше зрозуміти дивні міркування про «непристойність жіночого статевого органу», що містяться на останніх сторінках трактату Сартра<sup>132</sup>, треба врахувати його власне специфічне ставлення до жінок, сліди якого бачимо в його приватних записах часів

---

<sup>129</sup> Див.: Сартр Ж.-П. Что такое литература? // Сартр Ж.-П. Ситуации : Сборник (Антология литературно-эстетической мысли) / Пер. с фр. ; Предисловие С. Великовского. – М. : Ладомир, 1998. – С. 39–40.

<sup>130</sup> Фокин С. Л. Философ и его Фавн: Ж.-П. Сартр и Ж. Батай.. – С. 150.

<sup>131</sup> Там само. – С. 153.

<sup>132</sup> Сартр Ж.-П. Буття і ніщо : Нарис феноменологічної онтології / Ж.-П. Сартр / Пер. з фр. В. Лях, П. Тарашук. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 829.

підготовки до написання «Буття і ніщо» (йдеться про наявні в його щоденниках міркування про те, що заради збереження абсолютної чистоти свідомості філософ мусить не віддаватися своїм почуттям і, відповідно, уникати жінок)<sup>133</sup>. Ще один приклад необхідності врахувати біографічні обставини написання тих чи тих текстів філософа можна взяти з останніх років життя Сартра. У квітні 1980 р. були опубліковані його бесіди з молодим французьким маоїстом П. Віктором, де «положення були погано сформульовані і, головне, йшли врозріз із тим, що Сартр сповідував раніше»<sup>134</sup>. Зрозуміти цей текст можна лише тоді, коли взяти до уваги, що він був опублікований за два місяці до смерті Сартра, а самі бесіди велися тоді, коли він був уже глибоко хворим і не міг особисто редагувати записи, однак, усупереч рішучим протестам з боку С. де Бовуар, наполіг на їх оприлюдненні. До речі, що стосується самої де Бовуар, то її власні концепції також великою мірою віддзеркалювали її особистий досвід, а її досвід – концепції, якими вона захоплювалася. Як зазначає сучасна американська дослідниця, де Бовуар «скористалася філософіями екзистенціалізму та феноменології, так само як і політикою фемінізму, задля створення власного праксису життя та написання свого жіночого життя. Привласнюючи та приймаючи свою суб'єктивність через акт автобіографічного письма, вона створювала (та перетворювала наново) свою свободу, описуючи конкретні форми, яких вона набирала»<sup>135</sup>.

### *Біографія як філософія*

На тлі досить широкого та активного обговорення особистого біографічного та автобіографічного контексту філософії Сартра дещо блідне інша, близька до цього й не менш важлива, тема, а саме: *Сартр як біограф* інших постатей. Однак, коли згадати основні постулати його філософії, то виявиться, що перехід від першої теми до другої та їх щільне взаємополучення були просто неминучими, адже, за Сартром, досягнення свободи немислиме без

---

<sup>133</sup> Фокин С. Л. Автопортрет філософа на фоні війни : Жан-Поль Сартр и его дневники. – С. 811–812.

<sup>134</sup> Юровская Э. П. Жан-Поль Сартр. Жизнь – философия – творчество. – С. 122.

<sup>135</sup> Pilardi J.-A. Simone de Beauvoir writing the self: Philosophy becomes autobiography / J.-A. Pilardi. – Westport, Connecticut ; London: Greenwood Press, 1999. – P. 125–126.

пізнання людиною самої себе, однак інтерес до себе може і має реалізовуватися лише через інтерес до іншого. Окрім того, як підкреслює автор «Буття і ніщо», коли людина помирає, тільки спогад іншого може їй «перешкодити скоцюрбитись у повноті в собі, обтявши всі зв'язки з теперішнім. Єдина характеристика мертвого життя – те, що це життя, охоронцем якого став інший»<sup>136</sup>. Отже можливість достовірного дослідження життя іншої людини стає одним з найфундаментальніших завдань філософії Сартра<sup>137</sup>. Практична реалізація цих положень – одна з головних складових творчості Сартра. Достатньо просто переглянути написане ним (особливо у другій половині життя, тобто після Другої світової війни), щоб однозначно впевнитися: величезну частину його спадщини складають тексти, що мають біографічне спрямування. Передовсім ідеться про його біографічні дослідження, присвячені чотирьом світилам французької літератури. Хронологічно першою була біографія Ш. Бодлера, видана 1947 р.<sup>138</sup>. 1952 р. Сартр опублікував біографію Ж. Жене – «Святий Жене, комедіант та мученик»<sup>139</sup>. У ті ж роки він працював над біографією Малларме, однак ця книжка не була закінчена і вийшла лише посмертно<sup>140</sup>. Так само незавершеним залишилося і дослідження життя та творчості Г. Флобера, над яким Сартр працював упродовж кількох десятиліть і яке він взагалі розглядав як своє головне творіння. Навіть у незавершеному вигляді ця біографія становить собою грандіозний фоліант обсягом у більш як дві тисячі сторінок<sup>141</sup>.

Є чимало коментаторів, котрі вважають, що біографічний жанр мав для Сартра вторинне значення. Поширеною також є думка, згідно з якою у своїх біографічних творах Сартр просто застосовував та навіть вихолощував підходи та принципи, сформульовані та розроблені ним в інших працях. Однак, як показує Д. Коллінз, автор дослідження «Сартр як біограф», є підстави вважати,

---

<sup>136</sup> Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – С. 735.

<sup>137</sup> Collins D. Sartre as biographer / D. Collins. – Cambridge, Massachusetts ; London, England : Harvard University Press 1980. – P. 4.

<sup>138</sup> Sartre J. P. Baudelaire: précédé d'une note de Michel Leiris / J. P. Sartre. – Paris : Gallimard, 1947.

<sup>139</sup> Sartre J. P. Saint Genet, comédien et martyr / J. P. Sartre. – Paris : Gallimard, 1952.

<sup>140</sup> Sartre J. P. Mallarmé: la lucidité et sa face d'ombre / J. P. Sartre / texte établi et annoté par Arlette Elkaim-Sartre. – Paris : Gallimard, 1986.

<sup>141</sup> Sartre J. P. L'idiot de la famille : Gustave Flaubert de 1821–1857 / J. P. Sartre. – Paris : Gallimard. – Paris, 1971.



що сам мислитель дотримувався принципово іншої точки зору, а саме – трактував свої біографічні студії як свого роду полігон, на якому проходили перевірку його різноманітні ідеї, зокрема й філософські. Те, що таким випробувальним майданчиком стала саме біографія, також абсолютно закономірно. Річ у тім, що, згідно з духом його власної філософії, критерій системи ідей полягає в її здатності відтворити реальний світ, а ця здатність найліпше проявляється у випадку реконструкції життя історичного індивіда. «Таким чином філософська система підпорядковується інтересу до біографії, котрий сама породжує, оскільки саме біографія є тим, що в кінцевому підсумку визначає успіх або неспроможність системи. Замість того, щоб бути маргіналізацією (bastardization) філософії, біографія є її легітимацією»<sup>142</sup>. На думку цього ж дослідника, в кожній із Сартрових біографій можна знайти вельми значущі пасажі, які завершують, прояснюють та коригують його суто філософські розмисли<sup>143</sup>. В передмові до біографії Флобера Сартр сам прямо заявив, що ця праця є безпосереднім та абсолютно необхідним продовженням його суто концептуальних досліджень і присвячена розв'язанню глобального філософського питання про те, що можна знати сьогодні про людину. Сартр також припустив, що відповіді на це питання можна тільки в зосередженні на конкретному випадкові – такому, скажімо, як життя Гюстава Флобера<sup>144</sup>. Згідно з Д. Коллінзом, це зізнання стосовно зосередженості на питанні про *людину як таку* стосується не тільки «Ідіота в сім'ї», а й інших Сартрових біографій: в усіх них у контексті розгляду конкретної особистості «психологія, економіка, соціальна та культурна історія, політична філософія, естетика та онтологія об'єднуються в процесі створення етичної антропології»<sup>145</sup>.

З другого боку, зосередженість на індивіді, характерна для Сартрової антропології та його філософії в цілому, певною мірою конфліктувала з традиційним – універсалістським – образом філософії. Інтерес до індивіда значно природніше вписувався в іншу царину Сартрових інтересів – літературу.

---

<sup>142</sup> Collins D. Sartre as biographer. – P. 5.

<sup>143</sup> Collins D. Sartre as biographer. – P. 6.

<sup>144</sup> Сартр Ж.-П. Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 до 1857 года / Ж.-П. Сартр / Пер. с франц. Е. Плеханова. – СПб. : Издательство «Алетейя», 1998. – С. 7.

<sup>145</sup> Collins D. Sartre as biographer. – P. 6.

Тому, мабуть, не випадково, що свої перші серйозні розмисли стосовно біографічного жанру він виклав у художній формі, а саме – в романі «Нудота» (1938). Впродовж майже усього роману його головний герой Антуан Рокантен прагне написати біографію реальної історичної постаті – французького авантюриста-мандрівника XVIII-XIX ст. маркіза де Ролебона. Однак поступово Рокантен усвідомлює, що своє основне завдання – зрозуміти та об'єктивно відтворити життя героя, проникнути в його внутрішній світ – він виконати не в змозі: «не тому, що мені бракує матеріалів – листів, коротких спогадів, таємних донесень, почасти з поліцейських архівів, у мене хоч греблю гати. Але їм явно бракує певності, ґрунтовності. Ні, вони не суперечать одне одному, але й не узгоджуються. Ніби йдеться про різних людей... Нема жодного проблиску з боку Ролебона. Ледачі й похмурі факти забарно розташовуються за тим ладом, що я їм хочу надати, і одразу ж стає видно, який він їм чужий. Таке враження, що всі мої висновки – плід моєї уяви»<sup>146</sup>. Висловлена ще на початку «Нудоти» підозра Рокантена, що «герої будь-якого роману куди правдоподібніші і принаймні цікавіші» за героя його біографічного дослідження<sup>147</sup>, набуває остаточної сили на останніх сторінках: тривалі зусилля воскресити реального маркіза де Ролебона не дають бажаних результатів, відтак Рокантен вирішує припинити історико-біографічні розшуки і замість цього зайнятися суто художньою творчістю – написанням якоїсь, як він висловлюється, неймовірної історії, неправдоподібної пригоди<sup>148</sup>.

Отже, можна сказати, що загальне послання, що його несе «Нудота» стосовно біографії, полягає в тому, що остання є «декадентським, недоречним, виснажливим жанром, цілі якого є недосяжними»<sup>149</sup>. Оскільки за чверть століття після написання «Нудоти» (в автобіографічному есе «Слова») Сартр зізнався, що в образі Рокантена він зображував самого себе («Я був Рокантеном»<sup>150</sup>), можна також говорити про те, що провал цього біографічного експерименту з головним героєм роману розділив і його автор. Однак про

---

<sup>146</sup> Сартр Ж.-П. Нудота / Ж.-П. Сартр // Сартр Ж.-П. Нудота. Мур. Слова. – С. 16.

<sup>147</sup> Там само. – С. 16.

<sup>148</sup> Там само. – С. 182.

<sup>149</sup> Collins D. Sartre as biographer. – P. 7.

<sup>150</sup> Сартр Ж.-П. Слова. – С. 457.

остаточний вирок не йшлося. У творчості багатьох письменників можна знайти автобіографічні сюжети або мотиви, тобто зображення у художній формі певного досвіду, раніше пережитого автором у реальності. Багато подібних проєкцій бачимо і в художніх творах Сартра. Однак значно більш оригінальним є поява у автора такого досвіду, що його спочатку мав його герой. Ще нетривіальнішими є факти наслідування автором такого досвіду своїх героїв, який ним самим як автором був досить рішуче засуджений. У зв'язку із вигаданим Рокантемом у реального Сартра таке трапилося принаймні двічі. Так, у вересні 1939 р. (тобто усього за кілька місяців після публікації роману), «потрапивши на війну, Сартр починає вести щоденник, хоча в «Нудоті» щоденник був затаврований як негідний творчості літературний жанр»<sup>151</sup>. За Фокінім, завдяки цій «зраді» ми отримали авантекст, що значно розширює можливості інтертекстуального аналізу, тобто істотно сприяє пошукам «смыслових відносин як між текстами, створеними в різних жанрових режимах, так і між усією сукупністю текстів та авторською інстанцією»<sup>152</sup>. Окрім того, внаслідок цього повторення «помилки» Рокантена з'явилося джерело, що має ключове значення у контексті осмислення інтелектуальної біографії самого Сартра. Дещо згодом автор «Нудоти» здійснив ще один акт заперечення власного заперечення, який мав велике значення не тільки в контексті його власної біографії, а й з точки зору біографічного жанру як такого. Як ми вже зазначали, невдовзі по війні він сам захопився біографічним письмом, тобто спробував зробити те, що раніше заборонив робити Рокантену із маркізом де Ролебоном, а саме – «надати життя, субстанцію та значення істоті, існування якої мало тепер лише історичний та документальний характер»<sup>153</sup>.

### *Негативні засади: спростувати та відмовитись*

Чим можна пояснити таку непослідовність? На нашу думку, можна говорити принаймні про два мотиви. По-перше, потенційна готовність та

---

<sup>151</sup> Фокін С.Л. Автопортрет філософа на фоні війни: Жан-Поль Сартр і його щоденники. – С. 777.

<sup>152</sup> Фокін С.Л. Автопортрет філософа на фоні війни: Жан-Поль Сартр і його щоденники. – С. 787.

<sup>153</sup> Wilcocks R. The Resurrectionist, or November in Le Havre // Sartre alive / Edited by A. Aronson A. van den Hoven. – Detroit: Wayne State University, 1991. – P. 241.

реальна практика заперечення своїх власних підходів та образів загалом узгоджується з такими засадовими поняттями філософії Сартра, як свобода та неантизація. Наприклад, сучасний французький дослідник Ф. Нудельман вважає, що Сартр постійно намагався стати *автором, творцем* свого часу, внаслідок чого в його біографії можна помітити велику кількість поворотів, розривів, революцій, про які він сам охоче розповідав своїм читачам. Не піддаючи сумніву того факту, що подібні заяви мали під собою реальний ґрунт, цей же дослідник, тим не менш, припускає, що Сартр навмисно виставляв напоказ та нерідко радикалізував власні трансформації з метою зробити їх більш рельєфними<sup>154</sup>. Однак, на нашу думку, у випадку із Сартровим ставленням до біографії як певного напрямку дослідження ця загальна готовність до альтеризації (тобто становлення іншим) підкріплювалася і більш конкретними пресупозиціями. Як нам здається, неґація біографічних занять Рокантена насправді не була запереченням біографістики як такої, а стосувалася специфічних підходів до біографічного письма, що домінували в попередні часи. Йдеться про різноспрямовані, але з точки зору духовної ситуації, в якій писалася «Нудота», рівною мірою застарілі підходи: «біографічний романтизм» та «біографічний позитивізм».

Із щоденникових записів Сартра від у вересня-грудня 1939 р. ми дізнаємося, що він тривалий час міркував про власну долю як поетапну реалізацію певного високого призначення. І тут зразками для наслідування йому у різні часи ставали Стендаль, Бодлер, Сократ, Спіноза, Кант, Шеллі, Байрон, Ліст, Вагнер. Так, скажімо, досвід Спінози (та певною мірою Канта) підштовхнув Сартра до гадки, згідно з якою філософу, якщо він хоче зробити власне життя прекрасним і, відповідно, стати мудрецем, треба об'єднати метафізику із мораллю і самому стати настільки моральним, щоб сягнути найвищої повноти буття і через це отримати змогу бути абсолютно

---

<sup>154</sup> Нудельман Ф. Сартр – автор своего времени? / Ф. Нудельман // Ж.-П. Сартр в настоящем времени : Автобиографизм в литературе, философии и политике : Материалы международной конференции в Санкт-Петербурге 8-9 июня 2005 года / Сост. и пер. с франц. С. Л. Фокина. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – С. 65–67.

самодостатнім, аж до радикального відокремлення від усіх інших людей<sup>155</sup>. До певного часу власне дитинство здавалося йому схожим на дитинство Руссо або Баха: «хоч би що він робив, усе було значущою приквіткою»<sup>156</sup>. Однак згодом Сартр зрозумів, що подібні ідентифікації виникли у нього під впливом популярних книжок про видатних людей, автори яких намагалися не так розповісти про справжнє життя своїх героїв, як зробити їх якомога більш привабливими<sup>157</sup>. Власний довід відкрив Сартру, що його тривалі намагання сягнути прекрасного життя шляхом наслідування досвіду великих людей були марними спробами відтворити у реальності те, що насправді було лише романтичним міфом про велику людину. Йшлося про дуже ефектну, але нездійсненну *біографічну ілюзію*, яка полягає у вірі в те, що прожите життя схоже на оповідання<sup>158</sup>.

Як говорить Сартр в цьому ж щоденниковому записі, саме розчарування в біографістиці, яка штучно прикрашає життя заради перетворення його на предмет красивої оповіді, він намагався виразити в «Нудоті»<sup>159</sup>. Герой роману гостро усвідомлює, що життя людини йде в одному напрямку, а біограф розповідає про нього у зворотному, підтягуючи розрізнені події під задалегідь відомий фінал. Рокантен і сам би хотів представити власне життя таким чином, але розуміє, що це ілюзія: «Я теж хотів би, щоб моє життя ткалося з хвилин, що пов'язані й узгоджені одна з одною, як у спогадах. Але це однаково, що намагатись упіймати час за хвоста»<sup>160</sup>. В «Словах» Сартр кілька разів повертається до цієї теми і, зокрема, наполягає на тому, що від розгляду біографії у світлі результатів, котрі герой був не в змозі передбачити, неминуче створюється міраж<sup>161</sup>. Окрім того Сартр детально аналізує, яким чином він сам став жертвою цього міражу. Безпосереднім «винуватцем» оголошується дід Карл Швайцер, який виховував онука Жана-Поля в ілюзії ретроспективності, однак подальший досвід і набуті знання переконують останнього, що головною

---

<sup>155</sup> Сартр Ж.-П. Дневники странной войны (сентябрь 1939 – март 1940) / Ж.-П. Сартр / Пер. с франц. О. Волчек и С. Фокина. – СПб. : «Владимир Даль», 2002. – С. 313.

<sup>156</sup> Сартр Ж.-П. Слова. – С. 432.

<sup>157</sup> Сартр Ж.-П. Дневники странной войны (сентябрь 1939 – март 1940). – С. 21.

<sup>158</sup> Там само. – С. 311.

<sup>159</sup> Там само. – С. 310.

<sup>160</sup> Сартр Ж.-П. Нудота. – С. 43.

<sup>161</sup> Сартр Ж.-П. Слова. – С. 430.

причиною цього хибного погляду були культурні стандарти епохи, адже «в ту добу служителі культури його маскували, підживлюючи ним свій ідеалізм», від чого складалося враження, що «коли велика думка хоче з'явитися на світ Божий, вона назирає собі в утробі жінки велику людину, котра й буде її провісником; вона вибирає їй умови життя, середовище, точно дозує розуміння й обмеженість близьких, регламентує її освіченість, піддає необхідним випробуванням, легенькими доторками виліплює її неврівноважений характер і владно скеровує поривання, аж доки цей об'єкт невсипущих турбот розродиться нею»<sup>162</sup>.

Що стосується біографічного позитивізму, то розчарування в ньому, коли таке взагалі мало місце, відбулося ще раніше. Так дозволяють думати дослідження Юровської, яка в одній зі своїх статей прямо називає Сартра «противником “біографічного позитивізму”»<sup>163</sup>, а в іншій – доповнює це твердження цікавим фактом з його біографії. Ще будучи студентом, Сартр багато грав в самодіяльному студентському театрі Еколь Нормаль, причому особливо йому вдавалася пародія на директора цього навчального закладу – відомого французького літературознавця тих часів Лансона. На думку Юровської, ця роль викликала у Сартра особливе натхнення тому, що він пародіював Лансона не стільки як адміністратора, скільки як представника французької школи, яку він називав «біографічним позитивізмом»<sup>164</sup>. З певного часу мода на некритичне – агресивно-позитивістське – використання біографічного матеріалу стала тісно асоціюватися саме з іменем Лансона. Щоправда, як зазначає сучасна українська дослідниця, подібне сприйняття діяльності Лансона є дещо поверховим, адже знайомство з його поглядами<sup>165</sup> свідчить про те, що вони мають мало спільного з тим, що прийнято називати

---

<sup>162</sup> Сартр Ж.-П. Слова. – С. 430–431.

<sup>163</sup> Юровская Э. П. Воспоминания и размышления о моей встрече с Ж.-П. Сартром (август 1966 года) / Э. П. Юровская // Ж.-П. Сартр в настоящем времени : Автобиографизм в литературе, философии и политике : Материалы международной конференции в Санкт-Петербурге 8–9 июня 2005 года / Сост. и пер. с франц. С. Л. Фокина. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – С. 16.

<sup>164</sup> Юровская Э. П. Жан-Поль Сартр. Жизнь – философия – творчество. – С. 15–16.

<sup>165</sup> Див.: Лансон Г. Метод в истории литературы / Г. Лансон ; пер. с франц. М. Гершензона. – М. : Мир, 1911.

«лансонізмом»<sup>166</sup>. Однак для нас тут важливіше те, що анти-лансонізм Сартра (навіть якщо сам Лансон на нього і не заслуговував повною мірою) був відображенням куди більш доречної настанови – антипозитивізму.

Окрім того, для нас принципово, що антипозитивістська налаштованість, хоча би вона й сформувалася у Сартра задовго до написання «Нудоти», і розчарування в біографічному романтизмі, відображене безпосередньо на сторінках роману, мали по відношенню до його біографічної активності не тільки руйнівні потенціали. Формуванню уявлень про можливість іншої, більш плідної біографістики сприяло знайомство Сартра з цілою низкою різноманітних та могутніх філософських альтернатив як романтизму, так і позитивізму, що плідно розвивалися за його часів. У тих самих щоденниках, де міститься розповідь про крах біографічної ілюзії, Сартр зізнався, що в довоєнні часи, відчуваючи глибоке невдоволення власним життям, він хотів проаналізувати його за допомогою психоаналізу, феноменологічної психології та марксистської соціології<sup>167</sup>. На думку Фокіна, таким чином був сформульований «ледь не перший задум політичної автобіографії Сартра»<sup>168</sup>. Однак, з нашої точки зору, важливо і те, що оптика, за допомогою якої Сартр збирався придивитися до себе, була спроектована ним також і на інших. Нижче ми спробуємо розглянути, як певні філософські програми були використані Сартром в його біографічних дослідженнях. Виявляється, що його біографічний підхід є досить складносурядним продуктом і несе на собі відбитки рецепції, критики та переосмислення майже всіх провідних напрямів філософії XIX-XX ст. – не тільки вже згаданих та тих, до яких тією чи іншою мірою належав він сам (романтизм, позитивізм, психоаналіз, феноменологія, екзистенціалізм, марксизм), а й таких, як структуралізм та пост-структуралізм, гегельянство і навіть інтуїтивізм.

### *Позитивні засади: запозичити та переосмислити*

---

<sup>166</sup> Голубович І. В. Біографія: силует на фоні Humanities (Методологія аналізу в соціогуманитарному знанні) : Моногр. / І. В. Голубович. – О. : ФЛП Фридман А.С., 2008. – С. 4.

<sup>167</sup> Сартр Ж.-П. Дневники странной войны (сентябрь 1939 – март 1940). – С. 78.

<sup>168</sup> Фокин С. Л. Автопортрет философа на фоне войны : Жан-Поль Сартр и его дневники. – С. 802.

Ситуація, в якій у Сартра зародився інтерес до феноменології Гуссерля, вже сама по собі є дуже виразним та символічним біографічним фактом: він почув про неї вперше в одному з паризьких кафе від Р. Арона, котрий щойно повернувся з Німеччини і вразив свого колишнього однокурсника новиною, що там існує філософська школа, яка навіть про такі життєві речі, як, скажімо, коктейль, здатна говорити по-філософськи<sup>169</sup>. На суто концептуальному рівні для нас украй важливим є той факт, що в Гуссерлевій феноменології Сартра вельми зацікавила теорія інтенціональності. Оскільки свідомість визнається інтенціональною, тобто свідомістю чогось, феноменологічний метод вимагає передовсім опису того, як в свідомості з'являються об'єкти реального світу. У цьому зв'язку автор дослідження «Сартр як біограф» висловлює думку, що має велике значення з точки зору пошуків філософських засад біографістики (не тільки специфічно Сартрової, а й біографістики як такої): «Твердження феноменолога, згідно з яким неможливо говорити про свідомість поза її реальним контекстом, певною мірою відповідальне за ідіографічний характер думки Сартра, її фокус на індивідуальному, особливому, неповторному»<sup>170</sup>. В Сартровому проекті феноменологічної онтології, викладеному в трактаті «Буття і ніщо» (1943), завдяки принципу інтенціональності світ інертних речей (буття-в-собі) та світ абсолютної спонтанності свідомості (буття-для-себе) об'єднуються в мисленево-дійовому світі «буття-для-іншого». В філософській біографістиці аналогом «буття-для-себе» може вважатися чисте філософське мислення як таке, тоді як «буття-в-собі» можна порівняти із різноманітними обставинами, за яких здійснюється філософування – як зовнішніми (соціально-історичними), так і внутрішніми (психо-фізіологічними). Якщо біограф зорієнтований виключно на обставини філософування, він так чи так впадає в соціальний, психологічний або фізіологічний редукаціонізм, тоді як орієнтація на саме лишень філософування веде до не менш обмеженого панлогізму. Сартрова рецепція головних феноменологічних новацій – принципу інтенціональності та поняття феномену – робить таке протиставлення

---

<sup>169</sup> Юрковская Э. П. Жан-Поль Сартр. Жизнь – философия – творчество. – С. 19.

<sup>170</sup> Collins D. Sartre as biographer. – P. 12.



неможливим. Окрім того, принцип інтенціональності резонував із Сартровою особистою відразою до розмов про «внутрішній світ» людини<sup>171</sup>, а також пояснював на концептуальному рівні, чому спроба Рокантена відтворити «внутрішній світ» маркіза де Ролебона (див. вище) була приречена на провал.

Якщо розвивати аналогію між феноменологією та філософською біографістикою, можна також припустити, що компартименталізм (тобто відокремлення актів філософського мислення від умов, за яких ці акти здійснюються) вельми подібний на дофеноменологічне розділення речей та свідомості на кшталт картезіанського дуалізму. До речі, саме в рамках феноменологічної традиції згодом розпочалася розробка біографічного підходу в такій близькій до математики дисципліні, як соціологія<sup>172</sup>, а, скажімо, один з російських феноменологів та рішучих прихильників розуміння філософії як надособистісного знання Г. Шпет, все ж таки визнавав, що її не варто уподібнювати точним наукам, і пропонував замість цього оцінити її оригінальність та одиничність, що проявляються в діалозі та життєвій дії<sup>173</sup>. Спираючись на цю та інші подібні думки Шпета, сучасна дослідниця його спадщини дійшла висновку, що його філософські пошуки були «цілісною єдністю екзистенційних устремлінь і науко-філософського професіоналізму», причому «саме цей синтез робить Шпета своєрідним та дозволяє йому бути актуальним сьогодні»<sup>174</sup>. Разом з тим, перебільшувати валідність аналогії між феноменологією та біографістикою не варто. Межі обґрунтування останньої за рахунок першої (особливо в її гуссерлівському варіанті) продемонстрував сам Сартр, радикалізуючи у своєму есе «Трансцендентність Его» тип редукціонізму, притаманний самій феноменології. На думку Сартра, феноменолог, коли він намагається здійснити досконалу редукцію, зобов'язаний говорити не «Я усвідомлює цей стілець», а «Має місце усвідомлення цього стільця». Як зазначає С. Фокін, «таким чином, в ранній

---

<sup>171</sup> Див.: Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. – С. 25–26.

<sup>172</sup> Див., напр.: Бергер П.-Л. Социология : биографический подход / П.-Л. Бергер, Б. Бергер ; Пер. В. Ф. Анурина // Личностно-ориентированная социология. – М. : Академический проект, 2004.

<sup>173</sup> Див.: Щедрина Т. Г. «Я пишу как эхо другого...» : Очерки интеллектуальной биографии Густава Шпета / Т. Г. Щедрина. – М. : «Прогресс-Традиция», 2004. – С. 83.

<sup>174</sup> Щедрина Т. Г. «Я пишу как эхо другого...». – С. 9.

філософії Сартра намічається проект деперсоналізації, десуб'єктивізації свідомості, що зіграє визначальну роль в його більш пізніх літературних, філософських і політичних шуканнях»<sup>175</sup>.

Про роль подібних тенденцій у більш пізніх біографічних шуканнях Сартра ми говоритимемо нижче, а зараз хотілось би звернути увагу на ті тенденції у межах феноменологічної традиції, які, навпаки, радикалізували у Сартра протилежні – персоналістичні, суб'єктивні, індивідуалістські – настрої. Йтиметься про його рецепцію ідей найвідомішого з послідовників Гуссерля – М. Гайдеггера. Обставини, за яких відбулося це нове захоплення, так само, як і у випадку з вченням Гуссерля, знов-таки, мали дуже життєвий характер. У щоденникових записах перших місяців 1940 р. Сартр розповідає про те, що тривоги передвоєнних часів поступово підштовхували його до пошуків такої філософії, яка б, на відміну від Гуссерлевої, «була б не тільки спогляданням, а й певною мудрістю, героїзмом, святістю, чим завгодно, лише б це допомогло мені вистояти». Сартр відчував себе схожим на давніх афінян, які після смерті Александра Македонського «відвернулися від Аристотелевого вчення, щоб засвоїти більш варварські, але більш “всеохоплюючі” вчення стоїків та епікурейців, які вчили їх *жити*»<sup>176</sup>. Принципово у даному випадку те, що, ставши на шлях пошуків єдності філософії та життя, Сартр мав на увазі головним чином життя конкретного індивіда<sup>177</sup>, тоді як феноменологія Гуссерля «мала на увазі людину як таку, свідомість як таку, поза індивідуальною реалізацією загального»<sup>178</sup>.

Однак наскільки цей поворот інтересів самого Сартра збігався із поворотом, що був здійснений по відношенню до Гуссерля Гайдеггером? Сартр був впевнений, що дуже сильно, оскільки сприйняв основне послання автора «Буття і часу» як тезу про те, що суть буття може бути розкрита лише через людське буття, оскільки замислюватися стосовно буття як такого здатна лише людина<sup>179</sup>. Добре відомо, що в такій інтерпретації Гайдеггера велику роль

---

<sup>175</sup> Фокин С. Л. Автопортрет философа на фоне войны: Жан-Поль Сартр и его дневники. – С. 767.

<sup>176</sup> Сартр Ж.-П. Дневники странной войны (сентябрь 1939 – март 1940). – С. 458.

<sup>177</sup> Фокин С. Л. Автопортрет философа на фоне войны: Жан-Поль Сартр и его дневники. – С. 790.

<sup>178</sup> Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. – С. 56.

<sup>179</sup> Юровская Э. П. Жан-Поль Сартр. Жизнь – философия – творчество. – С. 21.

зіграла епохальна «помилка у перекладі». А. Корбен, автор перших французьких перекладів Гайдеггера, що з'явилися у 1930-ті роки, передав ключовий термін його філософії («Dasein») за допомогою словосполучення «людська реальність», тоді як у самого Гайдеггера йшлося про менш чітко асоційоване з людиною «тут-буття». Корбенів переклад цілком задовольняв Сартра, оскільки людина його особисто цікавила більш, ніж буття. Згодом Ж. Деррида назвав таку рецепцію «страшенним безглуздя з незлічимими наслідками», однак, як нам здається, значно точніше оцінив ситуацію Ж. Іпполіт, який назвав її «геніальним непорозумінням»<sup>180</sup>. Оскільки історія філософії сповнена різноманітних термінологічних непорозумінь, деякі з котрих інакше як геніальними не назвеш (взяти хоча би деякі з тих, що виникли у самого Гайдеггера з Гуссерлем), ми вважаємо, що Сартрова гуманізація вчення Гайдеггера заслуговує великої уваги.

З того факту, що Сартр неточно витлумачив Гайдеггера, зовсім не випливає, що ті уявлення, які виникли внаслідок цього витлумачення, були абсолютно безпідставні, безперспективні або ідіосинкразичні. На нашу думку, здійснена Гайдеггером екзистенціалізація феноменології, хотів він того чи ні, радикалізувала питання не тільки про буття як таке, а й про буття того єдиного сущого, яке здатне замислюватися про буття, тобто про людину. Окрім того, Сартр мав певні підстави твердити, що поява та підхоплення Корбенової версії поняття «Dasein» резонували з життєвою ситуацією, в якій опинився не він один, а поважна група молодих французьких інтелектуалів: «Це для нас Корбен зробив свій переклад», «я сам за власною волею (в числі багатьох інших) увійшов до складу цієї аудиторії, яка очікувала перекладу, і в цьому я зживався зі своєю ситуацією, своїм поколінням та своєю епохою»<sup>181</sup>.

Відомо, що, коли мова напряду заходила про роль індивідуально-біографічних чинників в історії філософії, Гайдеггер висловлювався вкрай анти-біографічно. Що ж стосується Сартра, то він навряд чи сприймав ці висловлювання всерйоз. Так, скажімо, в своєму есе «Що таке література?»,

---

<sup>180</sup> Див.: Фокин С.Л. Автопортрет философа на фоне войны: Жан-Поль Сартр и его дневники. – С. 771–772.

<sup>181</sup> Сартр Ж.-П. Дневники странной войны (сентябрь 1939 – март 1940). – С. 459.

буцімто іронізуючи над Гайдеггеровими надто наполегливими заявами про свою абсолютну байдужість до персонального виміру філософування, Сартр вирішив персонально з ним пов'язати думку, яку насправді міг би висловити будь-хто: висловлюючи абсолютно тривіальну думку про те, що найкращий спосіб пізнати молоток – почати ним колотити, Сартр вирішив за необхідне додати, що так говорив Гайдеггер<sup>182</sup>. Як свідчить Сартрів щоденник, він був не тільки цілком свідомий того, що його власний інтерес до Гайдеггера був зумовлений біографічними обставинами, а й припускав, що філософія самого Гайдеггера була плодом потрапляння її автора в дещо схожий біографічний контекст. Порівнюючи ситуацію, в яку він потрапив з початком Другої світової війни, із тією, в якій перебував Гайдеггер на момент формування свого власного вчення, Сартр зокрема писав: «Я не хочу тим самим сказати, що в той момент обставини нашого існування були однаковими. Але правда полягає в тому, що є певний історичний збіг між нашою ситуацією та його ситуацією. І та, і та є наслідком війни 14-го року, вони на цьому тримаються. Таким чином я можу прийняти це прийняття своєї долі німця в злиденній повоєнній Німеччині, щоб навчитися приймати свою долю француза у Франції 40-го року»<sup>183</sup>.

Зрозуміло, що М. Гайдеггер навряд чи погодився з таким підходом до власного філософування. Однак Сартрова позиція щодо ролі індивіда та його висока оцінка статусу біографії відмежовувала його не тільки від таких попередників, як Гайдеггер або, скажімо, Гуссерль. В останні десятиліття життя його культ індивідуальності зустрів жорсткий опір і з боку таких молодших сучасників, як, скажімо, Фуко або Барт, котрі в парі «автор – текст» віддавали явну перевагу другому члену і покладали величезні сподівання на універсальні структури, які відкриваються внаслідок «лінгвістичного повороту». Не можна сказати, що Сартр повністю зігнував моду на суто текстуальний або дискурсивний аналіз, сформовану під впливом структуралізму та пост-структуралізму. Наприклад, працюючи над книжкою про Флобера, він намагався «шукати справжні пружини [його] творчості не у фактах біографії, а

---

<sup>182</sup> Сартр Ж.-П. Что такое литература? – С. 198.

<sup>183</sup> Сартр Ж.-П. Дневники странной войны (сентябрь 1939 – март 1940). – С. 460–461.

в його творах»<sup>184</sup>, мотивуючи це тим, що у порівнянні з життям письменника його творчість становить собою більш повну та цілісну об'єктивацію його особистості. Будучи вкоріненим у житті творця, твір, на думку Сартра, дістає свого тотального пояснення лише в самому собі і завдяки цьому сам стає гіпотезою, методом або провідною ниткою до розуміння біографії того, хто його створив. Разом з тим, всупереч багатьом своїм сучасникам, Сартр наголошував і на тому, що результати такого дослідження є досить мізерними і ніколи не розкривають усіх таємниць біографії. Тотальне пояснення останньої можливе лише через вивчення життя<sup>185</sup>.

Детальний розгляд питання про те, яким чином Сартрові уявлення стосовно біографії корелювали або, навпаки, дисонували з тими чи тими філософськими ідеями або традиціями, показує, що «хоча існує традиція починати відлік формотворчих впливів на Сартра із впливу Гуссерля, вивчення Сартра-як-біографа мусить врахувати вплив Бергсона, який мав місце ще до Гуссерля»<sup>186</sup>. За Д. Коллінзом, усвідомлення Рокантемом того, що у випадку з психологією людини абстрактні психологічні ярлики є абсолютно недоречними, має явний бергсоніанський відтінок. Розмірковуючи про двох другорядних персонажів роману, герой «Нудоти» піддає в'їдливій критиці звичку носіїв «професійного знання про людську душу» бачити в кожному індивіді не його специфіку, а лише маніфестацію якогось загального принципу або поняття: «...лікар Роже немало здибував таких, як він [пан Ахіль], і навіть може розказати Ахілеві життя кожного з них і те, як воно скінчилося. Пан Ахіль для нього – один з тих випадків, що легко підпадає під загальне визначення. Як хочеться крикнути йому, що його дурять, що він ллє воду на млин цих чваньків. Хто вони, зрештою, ці професіонали досвіду?»<sup>187</sup>. Але й сам Рокантен, пишучи біографію Ролебона, вдається до того, що Бергсон називав аналітичним або асоціативним мисленням, тобто намагається реконструювати особистість ззовні – шляхом зіставлення окремих елементів її біографії (тих

---

<sup>184</sup> Юровская Э. П. Жан-Поль Сартр. Жизнь – философия – творчество. – С. 87.

<sup>185</sup> Сартр Ж.-П. Проблемы метода / Ж.-П. Сартр ; Пер. с фр. – М. : Издательская группа «Прогресс», 1993. – С. 175–177.

<sup>186</sup> Collins D. Sartre as biographer. – P. 10.

<sup>187</sup> Сартр Ж.-П. Нудота. – С. 71.

самих «матеріалів» та «ледачих й похмурих фактів», яких у Рокантена було багато, однак з яких не струменіло «жодного проблеску з боку Ролебона») та підведення їх під певні абстрактні категорії, ігноруючи при цьому сутнісну єдність суб'єкта. У «Бутті і ніщо» Сартр сформулював цю проблему у формі категоричної заборони: «...свобода і свідомість іншого... не можуть бути категоріями, які б слугували для уніфікації моїх уявлень»<sup>188</sup>. Однак у Бергсона він міг почерпнути й підказку, як вийти з цієї ситуації, адже той рекомендував схоплювати єдність особистості не за допомогою аналізу або асоціації, а через інтуїцію або симпатію. Рокантен цією порадою не скористався, натомість це зробив сам Сартр. Згідно з Коллінзом, про це свідчить той факт, що одна з програмних заяв, зроблених Сартром у біографії Жене, полягала в тому, що розуміти – означає симпатизувати<sup>189</sup>.

Інший американський дослідник звертає увагу на те, що в Сартровій біографії Жене відчутний вплив ще одного видатного філософа, адже герой цієї праці Сартра зазнає духовних метаморфоз, що відтворюють динаміку взаємин пана та раба в «Феноменології духу» Гегеля – «тексті, що береться Сартром в якості моделі»<sup>190</sup>. Разом з тим, фундаментальний панлогізм філософії Гегеля залишає не так багато простору для біографізму: Гегелева історія (і зокрема історія філософії) фактично обертається проти своїх протагоністів, її «хитрість» полягає в тому, що індивід стає лише більш або менш значним гвинтиком у грандіозному механізмі самоусвідомлення абсолютного духу; увага до біографії за таких умов стає або надлишковою, або й навіть шкідливою. У французькій філософії XIX ст. подібні ідеї викликали досить сильний резонанс. Наприклад, впливовий французький гегельянець Віктор Кузен вважав, що індивід сам по собі є дрібним, малозначущим фактом, на осмислення якого у людства просто немає часу<sup>191</sup>.

Важливі критичні зауваження Сартра щодо цього аспекту гегельянства, які є одночасно варіантами переходу від панлогізму до такого бачення історії, що

---

<sup>188</sup> Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – С. 392.

<sup>189</sup> Collins D. Sartre as biographer. – P. 10.

<sup>190</sup> Skakoon W. S. Romance and Ressentiment: Saint Gene / W. S. Skakoon // Sartre alive / Edited by A. Aronson A. van den Hoven. – Detroit : Wayne State University, 1991. – P. 279–280.

<sup>191</sup> Collins D. Sartre as biographer. – P. 2.

не репресує індивіда та його біографії, можна знайти в «Бутті і ніщо». Сартр критикує Гегеля за те, що той розглядає окремі свідомості лише як моменти цілого, розчиняє плюральність в тотальності, а сам намагається дивитися на все з точки зору цієї тотальності, тобто істини та абсолюту<sup>192</sup>. Однак, за Сартром, «жодна свідомість, навіть свідомість Бога, не може “бачити зворотній бік”, тобто сприйняти тотальність як таку»<sup>193</sup>, і, відповідно, «жоден епістемологічний чи логічний оптимізм не зміг би припинити збурення множини свідомостей»<sup>194</sup>. Гегель перейшов цю межу і, фактично, забув свою власну свідомість, але Сартр не збирається з цим миритися, адже «якщо Гегель себе забуває, то ми не можемо забувати Гегеля»<sup>195</sup>. Таким чином, як нам здається, Сартр повертається до Гегеля-індивіда, який хоч і намагався говорити від імені абсолюту, робив це, оперуючи *власною* свідомістю, *власним* досвідом, перебуваючи у специфічній історичній ситуації, тобто маючи принципову для розуміння власного вчення власну біографію.

Схожа колізія щодо співвідношення цілого і часткового та, відповідно, універсально-історичного та індивідуально-біографічного мала місце й при оцінці Сартром ролі, яку має відігравати в біографічних дослідженнях методологія, що розвивалася в рамках такого відгалуження гегельянства, як марксизм. Спершу йшлося радше про радикальний антагонізм, адже за часів написання «Нудоти» та захоплення феноменологією (1930-ті роки) Сартр, оспівуючи автономність індивіда, рішуче заперечував будь-який соціальний детермінізм. Про це свідчить навіть цитата з Л.-Ф. Селіна, наведена Сартром в якості епіграфу до роману: «Цей хлопець не має ніякої суспільної вартості, він просто індивід»<sup>196</sup>. На відміну від носіїв класової свідомості, які мали чітку соціальну приналежність та наперед відоме історичне призначення, герої Сартрових творів тих часів жили в абсурдному світі і були абсолютно самотніми. В збірці новел «Мур» (1939) такі принципові компоненти марксистського аналізу, як історичні обставини, соціальні стосунки,

---

<sup>192</sup> Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – С. 353–354.

<sup>193</sup> Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – С. 431.

<sup>194</sup> Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – С. 355.

<sup>195</sup> Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – С. 354.

<sup>196</sup> Сартр Ж.-П. Нудота. – С. 4.

середовище та й взагалі – весь зовнішній світ, подаються як абсолютно ворожі людині, оскільки вони обмежують свободу – фундаментальну передумову її буття. Однак згодом у ставленні Сартра до марксизму відбувся рішучий зсув. Принципово, що так само, як і випадку з багатьма іншими теоріями, цей зсув мав не лише теоретичний, але й індивідуально-біографічний вимір. Після війни, особливо в 1950-ті роки, марксизм для Сартра – «не тільки ідея, не просто вчення, але модус вівенді, образ думки і навіть образ життя людини нового часу, що змушує теоретика бути практиком, змушує рахуватися не лише з життям ідей, а й з життям людей»<sup>197</sup>.

Разом з тим, Сартр не був би Сартром, якщо б не вдався до критики марксистів-догматиків, які, як він вважав, повністю розчинюють індивідуальне в соціальному. Так, скажімо, у вступі до «Критики діалектичного розуму» (1960) він визнає одним зі своїх принципових завдань сприяти наближенню того моменту, коли історичне знання остаточно дійде до безпосередніх творців історії – конкретних людей<sup>198</sup>. Вартий уваги і той факт, що одним з головних пунктів Сартрової критики догматичного марксизму була фатальна слабкість останнього в біографічній справі. В «Критиці діалектичного розуму» Сартр висловлює невдоволення тим, що марксистські біографічні дослідження, як правило, мають на меті довести, що, скажімо, Поль Валері був типовим дрібнобуржуазним інтелігентом, або що реалізм Гюстава Флобера пов'язаний із соціально-політичною еволюцією дрібної буржуазії за часів Другої імперії. На думку Сартра, подібні висновки нічого не варті, оскільки вони залишають без відповіді головне питання: чому Флобер та Валері зробили щось таке, що відрізняє їх не тільки від решти представників дрібної буржуазії, а й від решти людства?<sup>199</sup> Сартр також заявив, що творчість письменника не може виводитися напряму із соціально-класових чинників, оминаючи його дитинство<sup>200</sup>.

---

<sup>197</sup> Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. – С. 272.

<sup>198</sup> Сартр Ж.-П. Проблемы метода. – С. 111–112.

<sup>199</sup> Див.: Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. – С. 334.

<sup>200</sup> Див., напр.: Сартр Ж.-П. Проблемы метода. – С. 79.



Загалом Сартр дотримувався думки, що кожен аспект життя будь-якої людини завжди так чи так віддзеркалює її дитинство<sup>201</sup>. У випадку з біографією видатної людини це положення набуває особливого значення: без врахування досвіду раннього дитинства біограф, образно кажучи, будує замок на піску, адже поза увагою залишається щось таке, що власне і робить біографію його героя відмінною від стандартних біографій пересічних людей, де індивідуальне повністю розчиняється в соціальному<sup>202</sup>. Відмовитися від наміру якомога глибше осягнути дитячу передісторію героя справжнього біографа не можуть примусити навіть численні труднощі, що виникають на цьому шляху. За Сартром, попри традиційний брак прямої інформації про найперші роки життя героя (у випадку з Флобером йшлося про перші шість років), біограф мусить вишукувати та вичитувати їх сліди будь-де, не нехтуючи побічними ознаками, натяками, а також не боячись висувати гіпотези, які не мають стовідсоткових підтверджень, але дозволяють зв'язати невідоме з відомим. За задумом Сартра, правдоподібність подібних гіпотез може встановлюватися поступово – мірою того, наскільки вони узгоджуватимуться із тим, що стане достеменно відомим в процесі дослідження всього життєвого шляху героя<sup>203</sup>. Що ж стосується ймовірності досягнення фінальної узгодженості (не тільки між гіпотезами та фактами, а й власне між самим фактами, які нерідко виглядають як абсолютно різнорідні чи навіть суперечливі), то біографічний оптимізм Сартра базується на його впевненості, що будь-яка інформація, коли її поставити на належне місце, стає частиною певного цілого, яке надає бажаної однорідності усім своїм частинам<sup>204</sup>.

Значну роль дитинство героя відігравало і в Сартровій реконструкції біографії Жене. По-перше, в дитинстві цього письменника Сартр знайшов феноменологічний ключ, згідно з яким Жене був дитиною, яку переконали бути *Іншим як собою*<sup>205</sup>. По-друге, осягнення життя цього письменника Сартр запропонував розпочати із комплексів, що виникли у того в дитинстві.

---

<sup>201</sup> Сартр Ж.-П. Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 до 1857 года. – С. 54.

<sup>202</sup> Сартр Ж.-П. Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 до 1857 года. – С. 53.

<sup>203</sup> Сартр Ж.-П. Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 до 1857 года. – С. 53–55.

<sup>204</sup> Сартр Ж.-П. Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 до 1857 года. – С. 7.

<sup>205</sup> Див.: Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. – С. 240–241.

Здавалось би, йдеться про психоаналіз, однак у цьому випадку йшлося не про «фрейдистські»<sup>206</sup>, а суто «марксистські комплекси», що сформувалися у Жене зовсім не внаслідок Едіпової ситуації, а через те, що він був незаконнонародженою дитиною та потерпав від жахливої бідності. Зближення марксизму з психоаналізом можна помітити в невеличкому есеї 1953-го року, присвяченому творчій біографії Малларме, де Сартр говорить про бунтарський характер поета, сформований у ранньому віці. У наданому тут переліку первинних об'єктів протесту героя, поряд із суто марксистськими можна помітити і таке, що більше нагадує фрейдизм, бо ж Малларме, за Сартром, бунтував не тільки проти суспільства або того факту, що він був сином та онуком чиновників, а й проти сім'ї в цілому, проти природи, а також проти «білого шарпака», якого він бачив у дзеркалі<sup>207</sup>. Загалом Сартр майже завжди ставив марксизм вище за фрейдизм. Наприклад, на початку 1970-х він стверджував, що боротьбу класів він вважає істинним відкриттям, тоді як у несвідоме, таким, яким його представляє Фрейд, він не вірить<sup>208</sup>. Однак, критикуючи марксистів-догматиків за те, що вони цікавляться лише дорослим станом (коли людина стає реальним учасником соціально-класових процесів) і ігнорують при цьому досвід раннього дитинства, Сартр будував міст між марксизмом і психоаналізом<sup>209</sup>.

У ставленні Сартра до психоаналізу була своя біографічна драматургія, яка теж заслуговує на увагу. Вперше зіткнувшись з психоаналізом ще у 1920-ті роки, Сартр поставився до нього з глибокою відразою<sup>210</sup>. Скоріше за все, йому здалося, що фрейдизм з його культом універсальних несвідомих комплексів обмежує самодостатність та самодіяльність не лише одного з його концептуальних символів віри (картезианського *cogito*), а й його власної свідомості, тобто так високо поцінованої ним здатності постійно творити себе.

---

<sup>206</sup> На думку автора цього тексту, найкоректнішою українською транслітерацією прізвища засновника психоаналізу є **Фрейд**. Розгорнута аргументація цієї тези міститься в статті: Менжулін В. І. Фрейд би заплакав // Критика. – Рік XIII, Число 7–8 (141–142) (Липень–Серпень, 2009). – С. 14–16.

<sup>207</sup> Сартр Ж.-П. Малларме (1842–1898) / Ж.-П. Сартр // Сартр Ж.-П. Ситуации : Сборник (Антология литературно-эстетической мысли) / Ж.-П. Сартр / Пер. с фр. ; предисловие С. Великовского. – М. : Ладомир, 1998. – С. 353.

<sup>208</sup> Андреев Л.Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. – С. 335.

<sup>209</sup> Андреев Л.Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. – С. 338.

<sup>210</sup> Андреев Л.Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. – С. 335.

Сліди цієї стурбованості можна знайти в автобіографічних «Словах», де Сартр кілька разів намагається показати, що він сам не дуже вписується у традиційні психоаналітичні схеми. Наприклад, замислюючись над питанням «Невже я Нарцис?», він миттєво це припущення відкидає: «Та ні ж бо: я надто заклопотаний тим, щоб чарувати інших, і забуваю про себе»<sup>211</sup>. Окрім того, Сартр не тільки іронізує над фрейдистами, зазначаючи, що «... нагла батькова смерть нагородила мене *досить-таки кволим* (курсив наш. – В. М.) “Едіповим комплексом”», а й досить відверто зображує, чому саме його індивідуальний випадок виявився свого роду запереченням основних положень психоаналізу: «Мати цілковито належала мені, ніхто зі мною і не сперечався за безжурне право володіти нею; я, не відаючи, що таке насильство і ненависть, був позбавлений гіркого досвіду ревнощів. ... Супроти кого, супроти чого я мав бунтувати?»<sup>212</sup>. Однак як показує Фокин, коли у цих зізнаннях і була певна правдивість, то лише часткова, адже описана вище ідилія миттєво зруйнувалася, щойно мати Сартра, якому виповнилося 12 років, вдруге вийшла заміж. Друга частина правди, про яку автор «Слів» волів промовчати, полягала в тому, що нелюбов з боку вітчима примусила його пізнати «інше життя – якщо й не пекельне, то вкрай тяжке, нестерпне, в протистоянні якому і складається його бійцівський, непоступливий характер»<sup>213</sup>.

Е. Юровська взагалі вважає, що наполегливе прагнення Сартра виходити за межі будь-яких обумовленостей, помітне і в цій його заочній суперечці з Фрейдом, саме було само, якщо можна так висловитися, психоаналітично зумовленим. На її гадку, постать рано померлого батька, саме тому, що вона видавалася маленькому Сартру майже нереальною, все ж таки мала глибокий вплив на подальшу еволюцію поглядів цього «Едіпа-без-батька»: «Звідси і власний прихід у світ набував випадкового характеру, розростаючись у майбутній філософській антропології Сартра в положення про незаданість “смислу” приходу кожної людини у світ і потребу цей смисл знайти»<sup>214</sup>.

---

<sup>211</sup> Сартр Ж.-П. Слова. – С. 346.

<sup>212</sup> Сартр Ж.-П. Слова. – С. 339.

<sup>213</sup> Фокин С. Л. Автопортрет філософа на фоні війни: Жан-Поль Сартр і його днівники. – С. 761.

<sup>214</sup> Юровская Э. П. Жан-Поль Сартр. Жизнь – философия – творчество. – С. 11.

Юровська, правда, не звертає увагу на те, що подібне бачення власних дитячих переживань Сартр представив уже в зрілому віці («Слова» написані в 1964 р.), тобто тоді, коли його філософська антропологія вже загалом сформувалася. Отже, не виключено, що не дитинство зумовило майбутню філософську позицію, а навпаки – наявна філософська позиція породила специфічне прочитання власного дитячого досвіду. Однак, на наш погляд, найбільш ймовірно, що обидва чинники – дитинство та власні роздуми у зрілому віці – доповнювали одне одного. Відчуваючи залежність від певних психологічних передумов та намагаючись звільнитися від них, Сартр йшов до усвідомлення того, що принаймні певним чином їх треба враховувати.

Свого роду передчуття необхідності використання певних досягнень психоаналізу в біографістиці можна знайти в «Нудоті». Міркуючи над стратегією свого біографічного дослідження, Рокантен сумнівається, що «історичний фах прихляє до психоаналізу», і робить вибір на користь розкритикованого Бергсоном підведення особистості під абстрактні категорії: «В нашій науці, – говорить біограф, проект якого скоро завершиться крахом, – ми маємо до діла лише з цільними почуттями, що означені родовими поняттями...»<sup>215</sup>. В «Нарисі теорії емоцій», опублікованими майже одночасно з «Нудотою», Сартр визнав, що емоція гальмує прояснювальну роботу свідомості, чим дав підстави стверджувати, що «в психології емоцій відбувається зустріч Сартра і Фрейда»<sup>216</sup>. Наприкінці трактату «Буття і ніщо» з'являється дуже важливий підрозділ під назвою «Екзистенційний психоаналіз», однак там йдеться передовсім про недоліки фрейдизму і необхідність переосмислення психоаналізу в екзистенційному ключі. Автор «Буття і ніщо» твердить, що цей варіант психоаналізу ще не знайшов свого Фрейда, «і тільки в деяких особливо вдалих біографіях можна натрапити на передчуття його», а також обіцяє сам «спробувати трохи згодом подати два приклади такого психоаналізу, пов'язані з Флобером і Достоєвським»<sup>217</sup>. Найбільше потепління у ставленні Сартра до психоаналізу припадає на кінець

---

<sup>215</sup> Сартр Ж.-П. Нудота. – С. 7.

<sup>216</sup> Юровская Э. П. Жан-Поль Сартр. Жизнь – философия – творчество. – С. 39.

<sup>217</sup> Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – С. 779.

1950-х років. Саме тоді писалася «Критика діалектичного розуму», де досвід дитинства виступає важливим доповненням до марксистського соціально-класового аналізу. Окрім того, тоді ж Сартр на запрошення американського кінорежисера Дж. Хастона написав сценарій для кінофільму про Фрейда<sup>218</sup>. Цей текст не став новим словом в історії психоаналізу, однак, якщо враховувати первинну Сартрову відразу до цього вчення, той факт, що головний герой цього сценарію вийшов досить симпатичним, є досить цікавим у контексті історії поглядів його автора.

На концептуальному рівні пом'якшення позиції щодо психоаналізу відбилася у тому, що в біографії Флобера Сартр замість поняття свідомості почав використовувати поняття *пережитого (le vécu)*<sup>219</sup>. Більше того, в передмові до цієї біографії Сартр відверто порівнює себе з психоаналітиком, а свого героя – з особою, що проходить аналіз. У перших творах та листуванні Флобера Сартрові чується голос невротика, котрий, монологізуючи навімання на дивані у психоаналітика (йдеться про таку процедуру, як висловлювання пацієнтом вільних асоціацій в ході психоаналітичного сеансу) прохоплюється про якусь таємничу давню рану, біль від якої вдається подолати тільки за допомогою роботи. Як і належить психоаналітику, Сартр з підозрою ставиться до припущення самого Флобера, згідно з яким ця рана мала вроджений характер, натомість пропонує зайнятися пошуками її справжніх причин у ранньому дитинстві майбутнього письменника<sup>220</sup>. Однак, на відміну від ортодоксальних психоаналітиків, Сартр розглядає такий важливий елемент дитинства Флобера, як його сімейна історія, не лише з метою реконструювати його індивідуальний досвід, а й сполучити цей останній із соціально-історичною реальністю. Більше того, фрейдизм Сартра невдовзі стає фрейдомарксизмом, оскільки мірою розгортання дослідження виявляється, що дитячі переживання Флобера були лише суб'єктивними передумовами його неврозу,

---

<sup>218</sup> Сартр Ж.-П. Фрейд : Киносценарий / Ж.-П. Сартр ; пер. с фр. Л. Токарева. – Харьков : Фолио ; М. : ООО «Фирма «Изд-во АСТ», 2000.

<sup>219</sup> Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. – С. 369.

<sup>220</sup> Сартр Ж.-П. Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 до 1857 года. – С. 8.

тоді як об'єктивне значення цього розладу слід шукати в соціальних та історичних умовах, за яких відбувалося формування письменника<sup>221</sup>.

Згідно із Сартром, як у марксизму, так і у фрейдизму є і великий *спільний* недолік – редукціонізм. І психоаналіз, і марксизм зводили біографію до певних неусувних детермінант (комплексу Едіпа, належності до певної епохи, класу тощо). З точки зору філософської біографістики загалом та безпосередньо у зв'язку із пошуками плідної альтернативи різноманітним формам редукціонізму дуже цінним є запропоноване автором «Ідіота в сім'ї» розуміння людини як *універсального одиничного (l'universel singulier)*, тобто такого одиничного, яке тоталізується та універсалізується своєю епохою, однак знов її тоталізує, відтворюючи себе в ній як одиничне<sup>222</sup>. Запроваджуючи свого роду «човникове» (вираз Юровської<sup>223</sup>) сполучення між індивідом та соціумом, одиничним та універсальним, розглядаючи досвід дитинства в єдності з історичним та соціальним контекстом, Сартр намагався уникнути крайнощів психологізму та соціологізму, якими відрізнялися психоаналіз та марксизм. Так, приміром, він стверджував, що такі результати психоаналітичного розгляду постаті Флобера, як виявлення його схильності до онанізму, його самотності, залежності, фемінності та пасивності, є одночасно і проблемами, які не розкривають його особистої, *неповторної* драми дитинства, а потребують подальшого – вже радше марксистського – аналізу, здійсненого з урахуванням його соціального статусу (Флобер як землевласник, що живе за рахунок ренти тощо)<sup>224</sup>.

### *Регресивно-прогресивний синтез і народження проектної біографістики*

Однак йшлося зовсім не про одне лише доповнення психоаналізу марксизмом або навпаки. Сартр твердить, що для усунення редукціонізму потрібний спеціальний метод, здатний виявити «фундаментальне значення, яке містить у собі проект»<sup>225</sup>. Показати й довести, що життя особистості не

---

<sup>221</sup> Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. – С. 376.

<sup>222</sup> Сартр Ж.-П. Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 до 1857 года. – С. 7.

<sup>223</sup> Юровская Э. П. Жан-Поль Сартр. Жизнь – философия – творчество. – С. 120.

<sup>224</sup> Сартр Ж.-П. Проблемы метода. – С. 176–177.

<sup>225</sup> Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – С. 765.

зводиться виключно до чинників психофізіологічного та соціально-історичного порядку міг, за задумом Сартра, *регресивно-прогресивний метод*, загально-філософське обґрунтування якого було запропоноване ним ще в «Критиці діалектичного розуму», а демонстрація його валідності на конкретному біографічному прикладі – у книжці про Флобера. Згідно з Коллінзом, регресивно-прогресивний метод був задуманий Сартром як антидот виключно від абстракцій нелюдяної марксистської антропології. За словами цього дослідника, «регресивний момент аналізу відкриває історичну специфіку суб'єкта, його вихідні умови, суспільство відповідного часу, а також політичну систему та ідеологію, в яких суб'єкт починає формуватися. На цьому першому кроці в регресивному аналізі ледащий марксист вважає своє завдання виконаним»<sup>226</sup>. Однак, гадаємо, сказане Коллінзом природно екстраполюється і на психоаналіз, адже останній, принаймні в біографічних дослідженнях, також нерідко задовольняється аналітичною регресією до певних вихідних механізмів (тільки цього разу не соціально-історичних, а психо-сексуальних), з яких нібито починалося формування суб'єкта і які наперед визначили майже все його життя. Наприклад, з точки зору Сартра, виводячи ідеї Руссо з комплексу Едіпа, а, скажімо, думки Монтеस्कє – з комплексу неповноцінності, психоаналітики отримують задоволення, яке дорівнює задоволенню живих собак від їх переваги над мертвими левами<sup>227</sup>.

І марксистський, і фрейдистський біографізм, як правило, не передбачають необхідної, за Сартром, *прогресивної* фази дослідження, а саме: пошуків того, як герой, керуючись своєю невід'ємною свободою вибору, інтегрував ці передумови у власний фундаментальний життєвий *проект*. Сартрове поняття проекту має величезне значення для біографістики, особливо в контексті критики таких регресивно-детерміністських підходів, як марксизм та психоаналіз. На відміну від них, Сартрів підхід передбачає, що сенс появи людини у світі розкривається не через соціально-історичні або психофізіологічні передумови індивідуального розвитку, а через самостійне

---

<sup>226</sup> Collins D. Sartre as biographer. – P. 27.

<sup>227</sup> Сартр Ж.-П. Что такое литература? – С. 37–38.

визначення людиною своїх цілей, через створення нею оригінального проекту свого життя. Це зовсім не означає заперечення існування детермінант, постульованих марксистами або фрейдистами. Просто завдяки можливості знов і знов переосмислювати своє майбутнє, відмовлятися від одних та створювати нові проекти людина залишається вільною, перифразуючи відому думку Сартра, навіть у найжорсткіших ланцюгах причинно-наслідкових зв'язків, нав'язаних їй біографічними обставинами. Соціальні або психологічні та будь-які інші надіндивідуальні детермінанти існують, але, за Сартром, вони є «патетичним» або «темним» фатумом, зустрічаючись з яким кожна людина, тим не менше, може і мусить робити власний вибір та будувати власні проекти<sup>228</sup>. Ця діалектика свободи та долі дістала відображення в «екзистенційному психоаналізі» – Сартровій альтернативі фрейдизму, запропонованій у «Бутті і ніщо».

Варто зазначити, що рух від Фрейда (хоча цей рух і не виключав певного прийняття едіпальної тематики) був одночасно рухом до іншого впливового мислителя – цього разу одного з попередників Сартра в розробці філософії екзистенціалізму. Як зазначає сучасний американський дослідник, створення екзистенційної альтернативи психоаналізу з подальшою розробкою проектної біографістики та спробою запровадження принципів останньої в біографії Флобера розпочинається з того, що «Сартр протиставляє пояснювальним процедурам Фрейда *verstehende* (охоплюючий) підхід Карла Ясперса. Сартр зазначає, що вся відмінність *verstehen* (яке він перекладає як *comprendre* [включати, розуміти]) Ясперса від *erklären* (яке він перекладає як *expliquer* [пояснювати]) Фрейда в тому, що перше включає проект та ситуацію суб'єкта в усіх їх потенціях, тоді як друге виключає ці аспекти та концентрується на поясненні причин без огляду на екзистенційні цілі»<sup>229</sup>. Згідно з автором «Буття і ніщо», автентичне розуміння діяльності людини буде можливим лише тоді, коли враховуватиметься, що «...причина, мотив і мета – це три нерозривні

---

<sup>228</sup> Муїи Ж.-М. Суб'єктивность и незнание. Парадокс экзистенции : от онтологии к этике / Ж.-М. Муїи // Ж.-П. Сартр в настоящем времени : Автобиографизм в литературе, философии и политике : Материалы международной конференции в Санкт-Петербурге 8–9 июня 2005 года / Сост. и пер. с франц. С. Л. Фокина. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2006. – С. 106.

<sup>229</sup> Wilcocks R. The Resurrectionist, or November in Le Havre / R. Wilcocks. – P. 253–254.



складові пориву живої й вільної свідомості, що проектується до своїх можливостей і спричиняє своє визначення цими можливостями»<sup>230</sup>.

На думку сучасного вітчизняного дослідника, «презумпція розбіжності (або розведення) каузального та телеологічного» є однією з універсальних засад біографістики, і її прийняття «докорінно змінює весь вигляд та хід біографічної реконструкції»<sup>231</sup>. Що ж стосується характерного для всіх стратегій пояснювального типу (і для фрейдизму, і для марксизму) культу каузальної причинності, то він неминуче призводить до того, що будь-який індивідуальний випадок підводиться під певні універсальні закони, внаслідок чого, застерігає Сартр в «Бутті і ніщо», «людина зникає»<sup>232</sup>. Для того, щоб переконатися у цьому, він пропонує розгорнути «навмання чиясь біографію» і наочно побачити, що там превалюють розповіді про зовнішні події та посилення «на великі пояснювальні кумири нашої доби – спадковість, освіту, середовище, фізіологічну конституцію»<sup>233</sup>. Його дуже турбує, зокрема, що, діючи таким чином, психоаналітики редукують багатоаспектну біографію конкретної людини до обмеженого набору інфантильних сексуальних бажань – «так само як хімік перетворює складну речовину на просту комбінацію простих речовин»<sup>234</sup>. Міркуючи у цьому дусі стосовно Декарта, Сартр показує обмеженість усіх спроб звести цю постать чи до історичних умов, за яких вона діяла, чи до якоїсь позаісторичної, вродженої природи. Він вважає, що питання про те, ким був би Декарт, якби знав сучасну фізику, є абсурдним, оскільки така постановка самого питання базується на хибному припущенні буцімто «Декарт мав природу *a priori* більш або менш обмежену і змінену станом науки своєї доби і що цю грубу природу можна біло б перенести в сучасний період». Однак не меншою хибною було б, за Сартром, і припущення, згідно з яким Декарта повністю сформувала його доба, адже насправді «Декарт є тим, ким він вибрав себе», або ще точніше – «він є абсолютним самовибором на основі світу знань та технік, що їх цей вибір водночас і приймає, і освітлює. Декарт є абсолютною

---

<sup>230</sup> Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – С. 618.

<sup>231</sup> Велевский А. Л. Основания биографики / А. Л. Велевский. – К. : Наукова думка, 1993. – С. 41.

<sup>232</sup> Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – С. 761.

<sup>233</sup> Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – С. 759.

<sup>234</sup> Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – С. 757.

появою за певної абсолютної доби і цілковито незмислений за якоїсь іншої доби, бо він *спричинив свою добу* (курсив наш. – В. М.), роблячи сам себе»<sup>235</sup>.

Сартр особливо наголошує на тому, що пошуки первісного (фундаментального) проекту або вибору людини є одним з найактуальніших завдань, що стоїть перед будь-яким біографом<sup>236</sup>. Перехід на позиції екзистенційного психоаналізу та проектної біографістики передбачає, на його думку, відмову від низки пояснювальних кліше та стратегій, характерних для фрейдизму, а саме: від ідеї про наявність несвідомих комплексів та, взагалі, від постулату про існування неусвідомленого психічного життя, що нібито ховається за межами свідомості<sup>237</sup>; від зосередження на таких аспектах життєдіяльності, як сновидіння, хибні дії, нав'язливі стани та неврози, що спричиняє ігнорування таких важливих феноменів, як звичайні думки, вдалі та пристосовані дії, стиль висловлювань тощо<sup>238</sup>. Сартр також закликає позбутися таких характерних рис психоаналізу, як механічна каузальність та спроби встановити загальнозначимі смисли тих чи тих символів<sup>239</sup>. На його думку, «причини та мотиви мають лише ту вагу, якої їм надає мій проект, тобто вільне створення мети й дії...»<sup>240</sup>. (Цікаво порівняти цю тезу із поглядами творців такої альтернативи психоаналізу, як шизоаналіз. Наприклад, в одній зі своїх праць Ж. Дельоз підтримує думку Ф. Гваттарі про те, що симптоми варто розглядати не як прояви чогось, наслідком чого вони є, а як точки відліку, відштовхуючись від яких можна було б змінити ситуацію<sup>241</sup>.) Сартр впевнений, що в кожному вчинку або жесті особистості, документі або свідоцтві стосовно її життя символічно передається її фундаментальний проект, який в принципі піддається розшифровці. Однак, як вважає один із інтерпретаторів Сартра, «на відміну від фрейдистського несвідомого фундаментальні проекти можуть з часом змінюватися. Відповідно до цього треба змінювати і засоби

---

<sup>235</sup> Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – С. 711.

<sup>236</sup> Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – С. 762.

<sup>237</sup> Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – С. 773.

<sup>238</sup> Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – С. 779.

<sup>239</sup> Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – С. 777.

<sup>240</sup> Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – С. 620.

<sup>241</sup> Делез Ж. Критика и клиника / Ж. Делез ; пер. с франц. О. Е. Волчек и С. Л. Фокина. Послесл. и примеч. С. Л. Фокина. – СПб. : Machina. – С. 90.

розшифровки»<sup>242</sup>. Себто те, що сучасний український дослідник називає «презумпцією каузального плюралізму»<sup>243</sup>, має бути доповнене «презумпцією телеологічного плюралізму».

### *Універсалізація одиничного: труднощі*

Помітно, що поняття проекту, особливо – уявлення, згідно з яким упродовж життя людина може відмовлятися від одних проектів на користь інших, надзвичайно ускладнює біографічну справу. Можливо, кожен новий проект і піддається розшифровці (якщо ми знайдемо для цього відповідний засіб), однак сам факт множинності цих проектів та розшифровок вельми проблематизує їх фінальну інтеграцію в єдиний біографічний наратив. Сартр це відчував. Так, скажімо, в біографії Малларме він говорив про те, що людина не може бути предметом концептуалізації, адже вона сама по собі є парадоксом<sup>244</sup>. Однак вихід з цієї колізії чи, принаймні, сподівання на його знаходження у Сартра все ж таки існує. Йдеться про певну результуючу криву або спіраль, яка утворюється внаслідок взаємодії та взаємокорекції різноманітних надіндивідуальних детермінант та індивідуальних проектів. Саме цією результуючою визначається, за Сартром, хід історії, і саме вона стає об'єктом пріоритетних пошуків в його біографії Флобера<sup>245</sup>.

На думку Ф. Нудельмана, цю ж саму діалектику тоталізації та індивідуалізації Сартр намагався продемонструвати і своєю особистою інтелектуальною біографією<sup>246</sup>. Вище ми вже наводили думку цього ж автора про те, що Сартр, бажаючи тоталізувати власну індивідуальність, культивував у себе здатність ставати іншим у відповідності із духом часу, але робив це з метою нової індивідуалізації тотального, тобто заради того, щоб стати автором свого часу. Однак, у цьому зв'язку нам видається доречним прислухатися до С. Фокіна, який не тільки констатує, що Сартрові це вдалося і він, «як ніхто з

---

<sup>242</sup> Колядко В. И. Предисловие / В. И. Колядко // Сартр Ж.-П. Бытие и ничто : Опыт феноменологической онтологии / Пер. с фр., предисл., примеч. В. И. Колядко. – М. : Республика, 2004. – С. 15.

<sup>243</sup> Валуевский А. Л. Основания биографики. – С. 41.

<sup>244</sup> Див.: Муйи Ж.-М. Субъективность и незнание. Парадокс экзистенции... – С. 99.

<sup>245</sup> Див.: Нудельман Ф. Сартр – автор своего времени? – С. 63–64.

<sup>246</sup> Нудельман Ф. Сартр – автор своего времени? – С. 65–67.

сучасників, збігся зі своїм часом», а й звертає увагу на ціну цього успіху: «У випадку з Сартром такою ціною стало зрадянство, постійна зрада самого себе...»<sup>247</sup>. Проте й ціна, яку заплатили герої Сартра за те, що їх біографії взявся писати такий гнучкий та одночасно сильний автор, теж виявилася досить високою. В якомусь сенсі Сартр застосував по відношенню до них ту саму логіку, від якої застерігав інших у «Бутті і ніщо»: «Бути мертвим – це бути здобиччю для живих»<sup>248</sup>. Як наголошує знавець досвіду Сартра-біографа, анархізм цього апологета свободи та неантисації «не слід приймати, не згадуючи при цьому про його параноїдальне, вкрай тривожне використання власного методу» й обходячи увагою, що «його пошуки істини недостатньо відокремлені від форм гегемонії»<sup>249</sup>.

Так, скажімо, Л. Андреев зазначає, що, універсалізуючи власну ангажованість, «Сартр явно затягав того чи того з обраних ним письменників у коло ангажованих»<sup>250</sup>. Взявши до уваги думку цього ж автора про те, що сценарій «Фрейд» є «сторінкою не так історіографії Зигмунда Фрейда, як історіографії Жан-Поля Сартра»<sup>251</sup>, варто з усією серйозністю врахувати, що намагаючись виразити в останній сцені твору квінтесенцію свого бачення цього героя, Сартр вкладає в уста Фрейду зізнання, що той займався невпинною проекцією на інших власного синівського комплексу<sup>252</sup>. Р. Вілкокс обстоює принципову автобіографічність Сартрової біографії Флобера, де юний Гюстав є аналогом юного Жана-Поля, тоді як зрілий Флобер є аналогом Сартра у зрілому віці<sup>253</sup>. В принципі ситуація, коли біограф займається зображенням свого власного проекту, не суперечить поглядам самого Сартра<sup>254</sup>. Однак, виявляється, що його «привласнення» ним чужих біографій іноді перетворювалося на порушення іншого важливого положення його філософії. Рішуче виступаючи проти такого типу стосунків, коли кат (цензор, садист) нав'язує жертві (мазохісту) смисл існування, ігноруючи при цьому її власний

---

<sup>247</sup> Фокин С. Л. Автопортрет философа на фоне войны: Жан-Поль Сартр и его дневники. – С. 760.

<sup>248</sup> Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – С. 738.

<sup>249</sup> Collins D. Sartre as biographer. – P. 200.

<sup>250</sup> Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. – С. 247.

<sup>251</sup> Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. – С. 236.

<sup>252</sup> Див.: Сартр Ж.-П. Фрейд: Киносценарий. – С. 394-395.

<sup>253</sup> Wilcocks R. The Resurrectionist, or November in Le Havre. – P. 251.

<sup>254</sup> Див.: Collins D. Sartre as biographer. – P. 184.

проект<sup>255</sup>, Сартр сам мимохить незрідка ставав катом по відношенню до своїх героїв. Так, скажімо, зображуючи життя та творчість Бодлера як граничний приклад мазохістської настанови, тобто абсолютної підпорядкованості особистості значенням, нав'язаним іншими, Сартр і сам поставився до свого героя не без певного роду садизму. Як зазначає Л. Андреев, в Сартровій біографії Бодлера чітко проявляється репресивність його методу: «є ідея, є філософія, вона вже склалася, вона аксіоматична. І немає особливої потреби в додаткових аргументах. Бодлер виступає в ролі героя “Буття і ніщо”...»<sup>256</sup>. Сартр сам відверто і досить брутально спрощує завдання біографа, кажучи, що «неважко (курсив наш. – *В.М.*) описати внутрішній клімат», створений його героєм<sup>257</sup>. Ще один дослідник твердить, що в біографії Жене «філософський дискурс Сартра дуже сильно затіняє біографічний наратив»<sup>258</sup>. У цьому контексті зрозуміло, кого мав на увазі Ж. Деррида, дорікаючи в одній зі своїх праць («Похоронний дзвін», «Glas», 1974) неназваному «онтофеноменологу», що той у досить садистській формі намагався зафіксувати смисл життя Жене<sup>259</sup>. Згідно з Коллінзом, саме Сартр також був одним із об'єктів критики Фуко (коли той наголошував, що всі спроби ізолювати особливість індивіда є засобами влади), а також одним з інспіраторів того, що Барт запропонував таку радикальну альтернативу фіксації особистості в жорстких концептуальних рамках, як ідея взагалі відкинути героя біографії на користь «біографіми», тобто випадкового набору біографічних уламків<sup>260</sup>.

Узагальненням подібних фактів та спостережень звучить думка Коллінза про те, що «Сартр гальванізував своїх героїв до концептуальної єдності, грубо перетворюючи свідоцтва на свої драматичні та спекулятивні структури»<sup>261</sup>. Досить цінною нам видається також думка цього дослідника, за якою подібні вади біографічного підходу Сартра (так само як і його сильні сторони) великою мірою зумовлені певними преференціями у сприйнятті досвіду філософів-

---

<sup>255</sup> Див.: Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. – С. 120.

<sup>256</sup> Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. – С. 127.

<sup>257</sup> Сартр Ж.-П. Бодлер. – С. 49.

<sup>258</sup> Skakoon W.S. Romance and Ressentiment: Saint Gene. – P. 270–271.

<sup>259</sup> Див.: Collins D. Sartre as biographer. – P. 23.

<sup>260</sup> Collins D. Sartre as biographer. – P. 23.

<sup>261</sup> Collins D. Sartre as biographer. – P. 200.

попередників. Згідно з Коллінзом, Сартр не врахував попередження Дильтея про те, що розуміння мусить нетенденційно затримуватися на особливому, на різноманітних емпіричних деталях та відмінностях<sup>262</sup>. З другого боку, на біографічну практику Сартра, як вважає Коллінз, надто сильно вплинув Гуссерль, котрий розумів феноменологію як передовсім ейдетичну науку, що передбачає зведення фактів до їх сутності шляхом систематичного усунення різноманітних атрибутів, визнаних акцидентальними: «аналогічним чином біографія для Сартра – це не акумуляція констеляції деталей життя індивіда, а відкриття сутності останнього шляхом зосередження на низці моментів істини»<sup>263</sup>. У своїй автобіографії Сартр пояснив цю власну рису ще більш раннім та фундаментальним впливом: «Платонік мимоволі, я йшов від знань до предмету; ідея видавалася мені реальнішою за річ, бо першою давалась мені до рук і давалась як власне річ. Саме через книги я пізнав світ...»<sup>264</sup>. Важливо, що йшлося не тільки про самовиправдання шляхом посилення на фундаментальні умови формування особистості в дитинстві (і побічно – на авторитет Платона), а й про визнання серйозної власної вади, адже Сартр називає це ідеалізмом, на який він «змарнував тридцять літ, намагаючись здихатися його»<sup>265</sup>.

Цілком визнаючи загрози, що їх несе біографістиці цей та будь-який інший ідеалізм (в окресленому вище значенні), ми, тим не менше, маємо підстави стверджувати, що коли йдеться безпосередньо про біографію *філософа*, то певний ідеалізм (попри всю його анти-емпіричність) виявляється досить цінною настановою. Як зазначає Л. Андреев, загалом критикуючи цю рису біографізму Сартра, у випадку з біографією поета у нього «виник *парадокс* (курсив наш. – В. М.): на виконання своєї принципової настанови Сартр зосереджений на індивідуумі, на Шарлі Бодлері – але індивідуум недостатньо представлений ним як індивідуальність. Проте, чи можливий великий *поет* (курсив наш. – В. М.) без індивідуальності?!»<sup>266</sup>. З другого боку, гадаємо, біографія *філософа* є парадоксом за визначенням, адже філософ є одним з найдраматичніших

---

<sup>262</sup> Collins D. Sartre as biographer. – P. 200.

<sup>263</sup> Collins D. Sartre as biographer. – P. 13.

<sup>264</sup> Сартр Ж.-П. Слова. – С. 352–353.

<sup>265</sup> Сартр Ж.-П. Слова. – С. 353.

<sup>266</sup> Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. – С. 128.

прикладів «антиномії екзистенції та істини», про яку казав приятель Сартра Р. Арон<sup>267</sup>. Будучи неповторною індивідуальністю, філософ своє головне завдання бачить у подоланні останньої заради досягнення універсальної точки зору. Отже, в біографії філософа Сартрів ейдетизм міг бути природним доповненням його ж культу індивідуального. Від поспішних індивідуалізацій його б стримувало те, що він, як носій філософського універсалізму, прекрасно розумів: філософія, котра, як це було, скажімо, у випадку К'єркегора, має явний біографічний підтекст, постає як свого роду «анти-філософія». Однак Сартр також гостро усвідомлював, що філософський універсалізм почуває себе досить комфортно, лише доки філософія не звертає увагу на того, хто філософує. Щойно філософія (зокрема й феноменологія) звертається до такого феномену, як людина, видозмінюється сама філософія<sup>268</sup>. Відтак як один з найзатятіших захисників інтересів людської індивідуальності Сартр наголошував, що філософія немислима без подібної «анти-філософії», більш того – він вважав, що філософ обов'язково мусить стати подібним «анти-філософом», тобто біографом<sup>269</sup>.

На жаль, Сартр не залишив нам прикладів розгорнутого застосування цього універсально-одиничного підходу на власне історико-філософському матеріалі. Однак про те, що практично зберегти баланс між універсальним та індивідуальним значно складніше, ніж його проголосити, вказує і той факт, що біографічні розшуки, здійснені Сартром, критикуються не тільки за нав'язливий філософський універсалізм, що репресує творчу індивідуальність героя-митця, а й з прямо протилежних позицій. Біографії Сартра нерідко критикують за те, що вони «не відповідають очікуванням, породженим більш конвенційними прикладами цього жанру»<sup>270</sup> і виглядають ближчими до витворів мистецтва. Автор російського перекладу «Ідіота в сім'ї» помітив, скажімо, що хронологія біографічного роману в цій книжці постійно руйнуються наукоподібними «регресивними аналізами», однак попри всі

---

<sup>267</sup> Арон Р. Вступ до філософії історії. Есе про межі історичної об'єктивності / Р. Арон ; пер. з фр., післямова та примітки О. Йосипенко, С. Йосипенка. – К. : Український центр духовної культури, 2005. – С. 430.

<sup>268</sup> Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. – С. 56.

<sup>269</sup> Collins D. Sartre as biographer. – P. 15-16.

<sup>270</sup> Collins D. Sartre as biographer. – P. 21.

претензії Сартра на методологічну строгість в його роботі немає «ані університетської тезовості, ані єдиного методу, ані однорідності стилю. Письмо має гібридний характер: ані романічне, ані наукове... Смысл втрачає свій диктат... Перемагає анти-теоретик, оповідач»<sup>271</sup>.

Це цілком узгоджується з позицією самого Сартра, котрий хотів би, щоб читач «Ідіота в сім'ї» сприймав його як роман, але при цьому не розлучався з думкою, що це правдивий роман<sup>272</sup>, тоді як, з точки зору академічних стандартів письма, подібне балансування між романом та строгим дослідженням викликає зрозумілу настороженість. Однак, на нашу думку, і цей аспект біографістики Сартра може знайти свою легітимацію, причому, хай це як дивно, легітимацію методологічного характеру. Так, наука та суто науковий підхід до біографії вимагають порядку, чіткого логічного розгортання, тоді як зображення життя людини, навпаки, змушує «відтворювати певну невпорядкованість, яка конститує життя, яка робить життя впізнавано людським»<sup>273</sup>. Але це зовсім не фатально. Витончений натяк на це, як нам здається, бачимо в одній з останніх сцен «Нудоти», коли Рокантен нарешті знаходить дещо, що дозволяє йому вийти з важкого стану, в якому він перебуває впродовж усього роману. Від регулярних та нестерпних приступів нудоти його рятує пісня у виконанні джазової співачки<sup>274</sup>. На думку одного з сучасних дослідників, «джазова мелодія підкидає Рокантеніві майбутню художню модель»<sup>275</sup>. Цей же дослідник вважає, що взаємодія автора пісні та співачки в «Нудоті» «заповідає взаємодію письменника та читача, як вона окреслена Сартром в “Що таке література?”. Так само як співачка потрібна композитору для того, щоб музика могла бути виконана та сприйнята, так само і читач є необхідним доповненням до письменника»<sup>276</sup>. Однак, з нашої точки зору, ця інтерпретація залишає поза увагою той факт, що у Сартра йдеться не

---

<sup>271</sup> Плеханов Е. От переводчика / Е. Плеханов // Сартр Ж.-П. Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 до 1857 года / Пер. с франц. Е. Плеханова. – СПб. : Издательство «Алетейя», 1998. – С. 5.

<sup>272</sup> Плеханов Е. От переводчика. – С. 6.

<sup>273</sup> Freadman R. Threads of life : autobiography and the will. – Chicago and London : The University of Chicago Press, 2001. – P. 145.

<sup>274</sup> Сартр Ж.-П. Нудота. – С. 177-178.

<sup>275</sup> Van den Hoven A. “Nausea” : Plunging below the surface / A. van den Hoven // Sartre alive / Edited by A. Aronson A. van den Hoven. – Detroit : Wayne State University, 1991. – P. 238–239.

<sup>276</sup> Van den Hoven A. “Nausea”: Plunging below the surface. – P. 239.



про композитора та виконавця взагалі, а про композитора та виконавця джазової пісні. На відміну від інших форм музичного мистецтва, джаз зобов'язує виконавця не так відтворювати готову композицію, як створювати власну імпровізацію на задану композитором тему. Як джаз – це варіації виконавця на тему композитора, так і біографія – це варіація біографа на тему героя. В обох жанрах варіацій може і має бути багато: головне, щоб кожне нове прочитання було цікавим і по-новому розкривало обрану тему. Якщо порівняти гармонійний каркас «теми» з різноманітними детермінантами життя індивіда, а мелодію – з його власним проектом, тоді біографічний наратив виявиться однією з їх можливих джазових інтерпретацій, для якої оригінальна тема є вихідним матеріалом, а форма її подачі (зокрема – послідовність компонентів та їх ритміка) – творчим доробком біографа-виконавця. Звісно, це досить сміливе порівняння, проте, гадаємо, воно суголосне тезі одного з класиків та провідних методологів біографічного письма ХХ ст. Л. Еделя, котрий стверджував, що «біограф – оповідач історії, якому не дозволено вигадувати власні факти, але дозволено вигадувати власну форму»<sup>277</sup>.

---

<sup>277</sup> Edel L. The figure under the carpet / L. Edel // Telling lives : The biographer's art / Edited by M. Pachter. – Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1981. – P. 20.

#### 1.4. ТОПОСИ ПЕРЕХОДУ МІЖ «ГУМАНІЗМОМ» І «ПОСТГУМАНІЗМОМ»: ГОРИЗОНТИ ПОСТЛЮДСТВА

Сучасна людина перебуває в полі напруги й осередку своєрідного потужного струсу, спричиненого дисонансом, утвореним, з одного боку, цілим гроном гуманістичних течій, які з неймовірною швидкістю множилися особливо протягом ХХ ст., а з іншого – сформованим під впливом антигуманістичних ідей, що суттєво підважували оптимістичний пафос антропоцентричного самоуповноваження новітніх часів. Як наслідок, тільки увиразнився контраст між різноманітними ціннісними перевагами та життєвими світами. Якщо в кінці минулого століття на теренах розвалу колишньої советської імперії оголювалися ознаки трансформації людського буття в контексті швидкоплинної зміни соціокультурних умов, то на початку ХХІ ст. можна спостерігати спроби пошуку виходів із ситуації «антропологічної катастрофи», котру М. Мамардашвілі пов'язував із руйнуванням інтелігібельних форм культури й невпинною імітацією мертвих процесів [13, с.111].

У нинішньому ліберальному західному світі, базованому не тільки на ринковій економіці, приватній власності та конкуренції, а й ідеї невід'ємних прав і свобод, не існує міжнародних документів, які б визначали поняття «людина». Та чи можливо реалізувати це? Щоправда, подібні концепції апелюють до поняття людського розуму. Приміром, у Ролза, де розглядаються повноваження громадян, ідеться про розумові функції людини [20]. Але доволі важливим моментом сучасного стану суспільства є соціальне розшарування, котре викликає і когнітивне розшарування [22, с. 26–27]. Тільки прошарок із високим достатком здобуває можливість надати своїм нащадкам належний рівень добробуту й освіти. Окреслені проблеми впродовж тривалого часу інтенсифікують розробку різноманітних футурологічних теорій, які брали б до уваги численні антропокультурні зміни.

Власне кажучи, подібним чином структурують свої теоретичні побудови сучасні західні дослідники, як-от Ф. Фукуяма [26], Е. Тофлер [24],

С. Гантінгтон [7]. Зазначені розвідки враховують ті чи ті уявлення про аспекти розвитку цивілізації та людства в цілому. Але до, сказати б, футурологічного мейнстріму належать також і праці З. Баумана [2], З. Бжезінського [4], Е. Гіденса [9] та ін., які екстраполюють згадані тенденції соціокультурного і технологічного розвитку людства в майбутнє. Дещо осторонь від згаданих стоять і контркультурні футурологічні концепції, що виростили з досліджень Г. Маркузе [14] чи М. Маклюєна [12], в яких провадиться думка, що сучасні тенденції в масовій культурі здатні формувати потоки інформації з певною системою цінностей. Проте відмінністю між ліберальними й контркультурними концепціями є розбіжне ставлення до біотехнологій, відповідно, насторожене й захоплююче. Песимістичний погляд характеризує й позицію Ю. Габермаса [6, с. 186–195], який висловлює занепокоєння, що біотехнології змінять етику людства. Крім того, залежно від того, оптимістично чи песимістично автори оцінюють геополітичну ситуацію, їхні концепції проголошують перемогу ліберальної демократії чи ідеї «кінця історії» або ж припинення протистояння ідеологій. Деякі з цих прогнозів спираються на концепцію постіндустріального суспільства, інші ж скептично ставляться до неї [див. огляд: 1]. Хай там як, але чимало цих дослідників наполягає, що сьогоденне постіндустріальне суспільство вже стало інформаційним. Ніби уточнюючи тезу Ф. Бейкона про те, що «знання є силою», вони твердять: «Хто володіє інформацією – той володіє світом». Таким чином, інформація, а за нею й технології, стали головним принципом і показником сучасної економіки [15].

Міркуючи про ситуацію «після постмодерну», російський дослідник питань філософської антропології С. Смирнов [21] запитує: коли ми тепер говоримо «людина», то про яку «предметність» або «дійсність» ідеться? Справа в тому, що з появою таких дослідницьких концептів, як «письмо», «мова», «несвідомі структури», «машини бажання», «епістеми» та ін., ми маємо справу з багатоманітними механізмами «препарування» традиційного поняття «людина». Вочевидь, вони не були створені для того, щоби «добити» людину. Йшлося, радше, про те, що людина більше не є тією реальністю, з якою ми зазвичай маємо справу. Вона «змістилася» в особливу смугу власних

оприявленнь і тепер ця «реальність» вимагає інших запитів і дослідницького інструментарію.

З досліджень із культурної антропології відомі деякі форми трансформації й адаптації людини до умов нестабільності, що виникають у соціальних структурах. Це, зокрема, описані А. ван Генепом [8] і В. Тернером [23] так звані ритуали переходу, коли людина зазнає зміни статусу, однак не миттєво, а проходить через стан безстатусності (лімінальності).

Власне, внаслідок потреби всякчас змінювати акценти в своїй родовій (сутнісній) самооцінці й відкидати сентиментальні ідеологеми типу прогрес, досконалість, всезагальне щастя тощо, людина вдається до метаморфоз, перероджень, і долає кризові моменти, сполучені з втратами й компромісами. Таким чином, людина готова до виходу за межі власної якісної визначеності, з якою пов'язується звичне уявлення про неї.

Тоді, якщо людина змінюється, чи можемо ми сказати, що існують якісь загальні, типові повороти подібних трансформацій, які простежуються протягом усієї людської історії, й де проступає логіка перетворення людського єства? Письменник С. Довлатов у своїх «Нотатниках», які дістали назву «Соло на ундервуді», описує цікаву історію. Один із наукових редакторів наштовхнувся на фразу, котра неабияк його спантеличила: «З часів Аристотеля мозок людини не зазнав змін». Ймовірно, редактор не міг погодитися з подібною категоричністю, але не знав як виправити цю прикрість, а тому додав лише одне слово: «З часів Аристотеля мозок людини МАЙЖЕ не зазнав змін» [10].

Ситуація демонструє проблемність визначення людини, особливо в контексті можливості схоплення й фіксації змін в її становленні. А й справді, від архаїчного фазису до новітніх часів, попри системні катастрофи, що супроводжували цивілізаційний вимір людства, можна говорити про якийсь його загальний гуманізований формат. Особливо це проявляється в той проміжок часу, який Ясперс називає «вісьовим часом» (800–200 рр. до н. е.), коли в різних кутках світу зринають потужні духовні рухи (в Китаї – конфуціанство і даосизм, в Індії – індуїзм і буддизм, у Ірані – зороастризм, у

Греції – зародження європейського типу філософії), котрі причетні до формування того типу людини, що існує донині [30].

Нам навряд чи щось дасть визначення людини, з точки зору її анатомічних ознак, як-от, розмір щелепи або черепної коробки. «Коефіцієнт цефалізації» (відношення ваги мозку до загальної ваги тіла) вважається показником інтелектуальності тільки стосовно деяких, але не всіх хребетних. Приміром, австралопітеків, які стояли біля витоків сімейства гомінідів, до котрих належить і вид неоантропів, суттєво переважали дельфіни, котрі з якихось причин не посіли в біосфері провідного місця, хоча й мали високі зародки того, що ми пов'язуємо з розумовими здатностями. Іншим таким «конкурентом» на подібне домінантне положення були птахи сімейства вранових (ворони, круки, сороки, галки). Як бачимо, межа між розумом і інстинктом подекуди не надто увиразнена, позаяк потенціал розумності закладено в різноманітні еволюційні розгалуження, натомість антропоморфна «основа» не обов'язкова для прояву розуму, хоча людська біпедальність і виявилася найбільш підготовленою для його актуалізації [22, с. 10–12].

Утім, типи цивілізації, що поступово змінювали одна одну, поволі віддаляли людину від її природного стану. Однак, це не означає, що людина весь час була якоюсь патологією, помилкою природи. Навпаки, кардинальним чином вирізняючись з природного буття, вона творила свій особливий світ – спочатку протокультуру, а потім, власне, культуру й цивілізацію, котрі виконували роль балансу, способу забезпечення нового місця в світі [тут і далі докладніше про це див.: 18].

У сучасних дослідженнях із синергетики й нелінійної нерівноважної термодинаміки (Г. Гакен, І. Пригожин), попри наявність фізикалістських і редукціоністських настанов, стверджується, що стани неврівноваженості в природі хиткі й прагнуть до рівноваги, стійкості, однорідності. Однак будь-який процес творення, наприклад, витворення культурного осередку буття, що розвивається на противагу природному, потребує додатково накопиченої енергії, щоби переривати ентропійні процеси, котрі руйнують процеси організації й порядку. Власне кажучи, вже організм людини є прикладом того

як підтримуються стосунки стійкої нерівноваженості з фізичним світом. Адже людина не пристосовується, подібно до тварини, до навколишнього світу (для прикладу, замість підшкірного шару жиру в холод – шие теплий одяг), а витворює специфічну «інфраструктуру», яка забезпечує їй спосіб суто людського існування, що вимагає винахідливості й зусиль, які всякчас необхідно підтримувати. Якщо природа ніби передбачає невпинну зміну поколінь, природний добір, який відкидає безперспективні біологічні популяції, то в культурі, навпаки, культивується турбота про родичів і різноманітна не інстинктивна мотивація.

Крім того, людина змушена існувати в кількох вимірах, в яких часом виникають кризові ситуації. Приміром, на макрорівні це можуть бути кризи, спричинені нестабільністю сонячної чи геологічної активності, зміни клімату чи космічні катаклізми. На мікрорівні до таких можуть бути зараховані соціальні процеси, пов'язані з агресією, що обертаються світовими війнами. Разом ці причини зумовлюють зникнення одних осередків цивілізації й виникнення нових водночас з оновленням технологічного апарату. Таким чином, виробляються нові, витонченіші механізми збереження, а заразом і трансформації, людського буття, замінюючи або доповнюючи попередні. Згадаймо, від першо-початкового виокремлення австралопітеків з природного царства до безумовного домінування неоантропів на історичній арені – на Землі зникло чимало родів і видів гомінідів, поміж яких точилася значна конкуренція за екологічну нішу. Так, між двома найвищими видами гомінідів (неандертальцями й кроманьйонцями) протистояння тривало кілька тисяч років й закінчилося перемогою останніх, які адаптували культуру своїх попередників і розвинули її (маючи високі «технологічні» вправності: виразне мовлення, мовленнєве мислення, досконаліші навички, знаряддя, мистецькі вміння) до культури верхнього палеоліту, пов'язаної з появою *homo sapiens*.

Та разом із розвитком власних умінь, завдяки яким розвивалися соціально-психологічні, а зрештою, й культурні фактори, почалася череда й антропогенних криз. Перша й найпотужніша з них відбулася вже у верхньому палеоліті (10–15 тис. років тому) й була пов'язана з мисливством і присвійним

господарством, а точніше – з їх наслідками, адже почали зникати поголів'я, ба навіть цілі види тварин. Прямолінійний (споживацький) розвиток окреслених технологій і викликав кризову ситуацію. Виходом із цього глухого кута став осілий спосіб життя (землеробство й скотарство). Подібна неолітична революція потребувала удосконалення соціальної організації, інтелекту (інформаційно-емне мислення) й психології взаємодії між людьми. Подальший розвиток технологій завдячує вивченню властивостей металів, оволодінню вітром, винайденню сили важеля, плуга й колеса, системи міри та ваги, й найголовніше – писемності. Культивування висококалорійних продуктів призводило до демографічних вибухів, концентруванню людей у містах і потреби в очисних технологіях, брак яких викликав масштабні епідемії чуми. Так, криза сільськогосподарського виробництва вимагала розвитку технічних засобів і енергетичного забезпечення, що їх забезпечила індустріальна революція.

Однак, переходи між різними стадіями глобальної цивілізації від архаїки до новітнього часу значним чином не впливали на біологічну сутність людини. А точніше, ці зміни просувалися поволі, доки не почали змінюватися стрибкоподібно. Важливу роль у цьому процесі відігравали не лише «технологічні» аспекти, про які ми згадували вище, а й соціальні, надалі витісняючи природні інстинкти й приводячи до різного роду гібридизацій. Скажімо, в сучасних умовах починають звертати увагу на людей з особливими потребами («гуманізуючи» в такий спосіб техносферу) чи виготовляти речі, приміром, для ліворуких людей. Все це свідчить про те, що протягом довгого часу існували жорсткі соціальні стандарти, в які мала допасовуватися людина. Саме поняття «людина» унормовувалося психічно (про що неодноразово писав М. Фуко [25]), і біологічно (хоча деякі винятки були: сліпі віщун Тиресій і поет Гомер, одноокі Нельсон і Кутузов та ін.), однак, шестипалість вже навряд чи хтось міг допустити (так само жінок, яких звинувачували у відьмацтві, називали хвостатими).

Що далі?! Офісний характер сучасної праці, спричинений розвитком комп'ютерних технологій, зростання частки сервісної, рекламної й

комунікативної діяльності в неабиякий спосіб фемінізували світ. Пожвавлюється гендерна різноманітність [11]. Трансформується традиційна сім'я. Секс відокремився від репродуктивної функції й перетворився на самостійну цінність. Надзвичайно широкого обговорення набувають проблеми, пов'язані з клонуванням людини. Пролонговано термін дитинства, чого практично не знали в традиційному суспільстві. Ліквідовані масові епідемії, виліковними стали особи навіть зі спадковими аномаліями. Протиставити тенденції генетичного виродження людина може тільки удосконалення технологічного боку своєї реальності. Вона отримує можливість конструювати не тільки духовну, а й тілесну основу. Щоправда не вдається впоратися з «вантажем мутацій» – шкідливих генетичних змін людини, до яких додалися нинішні епідемії (СНІД, атипова пневмонія, пташиний грип та ін.). Надалі розшифрування геному, біо-пластичні технології, методи генної інженерії творять новий тип людини. Крім того, людина вживає трансгенні рослини й тварин, вирощування яких уже відбувається на промисловому рівні. Та попри таку складну технізовану оболонку, в яку огортається буття людини, остання так і не змогла розв'язати своїх екзистенціальних проблем (добра і зла, справедливості, сенсу життя) [22, с. 18–22; 42–43].

Так, у часи уречевленого гуманізму теперішньої доби, коли з'явилися інституції штибу Ліга Націй чи ООН, постало питання ліквідувати війну як «зло» на рівні політичного буття задля мінімізації жертв. З іншого боку, все більше людей народжується з низьким рівнем біологічної життєздатності, тобто залежать від штучного середовища (генна інженерія, клонування, клітинна терапія, трансплантація тощо). Виходить, що людина вже навіть не стільки розвивається природним чином, скільки потребує своєрідного *upgrade*'ду, як комп'ютер. Ще б пак, адже людина перебуває в середовищі швидкоплинних інформаційних потоків, транснаціональних і мережевих спільнот, впровадженням нових технічних винаходів, що, за словами М. Маклюєна, розширюють кордони людини та сферу її взаємодії. Перебування у віртуальній реальності трансформує власний і соціальний образ людини, разом із феноменами пам'яті, смерті або навіть безсмертя [16, с. 86; 87; 101].



Як не дивно, на зміну природному приходиться штучний добір. Не лише вставні щелепи і зуби, лінзи в очах, а і макіяж, догляд за шкірою, татуювання впливають на наше ставання кіборгами. А що робити з хімічними препаратами, від яких тепер залежить не тільки здоров'я, а заледве не саме буття людини? Подібним чином справи полягають і щодо культурного чинника. Адже людина здольна вільно обирати власну ідентичність, а також залишати як потенційні інші ідентичності.

Ми бачимо, що надалі все важче пристати до якоїсь конкретно-визначеної людської здатності, котра уніфікувала б сутність останньої. Так, стає очевиднішим, що в сучасному контексті людського буття «розум» перетворюється на властивість формального маніпулювання символами, а не умовою людського життя. Те, що в модерні часи звикли називати суб'єктом, а детальніше – пов'язувати його з поняттям «ідентичність», вже вільніше стає порівнювати з інформаційною системою або структурою. Виявляється, що такий конструкт як «людина» не виправдовує того «смыслового навантаження», який чи інтуїтивно, а може й з цілком певною послідовністю обґрунтувань, звикли використовувати. Можливо, впору говорити про щось таке, що можна назвати «постлюдиною»? Власне кажучи, подібні питання можна подибати в своєрідному маніфесті Н. К. Гейлз «Як ми стали постлюдством» [29].

Яким же є цей *пост-гуманістичний* суб'єкт? Тут вже відчувається перевага інформаційної моделі перед матеріальною реалізацією. Свідомість так само перестає бути визначальним осердям, а перетворюється на такий-собі епіфеномен людського буття. Нарешті, втрачається відмінність між тілесним існуванням і комп'ютерним моделюванням. Таким чином, авторка визначає «постгуманістичний суб'єкт» як амальгаму (зібрання) різнорідних компонентів, матеріально-інформаційну цілісність, чії межі зазнають постійної будови й перебудови. Традиційний ліберальний суб'єкт гуманізму, після багатьох ударів «критичного батога» з боку теоретиків фемінізму, постколоніалізму, постмодернізму перестав бути беззастережно універсальним [29, с. 21–24].

Перехід від людського, що тлумачиться, на загальний, традицією ліберального гуманізму, помічають тоді, коли до уваги беруть важливість використання

знаряддя, котре вже не мислиться окремо від тіла. Для постлюдини характерним є те, що ця знаряддєвість набуває вигляду «розумної машини». Ще в середині ХХ ст. М. Маклюен замислився над «розширенням» меж людського через використання різноманітних медійних засобів. Та для постлюдини властиве таке поєднання з машинами, коли біологічний організм важко відокремити від різноманітних «інформаційних ланцюгів». Цю загальну структуру на семантичному рівні вперше назвати «означальним, що блимає», коли постлюдська суб'єктивність уподібнюється багатьом рівням кодування і моделей означення. Справді, нам важко говорити про свою/чужу присутність, скажімо, в Інтернет (наприклад, у соціальній мережі), адже там перебувають наші «проекції», а не ми. Більшість людей, що скептично налаштовані до подібних товариств, говорять про втрату ідентичності, індивідуальності. Таким важливим є для них традиційне уявлення про суб'єкта. Відповідно, проблемними видаються моменти, пов'язані з демаркацією «я/самості». Свідомість починає розглядатися як продукт різних рівнів кодування й не дозволяє припускати, що вона мусить виступати беззаперечним гарантом існування нашого «я».

Втім, цим ми нічого, врешті-решт, не вирішуємо, а знову й знову повторюємо питання, які ставив іще Ляйбніц: чи не є ми простими монадами, для яких, аби не потрапити в пастку співіснування з такими ж монадами-симулякрами як ми доведеться вигадати «наперед встановлену гармонію» й, у такий спосіб, набути осмисленого існування, котрий, як видно, може бути забезпечений лише Богом.

Та чи не варто тоді сказати, що межі людського суб'єкта, радше, конструюються, а не є заданими. Є відомий парадокс, запропонований Грегорі Бейтсоном: чи є ціпок підсліпуватого частиною цієї людини [3]? Справа в тому, що в кінці ХХ ст. при описі середовищ у кібернетиці прийнято зважати на всю систему зв'язків, приміром, людини та її оточення. Однак Норберт Вінер, помічаючи як кібернетика проникає в соціально-гуманітарну сферу, наполягав на гуманістичному вимірові такого проникнення [5]. За словами К. Гейлз, йому було страшно бачити людину, зведену до зубця в коліщаті машині.

Продовжуючи, вона зазначає: «поняття постлюдського... вже стало настільки складним, що вміщує в себе низку культурних і технічних сфер, таких як, зокрема, нанотехнологія, мікробіологія, віртуальна реальність, штучне життя, нейрофізіологія, штучний інтелект і наука про мислення» [29, с. 322].

Утім, чи здатні ми впоратися з цими постлюдськими перспективами?

У праці «Наше постлюдське майбутнє: наслідки біотехнологічної революції» Ф. Фукуяма [27] намагається сформулювати виклики сучасності: оскільки відтепер біотехнології дають людині змогу контролювати її власну еволюцію, виникає небезпека появи цілковито іншої людської природи. Такої, яка зазирнула за історичні межі настільки далеко, що спроможна вже загрожувати розвиткові не лише ліберальної демократії, а й самій собі. Отже, одним із можливих результатів подібного експерименту може виявитися радикальна нерівність. Цим Фукуяма виступив як гострий супротивник трансгуманізму. Він визнає, що нинішня людина як вид є результатом процесу еволюції, що триває вже мільйони років.

Проте в людини немає фіксованих властивостей, окрім здатності обирати якою їй бути. Адже не існує, так би мовити, стандартного набору людських якостей чи чогось такого, що можна підвести під поняття «нормальної» людини. Цілком ймовірно, може статися так, що біотехнології матимуть очевидний позитивний вплив на людське життя, хоч є одне «але». Головна проблема зв'язку людини до новітніх технологій полягає в тому, що винятково складно, якщо взагалі можливо, провести демаркаційну лінію між їхніми явними перевагами й прихованим злом. Справді, здавалося б, що кепського в тому, що біотехнології продовжують життя людству, впливаючи на соціальні й демографічні проблеми. Та якби генна інженерія ніколи б не стала реальністю, настирливо наполягає Фукуяма, навіть уже перші її етапи (генна причинність, нейрофармакологія, продовження життя) матимуть несподівані наслідки. Вони викликать суперечки, бо не відповідатимуть концепціям рівності людей та їхній можливості морального вибору. Так, клонування може завдати серйозного ушкодження інституту сім'ї. Наприклад, чи знаємо ми, що трапиться з сім'єю, у якій виховуватимуть і клонованих, і «народжених» дітей?

Крім того, подібні процеси дадуть суспільству нові можливості контролю над громадянами, змінять поняття особистості та її ідентичності. Фукуяма звертається до ілюстрацій з художньої літератури, наводячи, як приклади, антиутопії Дж. Орвела «1984» [19] й О. Гакслі «Чудовий новий світ» [28], в яких показані жахи тоталітарних суспільств майбутнього та поява на світ людей у людинофабриках.

Але чому ми так тримаємось за поняття людської сутності, боючись її втратити? Для релігійної людини це питання не виникає, бо така особа має міцний зв'язок із Богом. Утім, у випадку світського індивіда – маємо справу з чимось на зразок поняття «людська природа»: специфічні для людського виду властивості, притаманні всім людям як таким. Власне, існує міцний зв'язок між природою людини й поняттями, сказати б, природних прав, справедливості, моралі. Через це, головна проблема, якою переймається Фукуяма, може бути сформульована так: постлюдський світ може виявитися більш ієрархічним, конкурентним, аніж сьогоденний, і без того сповнений соціальних конфліктів. Проте, звертаючи увагу на тілесний бік людини, закарбований у філософсько-політичній думці, Фукуяма ніяк не впорається з «внутрішнім» її виміром. Приміром, інтерпретуючи роман Роберта Музіля «Людина без властивостей» [17], можна сказати, що автор порушував питання «внутрішньої безформності» людини, чії властивості перебувають у постійному творенні. Відтак, наша людська історія ніколи не скінчиться (чи, принаймні, не матиме визначеного майбуття), допоки існують науково-технічні винаходи, а тим більше, якщо вони стосуються самої людини. Колись Фридрих Ніцше був розгублений перед власним символічним винаходом – «надлюдиною», якої неможливо досягти шляхом виконання певних приписів або вчень. Так само ми нині не можемо говорити про нашу постлюдську перспективу без того, щоб не помислити собі – а яким же коштом доведеться заплатити за біологічну досконалість? Сценарії можуть бути найрізноманітніші: може статися й так, що колись у майбутньому біологічно безсмертна людина, котра нагадуватиме біоробота, сидітиме в своєму затишному помешканні й безупину мріятиме про бажаність кінця будь-яких звершень.

Що ж означає й означатиме – «бути людиною» – може потерпати від страждань і нудьги та долати труднощі? Та чи потрібно все це постійно проходити, щоби врешті повертатися до ідеї природного права? А може варто не гальмувати науково-технічний поступ, а навчитися йому відповідати? Тож поспішатимемо поволі.

1. Арефьева Н. Т. Структура современной западной социокультурной футурологии / Н. Т. Арефьева // Регионоведение. – 2008. – № 4. – С. 87–96.
2. Бауман З. Глобалізація. Наслідки для людини і суспільства / З. Бауман ; Ігор Андрущенко (пер. з англ.). – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – 109 с.
3. Бейтсон Г. Екологія розуму. Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии. 1969–1972 / Г. Бейтсон. – М. : Смысл, 2000. – 476 с.
4. Бжезінський З. Велика шахівниця / З. Бжезінський ; пер. з англ. – Львів, Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. – 236 с.
5. Винер Н. Человек управляющий / Н. Винер. – СПб. : Питер, 2001. – 288 с.
6. Габермас Ю. Постнаціональна констеляція : Політичні есе / Ю. Габермас ; наук. ред. О. Фешовець. – Львів : Астролябія, 2010. – 196 с.
7. Гантінгтон С. П. Протистояння цивілізацій та зміна світового порядку / С. П. Гантінгтон ; пер. з англ. Н. Климчук. – Львів : Кальварія, 2006. – 474 с.
8. Геннеп А. ван. Обряды перехода / А. ван Геннеп. – М. : Восточная литература, 1999. – 198 с.
9. Гіденс Е. Нестримний світ : як глобалізація перетворює наше життя / Е. Гіденс. – К. : Український філософський фонд, «Альтерперс», 2004. – 100 с. – (Сучасна гуманітарна бібліотека).
10. Довлатов С. Записные книжки. – Режим доступу: [http://www.sergeidovlatov.com/books/zap\\_kn.html](http://www.sergeidovlatov.com/books/zap_kn.html). – Назва з екрана.
11. Кімел М. С. Гендероване суспільство / М. С. Кімел ; пер. з англ. – К. : Сфера, 2003. – 490 с.

12. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа : Внешние расширения человека / Г. М. Маклюэн ; пер. с англ. В. Николаева ; Закл. ст. М. Вавилова. – М. : Жуковский : «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. – 464 с.
13. Мамардашвили М. К. Сознание и цивилизация. Доклад на III Всесоюзной школе по проблеме сознания. Батуми, 1984 г. / М. К. Мамардашвили // Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. – М. : Прогресс, 1992. – С. 107 – 121.
14. Маркузе Г. Структура інстинктів і суспільство : Філософське дослідження вчення Зигмунда Фрейда / Г. Маркузе ; пер. О. Юдін. – К. : Ніка-Центр, 2010. – 248 с.
15. Мей К. Інформаційне суспільство : Скептичний погляд / К. Мей ; пер. М. Войцицька. – К. : К.І.С., 2004. – 220 с.
16. Мокичев Д. С. В ожидании виртуального мессии // Постчеловек. От неандертальца до киборга / Д. С. Мокичев; под ред. Чесноковой Т. Ю. – М. : Алгоритм, 2008. – С. 78 – 101.
17. Музіль Р. Людина без властивостей / Роберт Музіль ; пер. з німецької О. Логвиненка. – К. : Видавництво О. Жупанського, 2010. – Т. 1. – 416 с.; Т. 2. – 367 с.
18. Назаретян А. П. Агрессия, мораль и кризисы в развитии мировой культуры (Синергетика социального прогресса). Курс лекций / Акоп Назаретян. – М. : Книжник, 1995. – 168 с.
19. Орвел Дж. Колгосп тварин. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/novela/kolghosp.htm>. – Назва з екрана.
20. Ролз Д. Політичний лібералізм / Д. Ролз ; пер. з англ. О. Мокровольського. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2000. – 382 с.
21. Смирнов С. А. «Антропология перехода», «Человек перехода», «Словарь антропологии перехода». – Режим доступу: <http://www.antropolog.ru/doc/persons/smirnov>. – Назва з екрана.
22. Столяров А. М. Розовое и голубое // Постчеловек. От неандертальца до киборга / А. М. Столяров ; под ред. Чесноковой Т. Ю. – М. : Алгоритм, 2008. – С. 8 – 52.

23. Тернер В. Символ и ритуал / В. Тернер. – М. : Наука, 1983. – 227 с.
24. Тоффлер Е. Третья хвиля / Е. Тоффлер ; [пер. з англ.]. – К. : Всесвіт, 2000. – 480 с.
25. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / Мишель Фуко. – М. : АСТ, 2010. – 704 с.
26. Фукуяма Ф. Великий крах : Людська природа і відновлення соціального порядку / Ф. Фукуяма ; пер. з англ. В. Дмитрука]. – Л. : Кальварія, 2005. – 380 с.
27. Фукуяма Ф. Наше постчеловеческое будущее : Последствия биотехнологической революции / Ф. Фукуяма ; пер. с англ. М. Левина. – М. : ООО «Издательство АСТ» : ОАО «ЛЮКС», 2004. – 349 с. – (Philosophy).
28. Хаксли О. О дивный новый мир / О. Хакали ; пер. с англ. О. Сороки, В. Бабкова. Примеч. Т. Шишкиной, В. Бабкова. – СПб. : Амфора, 1999. – 541 с.
29. Хейлз К. Н. Як ми стали пост людством : Віртуальні тіла в кібернетиці, літературі та інформатиці / К. Н. Хейлз. – К. : Ніка-Центр, 2002. – 430 с.
30. Ясперс К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс ; пер. с нем. – М. : Политиздат, 1991. – 527 с. – (Мыслители XX в.).

## 1.5. НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ КУЛЬТУРИ

*Культура ніколи не була і ніколи не  
буде абстрактно-людською, вона  
завжди конкретно-людська, тобто  
національна, індивідуально-народна...*

М. Бердяєв

Сьогодні наче всупереч засаді «поваги до відмінностей», схваленій міжнародним співтовариством, і всупереч домінуючій постмодерній настанові на самоцінність культурного розмаїття, у культурознавчих текстах часто діє своєрідне табу на вживання поняття нації, а поняття національного нерідко опиняється в іншувальних лапках. І ось провідний російський етнолог В. Тішков наприкінці минулого століття публікує маніфестальний текст під заголовком «Забути про націю», в якому трактує націю як «академічно порожнє поняття» [25, с. 26]. А впливовий український філософ В. А. Малахов, людина глибокої і, я б сказав, поміркованої думки, в рецензії на останню працю покійного В. І. Мазепи з гіркотою дивується несподіваній україноцентричності позиції свого старшого колеги, бо переконаний, що проблеми нації, національного належать давньому минулому, а їх актуалізацію асоціює тільки з жахіттями нацизму у Німеччині першої половини ХХ ст. [11, с. 515–518]. Речниця неолібералізму у вітчизняній гуманітаристиці Т. Гундорова іронізує щодо «глюрифікації тожсамости» і національну ідентичність культури вважає міфом, вигаданим шістдесятниками [3, с. 31]. Її одностайні, що керуються засадою методологічного індивідуалізму, готові виключити з сучасного словника не тільки націю, а й культуру; вони повертають увагу до теперішньої сакралізації культури, ставлячи під сумнів не так сакралізацію, як саму культуру в її ідентифікаційному сенсі, бо вона, мовляв, уже потребує сакралізації.

Та резони, радше, на боці Р. Брюбейкера, який, критикуючи радикальні позиції в націології, все ж скептично зауважує, що інтелектуальна мода надто поспішно оголошує, ніби світ вступив у постнаціональну епоху [див.: 1, с. 69].



Ближче до істини й Джеремі Еделман: «Ідея нації більшою мірою відповідає сучасним уявленням про природну рівність людей...» [28, с. 57].

Щоби запобігти системному колапсу, викликаному потужними уніфікаційними процесами у глобалізованій культурі, ці останні врівноважуються посиленням унікального. Воно може мати регіональні, державно-політичні, конфесійні виміри, але в сучасній культурі це передусім виміри національні. На XV Міжнародному естетичному конгресі філософи з різних країн – від Австрії і до Філіпін, від Японії і до Аргентини, Мексики – обґрунтовували необхідність протидії культурному імперіалізму та сприяння розвитку самобутніх національних культур. Відбувається наростання свідомого опору глобалізаційному зоднаковінню; як констатує Е. Сміт, все більшу глобальну взаємозалежність супроводять етнічний поділ і культурні відмінності. «Відчуття незамінності своїх власних культурних цінностей загострюється в міру того, як дедалі помітнішає глобальна одноманітність», а «розмаїтий світ націй та національних держав залишається єдиним запобіжником проти імперської тиранії» [23, с. 202, 214]. Унаслідок цього у світовій гуманітаристиці посилюється зацікавлення унікальним в царині культури, інтерес до її національних вимірів.

Ця розвідка присвячена національній ідентифікації культури. У ній простежується як прямі, так і зворотні зв'язки між культурою та етнічними і національними спільнотами. Звісно, поняття «культура» має всезагальний, «родовий» зміст, і щоби так чи інакше експлікувати його в національному, історичному, регіональному планах, користуємось поняттями східної культури, середньовічної культури чи національної культури. Саме це останнє й перебуватиме тут в центрі уваги.

Не так давно Дж. Леерсен, який репрезентує британську Асоціацію з вивчення етнічності й націоналізму, у статті «Націоналізм і культивування культури» нарікав на недооцінку значення культури для націоналізму з боку представників різних напрямів сучасної націології [33]. Мені ці докори здаються безпідставними, оскільки у новітніх філософських (та й соціологічних) західних дослідженнях нації смисловий наголос зроблено якраз

на її культурних вимірах. Попри розмаїття реалізовуваних тут позицій – конструктивістських і примордіалістських, комунікативних та інструменталістських, державницьких і етнологічних (етніцистських), есенціалістських і номіналістських, модерністських і переніалістських тощо, – домінує підхід до нації та етносу як культурного проекту.

Переконуєшся у цьому, знайомлячись з текстами Б. Андерсона, Дж. Армстронга, Г. Бгабга, Е. Гелнера, К. Гірца, Е. Гобсбаума, М. Гроха, В. Коннора, Дж. Гатчинсона та інших, позиції яких з решти питань відмінні, іноді різоче. Особливо гострою є полеміка між конструктивістами і примордіалістами. При цьому, як здається, перші, критикуючи других, звертаються до крайнього, радикального варіанту примордіалізму, який легше спростовувати, але через те самі зміщуються до краю, радикалізуються, а тому зрікаються резонів, наявних у їх власній позиції, не кажучи вже про резони їх опонентів.

Доволі радикально наголос на культурі продемонстрував Дж. Келас: «Національність і культура – майже синоніми... Без національної культури мало що залишається від поняття нації...» [32, с. 67]. Новітні дослідники нації у цій площині наче повертаються до первісного її концепту, який, за свідченням Ю. Кристевой, до початку XIX ст. був культурним (у Гердера з моральними акцентами, а в Руссо – з освітніми) і лише згодом набув політичного сенсу [7, с. 234].

Найбільш обґрунтованою здається культуро-детерміністська позиція, обстоювана в рамках історичної соціології вже згаданим професором Лондонської школи економіки, автором цілої бібліотеки націологічних праць Ентоні Смітом<sup>278</sup>. Він розглядає проблему нації в етносимволічній перспективі, залучаючи до аналізу багату соціально-історичну і культурну емпірію. У своєму дослідженні я опиратимусь на його концептуальні міркування.

---

<sup>278</sup> Націєскептики на кшталт російського історика й публіциста В. Малахова, який з великою підозрою ставиться до *nationalism studies*, а зі ще більшою – до *ethnicity studies*, докоряють англійському дослідникові тим, що він, мовляв, «створив цілу індустрію націоналізмознавства» [12, с. 302].

Етніцизм поглядів Сміта полягає передусім у тому, що він, розрізняючи націю та етнос, не альтеризує їх, не протиставляє першу другому. Він доказує, що нації походять «від наявних доти і чітко розділених між собою культурних спадків та етнічних утворень» [23, с. 12–13]. Сміт переконаний, що «нація історично закорінена. Вона – сучасний нащадок і *перевтілення* (курсив мій. – *І. Л.*) набагато старшого і загальнішого етносу і як така вбирає в собі всі символи й міфи домодерної етнічності» [23, с. 217]. Тут символи й міфи уособлюють загальнішу сутність – культуру. Її нація не просто успадковує від етносу і збагачує в нових історичних умовах, а детермінується нею.

Ту ж позицію поділяє Поль Рікер, трактуючи культуру як «комплекс цінностей, що конституують народ як народ» [19, с. 301]. Разом із тим він слушно стверджує, що з переходом від етносу – найбільш стійкої соціальної групи – до нації настає кінець «культурної монополії», тобто усвідомлюється множинність культур [19, с. 300].

В одному з останніх своїх досліджень із промовистою назвою «Культурні основи націй» (2008) Е. Сміт демонструє, як донаціональні форми колективних культурних ідентичностей, останньою з яких є етнічна спільнота, творили для нації «певну культурну основу у вигляді міфів, спогадів, символів і традицій», які він поєднує у понятті «культурні ресурси етнічних спільнот» [22, с. 52]. Тому «національне існування можна вважати за спеціалізований розвиток етнічної належності, а конкретні нації (або історичні форми націй, які Сміт відрізняє від ідеального типу націй, осмислюваного ним на ґрунті відповідного концепту М. Вебера. – *І. Л.*) – за територіалізований і політизований розвиток *etnies*» [22, с. 55].

«Політизований» тому, що нація, на відміну від етносу, крім культурних, характеризується і політичними визначниками. Політизація ж етносу (точніше – візії етносу у глобалізованому світі) є здебільшого ідеологічно мотивованим перенесенням специфічних прикмет нації на попередні суспільні спільноти. Сміт показує, що саме нація поєднує спільні з етносом домодерні зв'язки і почуття «з вибуховим модерним зарядом народного суверенітету і масовою громадською культурою...» [23, с. 217]. Отже, як і раніше М. Вебер, Сміт

розташовує націю «на перетині культурних уз і політичних спільнот», проте все ж асоціює її передусім з «фундаментальними культурними зв'язками» [23, с. 20]. Щоправда, в нації культура набуває політичних вимірів, а політика, – на жаль, не завжди – культурних.

Що стосується територіалізації, то у Сміта йдеться не тільки про розташування нації в географічних координатах, а й про історизацію природи і натуралізацію спільноти, про те, що «більшість членів націй живуть на своїх історичних „батьківщинах”, котрі мають визнані центри і виразно демарковані кордони...До „поетичних краєвидів” цих земель вони відчувають глибоку прив'язаність» [22, с. 55]. Отже, мова про широко тлумачене своє природне середовище (наприклад, «степовий ландшафт» для історично локалізованих українців), що, за Гердером, визначає ментальні риси етносу, стаючи простором його вбуттєвлення, і характер культури, яку він творить; мова про землю, чії продукти підтримують життя, є джерелом живлення. Звідси – любов до цих конкретних місць, до поетичних краєвидів, що символізують рідну землю-годувальницю.

Спільним же і найістотнішим для етносу і нації Сміт вважає передусім єдиний фонд (спадщину) сукупних спогадів, міфів, цінностей, традицій, символів, тобто *характерну* (особливу) публічну культуру, яка «відіграє стрижневу роль у розвитку різних історичних видів нації» [22, с. 63]. Наголошуючи її визначальну роль, Сміт іменує її ще етнічним *ядром* нації або культурним ресурсом національної ідентичності. Тому етнічне осмислюється в обговорюваній праці як етнокультурне, а не біологічне за генезою; спільне походження членів етносу через те може бути «припущеним», найчастіше зафіксованим у міфі про спільних предків.

Від обсягу та якості культурних ресурсів, репрезентованих не тільки різними видами мистецтва, а й інституціями на кшталт музеїв чи конструюванням національної політичної символіки і міфології, від їх мобілізації залежать сила і тривкість «чуття національної ідентичності», а також те, чи «воно переживе руйнівні наслідки локальної фрагментації і глобалізаційного космополітизму» [23, с. 73]. Як бачимо, національна

ідентичність осмислюється Смітом як цінність, і він добре усвідомлює ті загрози, що її сьогодні підстерігають.

Крім того, і етносу, і нації притаманне самовизначення в сенсі самоозначення і певний ступінь солідарності, «творення почуття братерства і кривності» [23, с. 215]. Поняття кривності не має у Сміта жодних біологізаторських сенсів, які той схильний відносити хіба що до компетенції міфології. Якщо опоненти Сміта хотіли б пов'язати *etnies* із «голосом крові та ґрунту» і тим самим дискредитувати його етніцизм, то сам він етнічне тлумачить як культурне чи визначуване культурою. Тому почуття кривності у нього – це історично формоване у тілі культури почуття солідарності. Воно утривається завдяки мовній гомогенізації [22, с. 193], яка у перебігу формування нації є тривалою і суперечливою, але неунікною. Як відомо, у національно гомогенній Франції середини ХІХ ст. принаймні 20 % французів ще не володіли «мовою свободи» (так іменували офіційну французьку революціонери кінця ХVІІІ ст.).

До речі, мову наш автор трактує як «самобутній символічний код, що втілює унікальний внутрішній досвід етносу» [23, с. 97], виражає субстанційні життєві смисли нації, своєрідність її світобачення, унікальність культури.

Нація ж, на відміну від етносу, набуває стандартизації законів і здатність до політичної мобілізації своїх членів, без якої неможливе відстоювання народного суверенітету. «...Нації і націоналізми залишаються політичною неодмінністю, тому що (і допоки) вони одні можуть закоренити міждержавний порядок у принципі національного суверенітету й волі народу... принцип національності лишатиметься єдиною широко визнаною легітимізацією і фокусом народної мобілізації» [23, с. 214].

Проте «неодмінність» нації не може тлумачитися як її незмінність. «Нація може існувати, – слушно стверджує Ф. Бродель, – тільки коли вона безконечно шукає саму себе, тільки коли вона постійно еволюціонує, тільки коли вона безнастанно протиставляє себе іншим і прагне відповідати кращому, головному, що в ній приховано, тому, що втілено в ідеальних образах і заповітних словах» [цит. за: 26, с. 78]. З цією думкою резонує афористичний

парафраз відомого ренанівського висловлювання, що належить британському історикові Гвіну А. Вільямсу: «...валійці творять і переозначають Уелс щодня, щороку» [34, с. 200].

Наголошування Смітом визначальної ролі культури у справі національної ідентифікації оприявлене і в його спробі дефініювати націю як ідеальний тип. Для нього *«це названа і самовизначена людська спільнота, члени якої плекають спільні міфи, спогади, символи, вартості і традиції, створюють і поширюють характерну публічну культуру і дотримуються спільних вартостей і спільних законів»* [22, с. 40]. У цьому визначенні трапляються елементи тавтології, але їх можна трактувати як риторичний прийом, покликаний якраз виразити думку про культуру як основу нації. А така думка, зрозуміло, не викликає сумнівів щодо підставності національної ідентифікації культури. Адже остання не тільки формує націю, а й забезпечує її тривкість, визначає її історичні перспективи, закріплює і утримує національну ідентичність. Отже, якщо деякі дослідники національної визначеності культури (у нас, наприклад, Д. Чижевський) відводили їй суто феноменальну роль, то для Е. Сміта ця роль є присутньою.

Не можна оминати ту обставину, що впливова нині феноменологічна настанова спонукає шукати національну визначеність культури не у самій культурі, її артефактах, а в інтенціях суб'єкта культуротворення і в налаштуванні споживача культури. При тому випускають з поля зору принаймні недавно зазначений унікальний культурний код, що артикулює і транслює цінності культури. Не кажу вже про властиво змістові аспекти культури, про які йтиметься далі; вони, очевидно, визначальні щодо символічного коду. Тому думка про оприявлення національного тільки у сприйнятті, інтерпретації, оцінюванні культури [31, с. 29–30] щонайменше однобічна.

На початку згадувалась тенденція до табування понять нація і національний у новітніх культурологічних текстах. Одночасно виникає загроза такого ж табування поняття культура (особливо в її ідентифікації) у філософських і соціологічних дискурсах: його вже намагаються витіснити

неідентифікованим поняттям цивілізації, а то й до «постнаціонального суспільства» додають ще «посткультуру».

Звідки такий етнічний нігілізм? Серед його підґрунтя в культурології – поширена технологізована інтерпретація культури, яка позбавляє її змістовості, вкрай інструменталізує всі її структури. Я б не хотів долучатися до давньої і не дуже плідної дискусії про дефініцію культури. Та оскільки мене цікавить національно-культурна ідентичність, то проблему культури – з акцентом на її змістовості – обійти не вдасться.

Культура виражає, яким чином діє, поводить себе людина, формуючись, утверджуючись і залишаючись людиною. Культура мислиться у зв'язку не тільки зі способом людської діяльності, а й – ширше – зі способом буття людини у світі. І хоча до цього «технологічного» аспекту вона не зводиться, як і до форм і засобів, знарядь людської діяльності, її арсеналу, то вже в цьому аспекті вона диференційована в своїй єдності і в такому розумінні плюралістична. «Термін «культура», – висновує Е. Сміт, – стосується не тільки «комунікації» та її технології, а й різного способу життя і вираження внутрішнього світу через естетичні стилі та засоби масової інформації, людські якості, емоції та діяльність. У цьому сенсі завжди існувала не якась єдина культура, а сукупність культур з різними історичними способами існування та різноманітними проявами людських якостей, емоцій і діяльності. Такі культури задовольняли особливі колективні потреби й розв'язували певні проблеми за специфічних історичних обставин» [24, с. 124]. Серед згаданих колективних потреб Сміт передусім має на оці потреби в «коренях, безпеці і братерстві» [23, с. 220].

Відтворена щойно позиція Е. Сміта корелює з переконанням Поля Рікера щодо «первісної неоднорідності людства» та прадавності «усталених культурних спільнот» [19, с. 301–303]. Відпочаткове культурне розмаїття людства належить вважати результатом його пристосування до різноманітних природних і суспільних умов. До речі, глобалізаційна культурна нівеляція радикально знижує адаптаційний потенціал людства.

У плюралістичності культури знаходять вираження притаманні для кожної етнічної і національної спільноти взаємини з середовищем, починаючи зі світовідчуження, характеру вбуттєвлення етносу в оточення – і природне і суспільне. Уже тут культура є способом освоєння світу саме цим етносом, способом його самореалізації у світі і разом з тим не дуже чітко окресленою і все ж досить визначеною конфігурацією духовності спільноти, тими її константними межами, на яких увиразнюється її самобутність, самість (в обговорюваному аспекті вона стосується способу організації життєдіяльності спільноти, форм її життєдіяльності). Утім, якщо в культурі етносу ці межі переважно відгороджують і протиставляють, то в національній культурі на них виникає (і не виникнути не може) діалог націй, засобом якого служить символізм культури.

Її символи означають людські сенси людського світу, орієнтуючи в ньому людей певної культурної спільноти, несучи в собі й загальнолюдський зміст. Для кожної нації це своєрідна культурна матриця життєдіяльності, побудована на власних цінностях. Отже, навіть суто інструментальні грані культури не позбавлені змістової наснаги. Змістовість, якісну визначеність культури (а не її голий інструменталізм) передбачає ніким не заперечувана її регулятивно-орієнтувальна місія. Слід, очевидно, погодитись із В. Скуратівським у тому, що людська поведінка не лише оформлюється, а й «озмістовується» національною культурою [21, с. 123].

Намагаючись утримати в полі зору змістовість культури, неокантіанці у ній виокремлювали й наголошували саме систему цінностей та ідей. Аксиологічна грань культури нині увиразнюється як критерій зрілості духовного буття людини, спільноти, міра їх самореалізації, ступінь розвитку можливостей людини. Тут, здавалося б, пріоритет загальнолюдського очевидний. Але в міру того, як поняття людства замість умоглядної абстрактності набувало реального змісту, культура кожної етнонаціональної спільноти вбирала в себе вершинні досягнення світового генія.

І це вбирання не є механічним перенесенням культурних здобутків з одного національного ґрунту на інший. Воно здійснюється через заломлення



загальнолюдського в системі власних цінностей саме цієї національної культури, узгоджуючись із її субстанційним етнонаціональним ядром, яке визначає її самість і забезпечує її цілісність. Як слушно стверджував П. Рікер, «лише жива культура, культура водночас вірна своїм витокам і така, що перебуває у стані творчості... спроможна витримати зустріч з іншими культурами і не тільки витримати, а й надати якогось смислу цій зустрічі» [19, с. 305].

Культура як згорнута діяльність містить не тільки свій спосіб, а й продукт, а тому містить не тільки категоріальні структури, типи мислення, парадигми життя, а й ціннісні орієнтири. Вони ж опираються на притаманну певному етносу самотутню інтерпретацію світу. Як переконливо показала С. В. Лур'є [див.: 10], етнічна свідомість базується на певній картині світу. Уявлення про неї передається від покоління до покоління і характерне для всіх членів етносу. Вона сприяє, з одного боку, адаптації людини до світу, до певного середовища, а з іншого – психологічному пристосуванню середовища до себе.

Власне така картина, в якій наголошується «план змісту», а не «план виразу» (А. Гуревич), де неперервно формується, заломлюючись через досвід діяльності саме цієї спільноти, і яка акумулюється в притаманній їй системі ціннісних орієнтирів, складає змістове ядро національної культури як духовної субстанції буття людини в олюдненому світі <sup>279</sup>. Воно, включаючи упорядковані форми збереження і трансляції зазначеного змісту, визначає спосіб вбуттєвлення людини у світ і спосіб буття в ньому. Національна культура як «творення своїх питомих життєвих форм» (М. Євшан) є самотутнім не тільки освоєнням загальнолюдських цінностей, а й укоріненням в універсальний процес культуротворення на ґрунті національної самосвідомості і традиції. Унікальність культури тоді обертається не «імперіалізмом самотутності» (Е. Аппія), а її самоцінністю: жодну культуру не можна взяти в іншій, а тому можливий лише їх діалог, у які б форми він не виливався.

---

<sup>279</sup> В українській націології вже І. Франко схильний був трактувати культуру як субстанцію національної ідентичності [див.: 5]. Він же, обговорюючи проблеми української нації, мислив її як «суцільний культурний (курсив мій. – І. Л.) організм» [27, с. 404].

Необхідність такого діалогу засвідчує розімкнутість національної культури як цілісності, а отже, її здатність до саморозвитку, котра щезає тоді, коли культура замикається в собі, відмовляється від діалогу. Кожна культура може жити і розвиватися «на грані культур» (В. Біблер), на межі ідентичностей. (М. Бахтін навіть наполягав на тому, що національний культурний ареал розташований на своїх межах і не володіє внутрішньою територією.) Але реалізує цю свою можливість тільки завдяки самотності. Позанаціональна культура втрачає здатність до діалогу.

Суспільна субстанціальність культури забезпечує її тотальність, здатність проникати всі без винятку структури соціальної реальності, життя певної спільноти. З неї ж випливає й особлива відкрита цілісність культури. Така цілісність, з одного боку, динамічна, процесуальна: в культурі постійно відбуваються зміни й перетворення, викликані внутрішніми й зовнішніми взаємодіями. З іншого боку, різні типи історичних націй характеризуються внутрішнім розмаїттям, зокрема, як зауважує Е. Сміт, регіональними культурними поділами.

На цьому ж внутрішньому поліморфізмі національних культур зупиняє увагу і Стюарт Гол: «Національні культури перетинають глибокі внутрішні поділи й відмінності...» [30, с. 297]. Однак коли останній робить наголос на єдності *відмінностей* і цю єдність ставить в заслугу владі, то Сміт радше наголошує *єдність* відмінностей, джерело якої шукає в самій культурі. Наприклад, в Баварії, де більшість населення складають три етнічні групи – старобаварці, франконці та баварські шваби – кожна зі своїм діалектом, своїми звичаями і обрядами тощо, немає жодних проблем з німецькою національною ідентичністю. Бо утверджується «провідна публічна культура нації», коли члени останньої творять «спільну характерну національну культуру та інститут „громадянської релігії” патріотизму, що полягає у спільних поглядах і звичаях, коли є спільні політичні символи, спогади, міфи й цінності, виражені в монументальній скульптурі, літературі, патріотичній музиці, а передусім у публічних святкуваннях і церемоніях» [22, с. 205].

Для утвердження «провідної публічної культури» необхідні формування єдиного комплексу буттєвих уявлень, спільотної концепції світу й людини та відношень між ними, що належить до компетенції філософії як самосвідомості культури; ґрунтування на ній ціннісних орієнтирів людської діяльності й поведінки; організація системи виховання, відповідальної за поширення і прищеплення таких орієнтирів та усталених в національній традиції форм культурного життя. Тільки за цих умов національна культура набуває цілісності, а з нею і «відпорності на асиміляційну роботу інших націй» [27, с. 404].

Сучасна неоліберальна думка не зовсім безпідставно наголошує не на цілісності культур, а на їх гібридизації, креолізації, навіть синкретизації в глобалізованому світі. Натомість вже згадуваний тут Леерсен твердить, що в перебігу викликаної цими обставинами нинішньої культурної мобілізації постало нове зацікавлення «народною, некласичною культурою, а також канонізацією цієї культури як репрезентанта сутності нації та визначника її специфіки щодо інших націй...» [33, с. 573]. Справді, гомогенна національна культура інтегрує спільноту і в той сам час відрізняє її від інших спільнот, уможливаючи тим самим партнерський контакт між ними. Саме культурні відмінності спонукають до обміну цінностями. Зберігаючи унікальність нації, культура в той самий час репрезентує її «назовні» та утворює поле реальної її взаємодії з іншими націями. Адже у ній домінують синхронні зв'язки, тоді як етнічна культура віддає перевагу зв'язкам діахронним.

Особливість національної культури, її утвердження і збереження є передумовою її входження до культури світової, як прийнято казати, з мінімальними втратами. А це останнє, своєю чергою, робить своєрідність окремої культури по-справжньому виразною і самісною. Інакше кажучи, таке входження є водночас і достоту розрізненням, відокремленням, неможливим поза універсумом загальнолюдських культурних цінностей. Адже в цьому універсумі особливе набуває всезагального значення саме завдяки своїй особливості. Це уможливується, як слушно стверджує І. Дзюба, «через універсалізацію власного досвіду, через розкриття універсального первня у

самобутності, тобто через таку інтерпретацію власного буття, яка зробила б його зрозумілим і важливим для людей всього світу» [4, с. 947].

Американський письменник українського походження Аскольд Мельничук розмірковує над культурною ідентичністю спадщини Джеймса Джойса. Хоча він із захопленням говорить про здатність цього геніального новатора вирватися за тісне ірландське коло, та тим не менше переконаний, що саме створення «нового образу стилізованої і дуже особистісної Ірландії» дало змогу Джойсові «утвердити ірландську літературу у світовому контексті» [14, с. 27]. Ірландське особливе завдяки генієві Джойса набуло вселюдської значущості.

Здатність вступати у міжкультурний діалог і таким чином самоідентифікуватися ослаблена в культурі постколоніальної, якою є сьогодні культура українська. В її своєрідній гетерогенності наче реалізується модне донедавна і привабливе для держави з багатоетнічним населенням гасло мультикультурності. Проте реально в нашому культурному житті воно обертається, як і раніше, звичною для нас бікультурністю. Звичною, бо коли під цим «раніше» розуміти, скажімо, Україну у складі Речі Посполитої XVI–XVII ст., то матимемо справу з причетністю українців до власної і польської (нехай і латинізованої) культури.

Більшість нинішніх учасників культурного життя в Україні формувалась у полі доміантної й дотепер російської (чи російськомовної) культури, яку тому не вважає чужою для себе. Дуже велика їх частина продовжує усвідомлювати (чи принаймні почувати) себе безпосередньо причетною до «загальноросійського» культурного життя, сприймаючи і явища світової культури переважно через посередництво російське.

Інша частина свідомо долучається до українського культурного процесу, вважаючи пріоритетними для себе вартості української культури як питомі, але робить це не обов'язково ціною відчуження від звичного культурного поля. Цікаво, що, за інформацією Інституту стратегічних досліджень, до «двомовної» культури причетна більшість населення України – «моноетнічні регіони», тоді як біетнічні Схід і Південь живуть у світі «моно(російсько)мовної» культури

[15, с. 52]. Остання – як продовження культурного універсуму нинішньої Росії – в культурному просторі України існує в неадаптованому вигляді, користується своїм культурним кодом, не вступає у міжкультурний діалог, утворюючи паралельний культурний топос і тим самим ситуацію витіснення. Зрозуміло, український культурний топос помітно звужується. Виникає загроза, що на зміну українській культурі бездержавної нації прийде українська політична нація без національного культурного ядра, без єдиного культурного простору.

До речі, зі спостережень за американцями й німцями Д. Мацумото виснував, що бікультурні індивіди більшою мірою – порівняно з монокультурними – ідентифікують себе з рідною культурою, оцінюють її позитивно і вважають дві культури, до яких вони причетні, менш схожими між собою. Мацумото бачить у цьому ефект підтвердження культури, тобто культурної ідентичності [див.: 13, с. 99] з її «звільнюючою силою» [6, с. 28]. За спостереженнями автора цих рядків, українські Схід і Південь сповідують імперську монокультурність, етнічно не закорінену та ще й спекулятивно прикриту гаслом полікультурності. Посутня полікультурність може полягати в належності людини до культури, котра перебуває в партнерському діалозі з іншими культурами, адаптуючи їх здобутки до власної традиції. Наявність двох різних культурних кодів не є, звісно, перешкодою для налагодження такого діалогу. Було б тільки усвідомлення потреби в ньому.

Так чи інакше, багато людей не здатні здійснити суверенний культурний вибір. У тому, що йдеться про вибір, а не – попри всю вагомість етнічного чинника – якийсь неусувний ментальний імператив, переконує прихід в українську культуру поляка С. Кльоновіча, німкені Ю. Шрайдер, єврея А. Кацнельсона, росіянина М. Хвильового, росіянки О. Теліги. Кожен із них, звісно, керувався своїми мотивами – соціально-політичними, інтимно-особистими, морально-гуманітарними, культурологічними тощо, здійснюючи вільний вибір. Як і Гоголь, який не захотів примкнути до тієї когорти російськомовних українських письменників, котра замкнулась його батьком.

Хоча в сучасній гуманітаристиці поширюється думка, ніби культура, потрактована як «набір упереджень» (Е. Гелнер), «визначає і обмежує (курсив

мій. – І. Л.) поведінку індивідів» (це слова репрезентанта «іспанських культурних студій» І. Саволи [цит. за: 18, с. 197], насправді тільки через вибір, інкультурацію особистість у нації стає причетною до певної культури. Адже національна спільнота, як показує К. Ясперс, має неформальний характер (пор. із *Gemeinschaft* Ф. Тьонніса); це така органічна «тотожність різних», яка не нівелює особистість [див.: 29, с. 14]. Тому принципово важливо, щоби культурний ресурс нації опинився в центрі духовного світу її членів згідно з їхнім особистісним вибором.

У нас же маємо культурну двоїстість не лише як наявність в одному суспільстві двох конкурентних у певних площинах культур, а й як існування одних і тих самих людей, до того ж великої їх кількості, одночасно в полях різних культур. Ця обставина своєрідно виражена у спробах деяких дослідників (М. В. Попович та ін.) розрізнити «українську національну культуру» і «культуру української нації» (очевидно політичної)<sup>280</sup>. Другий термін якраз і приховує нашу двокультуровість, якої не спостерігаємо в абсолютній більшості інших спільнот. Адже нікому не спаде на думку шукати якийсь окремий зміст у термінах «польська національна культура» і «культура польської нації (чи поляків)», «чеська національна культура» і «культура чехів». Естонець Райн Вайдеман стверджує, що Естонія та естонська культура – поняття ідентичні. [2, с. 105]. Чи можемо ми сказати аналогічне про Україну та українську культуру?

У більшості спільнот, як констатує Е. Сміт, «національна єдність... залежить від культурного об'єднання та мовної гомогенізації» [22, с. 193]. У нашому ж випадку в кожного названого терміну оприявнюється свій зміст, оскільки бракує культурної єдності й мовної гомогенності, триває фрагментація суспільства. А значна його частина загалом уникає відповіді на питання «хто ми?», залишається байдужою щодо культурної самоідентифікації.

Тут бікультурність може стати не випадковим (в розумінні – зовнішньо вимушеним) тимчасовим станом, а – при відмові учасників культурної

---

<sup>280</sup> Напрошується аналогія зі звичним для вітчизняних фахівців з філософії розрізненням «української філософії», «філософської думки України» і навіть «філософії в Україні». Подібне спостерігаємо і в інших царинах гуманітаристики; наприклад, Ст. Росовецький розрізняє фольклор України і український фольклор [див.: 20].

діяльності від національно-культурного самовизначення – утриваленим модусом культурного життя спільноти (чи принаймні більшої її частини). У цьому модусі наче розтиражовано добре відомий з історії культури і дуже жваво обговорюваний ювілейного року «феномен Гоголя»<sup>281</sup>.

Мабуть, слово «розтиражовано» тут не дуже доречно, бо ж унікальний для кожної іншої культури (найближчий приклад – Дж. Конрад – Теодор Юзеф Конрад Коженювські у польській або Еміль Верхарн у ще ближчій нам за етнополітичними параметрами бельгійській культурі) цей феномен зовсім не одиничний для української: поруч із Гоголем виринає довга шеренга постатей – від Прокоповича до Гребінки, Квітки, Юркевича<sup>282</sup>, Короленка, Овсянико-Куликовського, Козловського, Віктюка і т. д. Чисельність цього ряду говорить сама за себе, засвідчуючи певну незакономірну (парадоксальну в логічному і драматичну в духовно-моральному плані) закономірність культурного розвою нашої спільноти. Така негомогенність української культури оприявнює, як висловився С. Квіт, «брак національної органічності» в ній, слабку донині «закоріненість» постколоніальної культури.

Брак органічності, особливо відчутний у продукуючо-творчих гранях культури, що декому видається бажаним множенням можливостей вибору, навіть шансом на вихід у світову культуру, реально обертається для суб'єкта культуротворчості втратою самості, епігонством, провінційністю – заміною меншого хутора хутором більшим, де хуторянство замасковане, ніколи не декларується, але від цього не стає менш згубним для творення.

І скільки при цьому не проголошувався б універсалізм, скільки б не звучало закликань про подолання протистояння «Ми – Вони», про поступове входження «ми-мегаетносу» в «ми-етнос», шило теоретизованої апології культурколоніалістських устремлінь все одно лізе з мішка. Йдеться про інкорпорацію нації в «суперетнос», справді про «розмивання етнокультурного ґрунту» [див.: 17, с. 127] (і так недостатньо сформованого), про загублені культурні традиції та небажання їх модернізувати, про згасання зацікавленості

---

<sup>281</sup> Найцікавіші публікації Ю. Барабаша, Г. Грабовича, П. Михеда. Я також торкнувся цієї проблеми [див.: 8].

<sup>282</sup> Культурну дуальність П. Юркевича автор цих рядків досліджував спеціально [див.: 9].

національною своєрідністю культурних явищ, а точніше – про позбавлення культури того ментального стрижня, який тільки й здатен забезпечити не лише засадничо важливу для неї цілісність, а й відкритість.

За таких обставин закономірно постає питання про відродження національної культури. Адже «самостійне історичне буття українського народу, – наполягає І. Дзюба, – має бути забезпечено культурно» [5, с. 926]. Оскільки таке відродження не суто спонтанне, а свідомо ініційоване і – бажано – керований процес, то постає довгий ланцюг проблем.

Почати треба з того, чи національне відродження самоцільне, чи здійснюватись йому як завданню самодостатньому, чи воно – разом з розвитком і зміцненням демократії, будівництвом громадянського суспільства і розширенням сфери людської свободи (які, своєю чергою, складають його передумови) – орієнтоване на вищі гуманні цілі? Зокрема, на запобігання духовного обездомлення сучасної людини. Справді, в історичному бутті нації є періоди, коли відстоювання її самості, що можливе лише разом і через відродження й розвиток її культури, стає метою-домінантою, але це не означає, що такою воно залишається на всю його історичну перспективу.

Менше значення має те, що саме відроджувати. Повинна, очевидно, йти мова передусім про те змістове ядро культури, яке володіє етногенними можливостями і, попри всі свої історичні модифікації, зберігає певні інваріанти, в яких визначальними є значущі для спільноти культурні смисли, що їх тривалий час так наполегливо розмивали. Їх по-своєму виразив і збагатив Т. Шевченко в «Кобзарі», що став і символом, і насагою українства, і Леся Українка у драматургії високої інтелектуальної напруги. Це ядро не вимагало б спеціальної турботи про себе, як не потребує у Франції чи Ісландії, коли б умови розвитку української культури не були так далеко від бажаних і належних.

1. Брубейкер Р. Именем нации : размышления о национализме и патриотизме / Р. Брубейкер // Ab Imperio. – 2006. – № 2. – С. 59–79.



2. Вейдемманн Р. Эстония и эстонская культура – понятия идентичные / Рейн Вейдемманн // Дружба народов. – 2009. – № 4. – С. 105–107.
3. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека : український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 263 с.
4. Дзюба І. З криниці літ : у 3-х т. / І. Дзюба. – Т. II. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. – 976 с.
5. Забужко О. С. Філософія української ідеї : Франківський період / О. С. Забужко. – К. : Наук. думка, 1992. – 120 с.
6. Кастельс М. Информационная эпоха / М. Кастельс. – М. : ГУ ВШЭ, 2000. – 608 с.
7. Кристева Ю. Самі собі чужі / Юлія Кристева. – К. : Основи, 2004. – 262 с.
8. Лисий І. Гоголь : відпочаткова подвійність душі чи зіткнення ідентичностей / Іван Лисий // Сучасність. – 2010. – № 2. – С. 138–150.
9. Лисий І. Я. Юркевич П. і українська філософська культура / І. Я. Лисий // Спадщина Памфіла Юркевича : світовий і вітчизняний контекст. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 1995. – С. 293–302.
10. Лурье С. В. От магии пения к магии порядка / С. В. Лурье // Человек. – 1991. – № 5. – С. 14–24.
11. Малахов В. В. Мазепа «Культуроцентризм світогляду Івана Франка» (рецензія) / Віктор Малахов // Дух і Літера. – 2007. – № 17–18. – С. 511–518.
12. Малахов В. Истории, которые не закончились / Владимир Малахов // Отечественные записки. – 2007. – № 4. – С. 302–305.
13. Мацумото Д. Человек, культура, психология / Д. Мацумото. – СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2008. – 668 с.
14. Мельничук А. Очима Заходу / Аскольд Мельничук // Критика. – 2008. – Ч. 3 (125). – С. 23–27.
15. Модернізація України – наш стратегічний вибір // Щорічне послання Президента України народів України. – К. : НІСД, 2011. – 416 с.
17. Нельга О. Самосвідомість особистості і її етнічний зміст / Олександр Нельга // Філософська і соціологічна думка. – 1993. – № 7–8. – С. 111–129.

18. Пронкевич О. В. Національна ідентичність і де/реконструкція літературного канону в сучасній іспаністиці / О. В. Пронкевич // Новітня філологія. – 2006. – № 4 (24). – С. 189–198.
19. Рікер П. Історія та істина / Поль Рікер. – К. : ВД «КМ Academia», УВ «Пульсари», 2001. – 393 с.
20. Росовецький Ст. Український фольклор у теоретичному висвітленні / Ст. Росовецький. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2008. – 623 с.
21. Скуратівський В. Л. До духовної біографії сучасника / В. Л. Скуратівський // Філософська і соціологічна думка. – 1991. – №8. – С. 115–126.
22. Сміт Е. Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка / Ентоні Д. Сміт. – К. : Темпора, 2010. – 311 с.
23. Сміт Е. Нації та націоналізм у глобальну епоху / Ентоні Сміт. – К. : Ніка-Центр, 2006. – 313 с.
24. Сміт Е. Націоналізм : теорія, ідеологія, історія / Ентоні Д. Сміт. – К. : К.І.С., 2004. – 168 с.
25. Тишков В. А. Забыть о нации / В. А. Тишков // Вопросы философии. – 1998. – №9. – С. 3–26.
26. Удовик С. Л. Uniformitas / С. Л. Удовик // Вестник Российского философского общества. – 2006. – № 4. – С. 71–78.
27. Франко І. Одвертий лист до галицької української молодезі // Зібрання творів : у 50-ти томах / І. Франко. – Т. 45. – К. : Наук. думка, 1986. – С. 401–409.
28. Эделман Дж. Век имперских революций / Дж. Эделман // Ab Imperio. – 2008. – № 1. – С. 35–74.
29. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Карл Ясперс. – М. : Политиздат, 1991. – 528 с.
30. Hall S. The Question of Cultural Identity / S. Hall // Modernity and its Futures / Eds. S. Hall, T. McGrew. – Cambridge, 1992. – 372 p.
31. Jaskulowski K. O narodowym wymiarze kultury sceptycznie / Krzysztof Jaskulowski // Narod – Tożsamość – Kultura : między koniecznością a wyborem. – Warszawa : SOW, 2005. – S. 15–42.

32. Kellas J. G. The Politics of Nationalism and Ethnicity / James G. Kellas. – London : Macmillan, 1991. – 188 p.
33. Leerssen J. Nationalism an the Cultivation of Culture / J. Leerssen // Nations and Nationalism. – 2006. – Vol. 12. – № 4. – P. 559–578.
34. Williams G. A. The Welsh in Their History / G. A. Williams. – London ; Sydney, 1982. – 375 p.

## РОЗДІЛ 2. ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІ ПОШУКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

### 2.1. ЧАС ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ: ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ЧИТАННЯ

*Уже само наличие времени, то есть того неотвратимого,  
что превращает людей в старых больных и мертвых,  
говорит о человеческом бессилии.*

Максим Кантор. Учебник рисования,  
Т. 1, М., 2008, с. 55.

Усвідомлення часу як невідворотного і всепоглинаючого потоку є визначальним для людського існування. Гострота переживання цього факту змушує К'єркегора говорити про «хворобу до смерті», а Гайдеггера – про «буття-до-смерті». Очевидно, ми не володіємо часом, швидше він володіє нами, скеровуючи та налаштовуючи певним чином наші думки і почуття. Ми приречені на постійний брак часу, адже незалежно від того, чим займаємося, життя іде, звужуючи горизонт наших можливостей. Ми щоденно відчуваємо брак часу тому, що відкритість існування у майбутнє – допоки ще є час – тисне на нас цим, вимагаючи невідкладного реагування без надії на «time out» для розважливих роздумів і рішень. Час наздоганяє нас у самому процесі міркування і пред'являє право бути першим: ми *ще* міркуємо, а він *уже* минув. Нам важко тримати паузу, адже часовість виринає у самій тривалості паузи і спростовує надію на те, що ми маємо час або насправді можемо його контролювати.

Відкритість життя у майбутнє в окремому моменті та конечність існування як загальної рамки життя спричиняють низку стратегій уникання часу та способів, хоча б ілюзорного володіння ним. У модерній культурі літературний твір посів гідне місце серед таких стратегій втечі від часу. Хоча літературний твір сам по собі є оповіданням про життя (реальне чи уявне) і

часто нагадує про нашу безнадійну залежність від часу життя, він одночасно є механізмом подолання цієї залежності. Твір має здатність створювати альтернативу часові у самому часі і таким чином дарувати жадану сатисфакцію читачеві. Як це можливо? Як можна уникнути тиску часу у процесі читання, якщо саме читання пов'язане з витратою часу? Відповідь на ці питання або принаймні начерк такої відповіді я спробую дати в цій розвідці. Ми розглянемо літературний твір як часову конструкцію, що членує час життя і пропонує читачеві спокусливі варіанти здобуття свободи.

### *Час і читання*

На що, взагалі, варто витрачати час?

Читання потребує легітимації у часі життя. Це очевидно, адже воно не може бути метою, основою і способом існування. Читання не є першою потребою, але воно потребує часу, того самого часу життя, якого як ми вже знаємо, завжди обмаль.

Легітимації, власне, потребує читання *літературного* твору; читання ж інших текстів це не стосується. Так, читання інструкцій, навчальних посібників, історичних свідчень та релігійних текстів є річчю прагматично самозрозумілою. Читання тут постає як потреба і необхідна складова життя, яка забезпечує поліпшення існування та дає змогу економно, а отже, розумно, витрачати час. Прагматичне читання стосується справи життя, незалежно від того – це маленька чи велика справа. І хоча можна припустити, що читання в будь-якому разі відволікає людину від життя – на якийсь час, в багатьох випадках його корисність не підлягає сумніву і не потребує обґрунтування. Складніша ситуація з читанням художнього твору. Літературні твори, поперше, читають не тому, що це корисно або потрібно, хоча може бути і такий аргумент за певних життєвих обставин (професійний інтерес, навчання); читання літературного твору само по собі є нагородою читачеві без жодних зовнішніх мотивацій. Читання твору – це задоволення, і якщо воно сталося одного разу, надалі буде спокушати неодмінно. Любителі літератури знають, що таке зачарованість читанням і як не хочеться часом з чарівного світу

літератури повертатися назад до реального життя. По-друге, статус художньої літератури в модерній культурі виключає зі списку визначальних для твору прагматичну функцію. Хоча прагматичне значення читання не скасовується (розвиток почуттів, накопичення досвіду, пізнання реальності тощо), існування літератури як особливої сфери життя стає можливим саме через встановлення відмінності між літературою і пізнанням, між літературою і вихованням, між літературою і повсякденним досвідом. Література це не життя, а лише *оповідання* про життя. І вже в цьому розмежуванні накреслено дистанцію між твором і життям. А з огляду на специфіку літературного оповідання – зображує не «те, що є», а «те, що могло б бути» (Аристотель) – словесна творчість від початків дістала значну свободу. Ця свобода, врешті, була підтримана здобуттям автономії літератури (мистецтва загалом) в соціальній структурі, і таким чином ситуативне розрізнення було зафіксовано як «природну» відмінність. І як би не підносили значення мистецтва, воно залишалося *лише* мистецтвом порівняно з життям.

Дистанціювання життя і сьогодні є умовою читання твору: ми дотримуємося інтуїції, що це *лише* твір, якою б драматичною не видавалася нам репрезентована у ньому подія. Якщо читач плутає життя з літературним оповіданням, є всі підстави вважати, що він поводить не адекватно. Причому читання художньої літератури передбачає дистанціювання життя, як у сенсі цінності читання, так і в сенсі переживання прочитаного, адже читання самодостатній як естетичний акт і не варте такого ж серйозного ставлення. В міметичній природі літератури та у способі її функціонування закладено протиставлення життю. Чи означає це, що читання літературного твору є чимось насправді чужим щодо життя і не вартим, щоб на нього витрачали час? На перший погляд, це питання безглузде. Ми настільки звикли з думкою, що читання літературних творів долучає людину до досвіду поколінь, ушляхетнює її думки і почуття, засвідчує рівень культури. Але таке усвідомлення існувало не завжди; не завжди воно було предметом культурної політики як цінності. Не раніше ніж у XVIII ст. цінність читання творів для всіх верств суспільства стала предметом дебатів, які вилилися у пропаганду читання. Читання було визнано

джерелом вишуканих насолод, яке є альтернативою брутальним розвагам (пияцтву, картярству), підвищує суспільний статус та самооцінку людини [1]. Сьогодні очевидно, що частина людей живе без читання і вважає його безглуздим заняттям. На чому ж ґрунтується вибір читання як індивідуальної життєвої стратегії? Читати чи не читати, читати інструкцію чи художній твір, читати твір як твір чи як «одкровення» життя? Якщо людина приймає на себе відповідальність за те, ким вона стає у своєму житті, час якого невпинно спливає, вона відчуває «тиск часу», який позбавляє її спокою та мобілізує до відповідальних рішень.

### *Тиск часу*

Ключове поняття *тиску часу* потребує пояснень. Його не варто ототожнювати з «тиранією моменту», поняттям, яке запропонував Томас Гілланд Еріксен у книзі з саме такою назвою – «Тиранія моменту: швидкий і повільний час в інформаційну добу» [2]. Хоча автор також акцентує увагу на напруженні, яке виникає у моменті існування, це напруження він мислить як технічну та історичну проблему. «Тиранія моменту» – це наслідок розвитку сучасних медіа (насамперед електронних), які перевантажили існування кількістю інформації та швидкістю її надходження. Через такий інформаційний тиск, вважає дослідник, людині важко віднайти єдність свого буття, зосередитись на головному, адже наступної миті вже надходить якась нова інформація, що її потрібно освоїти. Момент часу ущільнюється і в цьому справді виражається специфіка сьогодення. Проте «тиск часу», який ми маємо на увазі в цій розвідці, не пов'язаний з технічною революцією, він стосується усвідомлення конечності людського життя, на яку потрібно зважати, вирішуючи, на що ж варто витратити час. Тут йдеться лише про конечність людського існування та відкритість існування у майбутнє, тобто про загальну екзистенціальну проблему. Час, умовно кажучи, не зважає на людину, її дії або бездіяльність, він є фактичною складовою усіх рішень і дій. Зокрема, це стосується і думок про читання. Читати чи ні? Як довго читати? Коли читати? Будь-яка свідома думка є затиснута у лещата часу. Знання про конечність життя

і невизначеність майбутнього спонукають до невідкладних рішень і дій, адже час спливає і робить це знання марним. «Смерть Івана Ілліча» Льва Толстого репрезентує драматичну ситуацію змарнованого життєвого часу і вже, по суті, марного знання. Знання природно мобілізує, і якщо усе ще є час – людині належить діяти. Бездіяльність буде лише одним з можливих варіантів дії.

Ухилитися від дієвої *участі* у житті неможливо. Тому реакція на кшталт «зупиніть світ, випустіть мене» (від якої відмежовується Т. Г. Еріксен) [3], – цілком релевантно емоційний еквівалент «тиску часу» в екстремальних ситуаціях і виражає специфіку тієї напруги, якою оприявлено чи латентно просякнуте існування. Яким чином в напрузі життя прагматично спірне читання творів може здобути санкцію на існування не як виняток, а як правило?

В модерному суспільстві існують чітко означені способи легітимації читання художньої літератури, засновані на розрізненнях у самому часі життя. Розрізняють час життя як час дієвого серйозного існування (роботи) і вільний час, або дозвілля. Література посідає почесне місце у царині «вільного часу» і цей статус значною мірою визначає її функції. «Вільний час» або дозвілля, може заповнюватися різноманітними приємними некорисними речами; це сфера відпочинку, неквапливої дії і реалізації бажань. Саме в цій сфері серед різноманіття розваг, принаймні з XVIII ст., література здобуває статус пристойного і витонченого заняття для вільного часу. Ревні служителі культури пропагують читання як таке, що дарує справжнє задоволення, здатне посилити соціальний статус читача і потішити його культурні амбіції. Прикладом такої «політики читання» можна вважати есе Джозефа Едісона (Joseph Addison) «Задоволення уяви», опублікованого в періодичному виданні «The Spectator» у 1712 р. [4].

Інституційне дистанціювання літератури від життя і соціальна локалізація читання в межах дозвілля (вишуканого задоволення) начебто розв'язує проблему легітимації читання у часі життя. Проте тут йдеться, радше, про культурну політику, про ствердження належного, тобто про зовнішній фактор, який впливає на вибір людини. Але врешті людина сама обирає чи не обирає читання. Без індивідуального рішення читання неможливе. Соціальні спонуки



мають реалізуватися у вольовому зусиллі, яке змінює характер існування, відкриває світ твору. В таких випадках кажуть: потрібно *перенестися* у твір. Проте навіть захоплені читачі можуть мати проблеми з таким вольовим рішенням за певних умов існування: неможливо зосередитись через проблеми, якісь події. Допоки ситуація «час є» не стане внутрішнім переконанням. Недостатньо оголосити якийсь проміжок часу дозвіллям; в його зовні визначених межах людина може залишатися стурбованою і, тримаючи розгорнуту книгу, нічого в ній не бачити. Час ніби є, але читати неможливо. І навпаки, людина, яка ніби то не має вільного часу, на 5–10 хвилин відкриває книгу (у метро) і забуває про все, що турбувало її ще мить тому. Навіть за відсутності дозвілля читач здатний генерувати *настрій* вільного часу на дуже короткий проміжок часу. Без відповідного настрою отримати читання і отримувати задоволення від читання неможливо; відповідно, ідея вільного часу як цінності має корелювати з настроєм читання. Тобто, крім соціальної легітимації дозвілля, необхідна особиста настанова, спроможність дозволити собі вільний час. Читають у вільний час, але читання є вільною справою (для задоволення).

Локалізація літератури та читання в сфері вільного часу вказує на специфічне відношення між часом життя та часом літературного твору. Йдеться про модифікацію часу життя, оскільки «вільний час» в обох значеннях – настанова і настрої, є лише умовно визначеною паузою, лакуною в потоці існування. Час, по суті, є один – це життя; і дозвілля, попри його безтурботність, невідворотно поглинає час життя. Яким чином турботи у часі вдається перетворити на безтурботність не проголошену, а реальну? В який спосіб літературний твір продукує звільнення, яке стає реальною спокусою для читача?

### *Тривалість і динаміка читання*

Твір є замкненою в часовому сенсі структурою і, через це, відокремленою від часу життя. Цю особливість літературного твору докладно описав М. Бахтін [5]. Він, зокрема, характеризує відмінність між ставленням до життя та

ставленням до твору як відмінність між дією і спостереженням. Твір як цілісна структура, як даність повідомлення і спостереження знаходиться для читача за межами часу, тобто за межами участі і дієвого співіснування. Причому замкненість, конечність тривання стосується рівною мірою твору як *оповідання* про життя (сюжет) і твору як репрезентації *життя* (героя). Двоїста часова структура літературного твору дає можливість простежити зв'язок між часом твору і часом життя у читанні.

Перед нами лежить роман. Він сформований як цілісне повідомлення, має початок і кінець, має усі потрібні речення і слова, сюжетні лінії та образи. Це цілісне повідомлення ми можемо споглядати як річ у формі книги і як ідеальну структуру з низки подій (оповідання). Завершеність твору і динаміка оповідання, здається, дисонують одне з одним. Проте, це враження оманливе. Динаміку оповідання, як стверджує Бахтін, ми сприймаємо інакше ніж потік реального життя. Оповідання схоже на згадку про минуле: це здійснене, відтворене (в пам'яті) і відкрите для споглядання життя. Воно майже не підлягає зміні, так само, як історія життя, подана автором у творі, не залежить від участі читача. Власне, вона потребує участі останнього тією мірою, якою кожен твір промовляє до прихильного читача [6], щоб здійснитися як твір. Але готовому творові потрібний свідок, а не учасник. Неймовірні інтерпретації та смисли, які здатні надавати творові читачі, будуть лише додатком, післямовою до вже цілком наявної фактичності літературного оповідання. Читання триває в межах означених твором подій не більше і не менше.

Для провокування не спостереження, а дії належало б розімкнути оповідання у часі, зробити читача реальним співтворцем; або вписати твір у практичні потреби його існування. Тоді б очікування на результат і наслідки виконували мобілізуючу функцію. На радість читачеві (як це дивно звучить в культурі, яку інтерактивність перетворила на фетиш), літературний твір як цілісна структура відводить читачеві місце ззовні і цим самим актуалізує інтенцію споглядання як рятівну і комфортну для читача. Твір той самий завжди, тотожний собі. Читач не має зобов'язань щодо прочитаного, але має

свободу вільного доступу до твору, у сенсі початок, кінець, послідовність і ритм читання. Спостереження – це ідеальна позиція читання.

Але твір таки має внутрішню динаміку, яка вабить і втягує читача у потік іншої реальності. Читач потрапляє у невизначеність розгортання подій, подібну до тієї, яку ми маємо як спонуку до дії у своєму реальному житті. Твір неодмінно має неочікувані сюжетні повороти. Інтрига оповідання захоплює, тримає увагу читача до останніх рядків. Інтрига може стосуватися заплутаного сюжету, психологічних перипетій або смислового ефекту оповідання. Читач має узгоджувати кілька порядків послідовності: послідовність подій життя героя, послідовність самого оповідання і послідовність процесу читання. Навіть якщо в оповіданні немає хронологічної послідовності подій, для читача поступальність самої розповіді є подібною до хронологічної послідовності подій життя у творі. Поступальність часу життя героя, і поступальність оповідання, в якому приховане стає явним, мають однаковий ефект – захоплюють читача, виводять його зі стану відстороненого спостереження.

Ми не дізнаємося, як склалося життя героя загалом, не отримаємо повної картини подій, допоки не дочитаємо до кінця. Ця невизначеність – внутрішня невизначеність у часі героя і часі оповідання – приковує увагу так, що ймовірною є небезпека втратити відчуття відмінності між твором та життям. Твір, здається, має бути дочитаний до кінця будь-що, ніби нашої участі не уникнути; ніби щось важливе має реалізуватися у читанні, важливе такою мірою, що можна знехтувати життєвими справами. Часовий потік у структурі твору буває не менш стрімким і нав'язливим ніж події життя, але в межах вже означеного терміну життя героя та процесу читання.

Отже, твір передбачає дві часові перспективи читання: статичну (зовнішню) та динамічну (внутрішню). Зовні нам відкривається замкнена структура твору у її сталості (позачасовості) та відокремленості від потоку існування: твір вже існує до останнього слова, тому читання триває в його межах. В середині твору ми маємо рух від події до події на зразок життя у реальному потоці існування – час як послідовність подій життя героя і час як послідовність читання.

Щодо цих двох перспектив можна зазначити, що вони не можуть бути для читача одночасними. Або ми споглядаємо цілісність твору, або занурюємося у сюжетні перипетії оповідання. Ситуація подібна до споглядання саду через віконну шибку: можна бачити або скло, або сад; але неможливо бачити те і те водночас [7]. Коли ми знаходимося всередині оповідання, напруження зростає; ми ніби знову опиняємося під «тиском існування». Коли ж ми споглядаємо твір як завершене *оповідання* про життя, отримуємо впевненість і жаданий спокій безтурботного споглядання. Спостереження ззовні, на противагу захопленості внутрішньою динамікою сюжету, видається індиферентним.

Цілісна часова структура твору втілена у єдності зовнішнього спостереження і внутрішньої динаміки. Така єдність існує як *перехід*, постійно відтворюваний у процесі читання. Причому «зовнішнє» тут позначає не реальний світ (позицію життя), а *межу*, яка відокремлює світ реальний та уявний і, водночас, окреслює цілісність, а отже, і кінченість часу оповідання.

Читач нічого не може змінити у формі твору і не може скасувати тривалість читання в межах цієї форми. Але він, натомість, може вільно (в певних межах) пересуватися у самому процесі читання, змінюючи його ритм та послідовність, припиняючи або відновлюючи читання за власним бажанням. Він ні до чого не зобов'язаний. Отже, коли реальністю стає таке звільнення від необхідності давати відповідь і діяти, тобто реалізується свобода спостереження і лише спостереження, ситуація читача стає альтернативною звичайній життєвій ситуації. Завдяки творові читач нарешті підпорядковує час собі і може насолоджуватися цим як здобутком. Він панує над реальністю так, як йому ніколи не вдасться напувати над своїм власним життям. Не маючи практичної свободи, він має свободу споглядання. Та радість, з якою люди поринають у паралельний світ літератури, свідчить на користь твору, а не дійсності. Якщо ми мислимо читача як реальну людину, занурену у потік життєвої необхідності (безвиході – «зупиніть світ, випустіть мене», за Т. Г. Еріксоном), то перехід від життя реального у світ літературних оповідань

буде очевидно спокусливим. Читач зважується на перехід і здобуває вільний час, свободу дій та грайливу невимушеність існування.

Літературний твір є альтернативою часу в середині часу. Він обіцяє і реалізує свободу у вигляді довільної перебудови звичної послідовності подій (минуле – теперішнє – майбутнє) та безтурботності спостереження, яку читач здобуває як наслідок конечності твору та власного рішення щодо читання.

### *Час твору і розвага*

Легітимний час літературного твору в потоці життя – це дозвілля, «вільний час». Література дає можливість розважитись і відпочити від життя. Такий зв'язок літератури з дозвіллям, відпочинком і розвагою може виглядати вельми спірним і принизливим для самої літератури, якщо діє вимога чітко розмежовувати літературу як високе мистецтво і літературну продукцію для масового споживання. Чи завжди є доречною вимога подібного розрізнення – це окреме питання [8], але різке протиставлення цих різновидів письменства здається дещо перебільшеним.

По-перше, зв'язок дозвілля і літератури не принижує останню, а навпаки підносить. Мати вільний час, щоб розпоряджатися собою, давати собі змогу відпочивати і насолоджуватися – це прерогатива вільних людей, тобто вищого класу суспільства. *Otium com dignitate* (з латини: відпочинок з гідністю) у римській культурі та *agio* (з латини: зручність, комфорт, дозвілля) в творах провансальських поетів відсилали до можливості вільного та престижного індивідуального використання часу [9]. По-друге, естетичний аспект літературного твору, яким би серйозним не був твір, залишається визначальною складовою для його функціонування як мистецького твору. Ще в давніх підручниках з риторики, було зазначено: словесне мистецтво має три функції – повідомляти (*docere*), спонукати (*movere*) та розважати (*delectare*). Функція розважання є не менш важливою за дві інші, адже сила слова пов'язана з його здатністю приваблювати і чарувати. Риторика засвідчила цілком очевидне і дотепер: твори словесності мають в будь-якому разі давати насолоду, а в

літературі модерної доби цей принцип, інтерпретований як естетичний принцип (твір має подобатися сам по собі), стає визначальним.

Хоча задоволення від твору традиційно розглядають в автореферентному режимі як задоволення від «складок» барвистої поверхні твору [10], тут не обходиться без розрізнення часових модусів твору та життя: насолода від тексту уможливорюється спроможністю «здобути дозвілля і привілей читачів минулих часів – стати аристократичними читачами» [11]. Власне «дозвілля» та аристократична неспішність читання, коли є час смакувати текст, відсилає нас до часової структури твору. Для читання потрібний особливий режим, цей режим полягає у дистанціюванні примусу, необхідності, обов'язку, тобто всього, що належить до порядку життєвого часу. Мати вільний час – це мати альтернативу щоденній залежності від часу як факту повсякденного існування. Дозвілля відкриває можливість розваги.

Суть розваги, як її характеризував Р. Дж. Коллінгвуд, полягає в тому, що вона породжує переживання, безпосередньо не пов'язані з інтересом життя. Царина розваги – автономний щодо життя простір існування. Його свобода і безпечність є наслідком встановленої дистанції щодо відповідального та серйозного повсякденного існування [12]. Якщо цю дистанцію інтерпретувати як розрізнення модифікацій часу, то йдеться про відокремлення особливої часової сфери, розташованої паралельно до життя – туди можна «зайти» і звідти «вийти», але вона невід'ємна частина життя, тобто має цінність лише у контрасті до нього і в його потоці. Розвага є тимчасовою, адже повернення до реалій життя неминуче. Розвага потребує межі або дистанції щодо реального часу, а люди, які чекають розваг, за Коллінгвудом, дуже добре розуміють це і плачуть цю межу належним чином: не плутають одне з одним і не чекають одкровення там, де можна просто відпочити.

Для розваги важливим є забування реального часу, перенесення в інший часовий режим з визначальною можливістю контролювати його. Здавалося б, достатньо того, що ми можемо забути у творі, у вирі тих сюжетних перипетій, які змальовує автор. Але ми маємо *дозволити* собі забути про реальний час і часовість існування у ньому, дозволити собі децицію безпечності

у реальному часі та *зуміти* реалізувати її. І все це в межах відведеного часу, адже вільний час, не може тривати нескінченно. Локальність часового горизонту розваги дає змогу отримати тимчасову свободу, така свобода реалізується у двоїстій структурі читання і твору. У момент занурення у твір ми пориваємо зі своїм життям і потрапляємо у паралельний світ, достатньо схожий на наш, аби ми могли ним перейматися і достатньо відмінний, щоб ми могли не перейматися. «Час у часі» роману використовує минуле і майбутнє так, щоб читач не втрачав інтерес до останнього рядка: зваблива непевність майбутнього розсіюється за рахунок поступового прояснення минулого [13]. У будь-якому разі, ми *розважливо* залишаємося назовні оповідання і в принципі здатні регулювати міру своєї захопленості ним.

Коллінгвуд був переконаний, що розвага не є функцією мистецтва як такого, хоча вона часто реалізується через мистецтво. І, зважаючи на те, що існує розгалужена індустрія брутальних розваг, з таким переконанням легко погодитися. Проте не можна ігнорувати факт: «аристократична» невимушеність читання, якої потребує література, можлива лише за умови дистанціювання серйозного і відповідального ставлення до життя. Не можна стверджувати, що дистанціювання життя у лакунах «вільного часу» винятково притаманне літературі, але є всі підстави вважати, що воно суттєве для читання літературного твору і часто визначає привабливість читання. Література – не життя! Це *лише* література, і цим визначається характер причетності до змісту оповідання. Літературний твір можна переживати як чисту розвагу (втечу від життя) або сприйняти як повчання чи одкровення, проте допоки ми маємо справу саме з літературним твором, а не проповіддю чи історичним свідченням, часове розрізнення залишається ключовим моментом. Радість читання, в цьому випадку, впливає не з сюжету, а з того, що читач має справу зі світом, цілість якого гарантована наявним текстом оповідання та авторською позицією, тобто задана читачеві як факт. Читач відчувається вільним від сюжетних перипетій і може заради гри дозволити собі зануритись у них без вагань і пересторог, але контролюючи ситуацію: я тут лише спостерігач і що все ця історія таки не про мене.

Література у її розважальному аспекті базується, з одного боку, на грі пристрастей (ніби життя) та їх дистанцію ванні, з іншого – на безпечному мистецькому смакуванні неспішності читання, яке відсилає до культурних потреб і потреб екзистенціальних. В обох випадках література тішить і приносить задоволення як альтернатива життю, як час дозвілля, який, на жаль, має свій початок і кінець. Розвага як така створює потребу ще і ще нових розваг. Вона дає миттєву втіху, але не дає надії. Літературний твір можна використовувати в такій функції, проте її можливості цим не обмежуються.

### *Поза часом*

Твір завжди розіграє фактор часу у своїх стосунках з читачем. Проте читач здатний дистанціювати навіть цю гру та актуалізувати споглядання як позачасовий акт.

Вільний час твору має силу спокуси лише за умови відчуття тотального браку часу. Задоволення від володіння часом оповідання і часом героя – це зворотний бік переживання залежності від часу: крихти свободи здаються невідьникові солодкими, саме тому, що крихти. Розвага має свій час; її тимчасовість належить до самої суті розважання, незалежно від літератури. Отже, читач змушений здійснювати коливальні рухи, переходи від реального часу до часу твору і навпаки, або від руху сюжету до непорушності межі, які відділяє сюжет оповідання від потоку життя, динаміку сюжету від сталої цілісності твору. З огляду на це доречним видається термін «осциляція» (коливання), який Ганс Ульріх Гумбрехт вводить для характеристики сприйняття твору, як такого, що розгортається у почерговому перенесенні уваги від даності твору до належних або можливих смислових ефектів [14]. Шляхом осциляції у досвіді читання позначається межа між літературною та поза літературною реальністю, між динамічною позицією і позицією спостереження.

Ілюзія відмінності між часом твору та часом життя викриває свою несправжність, коли читач втрачає дистанцію щодо подій у творі: стає надмірно розчуленим, збентеженим, збудженим – «як насправді». На якийсь час



реальність життя поступається місцем *реальності* твору з усіма наслідками щодо гостроти переживання. Ситуація читача стає двоїстою. Щоб бути захопленим, потрібно віддатися потоку оповідання як потоку життя, але щоб отримувати «задоволення» (хотіти читати), незважаючи на жах і збентеження, здобутих унаслідок читання, потрібно підтримувати дистанціювання примусової логіки подій, як назовні (життя), так і зсередини читання (сюжет). Саме осциляція в опозиції реального й уявного, вільного і невільного створює прийнятний режим для процесу читання взагалі. Розрізнення читання як розваги та читання як важливої життєвої справи базується на відмінності процесу осциляції.

Для читача, який очікує лише розваг, осциляція залишається невидимою, прохідною, адже вся увага зосереджується на *опозиції* дозвольного часу та часу вимушених дій (життя). Для досвіду більш вибагливого читання визначальним є усвідомлення коливання між різними способами спостереження. Варто лише читачеві інакше сфокусувати увагу, і він отримує можливість зафіксувати, що осциляція стосується не лише різних модусів існування, а насамперед відношення між спостереженням і спостереженням, тобто здатностей самого спостерігача.

В ситуації життя – людина повинна діяти, в читанні – вона лише спостерігає. Читач взагалі не може діяти у творі і стосовно твору, але може змінювати характер спостереження. Тобто, захоплюючись твором читач залишає позицію зовнішнього незворушного спостереження, забезпечену фактичною наявністю твору, та стає *одиничним* спостерігачем, який мусить переходити від однієї одиничної події до іншої, щоб скласти картину цілого. У цій ситуації можна твердити, що читач ототожнює себе з персонажем, так би мовити міряє окремі позиції спостереження у творі – від героя, автора, різних персонажів. Тільки в цих одиничних позиціях можна пережити гостроту подій і відчувати інтригу. Але читач також має утримувати відчуття цілого, спостереження як цілісності, щоб зберігати почуття невимушеності і свободи, невід’ємної частини читання. Існує позиція *чистого* спостереження, коли

спостереження опікується самим спостереженням, стає цінністю і метою читання.

Допоки людина мислить себе як часткову, конечну істоту, тобто зважає на існування інших в одному з нею просторі, у неї немає іншого вибору, як між різними часовими потоками. Коли ж читач закликає перед відкритою даністю твору, він перебуває у безпечній позиції самотнього стороннього свідка, який має твір як тривання і нічого більше. Між триванням і плинністю розгортається читання як настанова та процес. «Вільний час» читання – це такий час, і він має свій початок та кінець. Читач у метро – до моменту оголошення його зупинки – має блаженне відчуття «ще є час» і віддається читанню з радістю, на яку навряд чи можна було б сподіватися, якби часу було вдосталь і можна було б читати аж до нудьги. Так само читач, який здригається від прочитаного, може з полегшенням зітхнути, згадавши, що це події не його часу. Фрагментарність читання інтенсифікує значення тривалості та зникає у триванні чистого спостереження притаманного літературі загалом.

Чисте спостереження отримує властивості позачасового акту в самому переході. Читач опиняється у ситуації – «лицем до світу» уявного і реального; він не є певний спостерігач у світі; він є той, хто відкриває простір спостереження і будь-яку можливу часову перспективу подій. Це не стосується численних ситуацій вимушеного спостереження. Наразі йдеться про упривілейоване спостереження, якому належить цілий світ твору, адже лише через спостереження цей світ отримує можливість існування. В оповідальній структурі роману закладено «політ» над реальністю, який перетворює читача на універсального свідка, призначення якого бути свідком не подій, а цілості світу, тобто бути ідеальним спостерігачем. Він – поза подіями твору і поза подіями життя, але відчуває себе причетним до цілості усіх цих подій. Напевно тут можна провести паралель з тим, що Ролан Барт називає насолодою текстом, на відміну від різноманітних задовольень від тексту. Насолода, якщо дотримуватися такого розрізнення, – одноманітна і «нейтральна» щодо усіляких референцій, просякнута тугою і не має яскравого емоційного забарвлення [15]. Читання самотнє. Самотність корелює з нескінченною

печаллю, проте ця печаль нескінченного свідчення надихає більше, ніж сюжети усіх романів. Спостереження такого типу не припускає іншого спостереження, іншого моменту і спонукає лише до відтворення («зупинися мить!») У внутрішній проекції (переживанні) йому належить увесь час та все у часі. Чисте спостереження відкривається на мить, і зникає в нескінченних осциляціях, коли споглядання втрачає «чистоту», розпадається на уламки окремих спостережень – героя, автора, а врешті і самого читача в його окремішності. Проте завдяки досвіду чистого спостереження читання літературного твору перестає бути лише втечею і тимчасовим притулком, а стає піднесенням.

Специфічна позиція спостереження (чисте спостереження), відтворювана читанням літературного твору, має переваги стосовно будь-якої дії у часі. Наголошуючи ключове значення опозиції *дії* та *бездіяльності* для розуміння суті мистецтва Джорджіо Агамбен наголошує, що мистецтво в різних аспектах є насамперед призупиненням дії і ствердженням *величі* бездіяльності, оскільки остання відкриває нові можливості для дії і для встановлення нового порядку. В самому мистецтві бездіяльність конституює специфічний порядок бездіяльності [16], долучаючись до якого читач (глядач, слухач) свідомо чи несвідомо опиняється у ситуації відсутності зовнішніх спонук, він є вільний і відкритий можливому. Але що відбувається, коли читач захоплений читанням такою мірою, що йому складно зупинитися, припинити читати? Коли читач не може вийти з інтригуючого потоку оповідання, відірвати погляд від рядків? Він, здається, є однозначно невільним, залежним від твору, так само, як в іншій ситуації залежав від життя. Напевно, правий Гумбрехт, коли стверджує, що естетичний досвід є «відкритістю до ризику втрати контролю над собою, хоча б тимчасово» [17]. Читач стає невільником за власною згодою? У чому ж тоді його свобода? Яким чином «неволю» читання можна пов'язати зі свободою спостереження?

Чистота спостереження постійно порушується під час читання: осциляція зсувається, то у бік переживання твору як життя, особливо у випадку розважального читання; то у бік зачарування твором як мистецьким продуктом,

у випадку словолюба. Проте кожного разу чисте спостереження може бути вловлене у процесі читання.

Ще раз зазначимо специфіку чистого спостереження. По-перше, читач втрачає відчуття окремішності свого існування – він не «бачить» себе як окремого спостерігача, не ототожнює себе, наприклад, з героєм оповідання; по-друге, читач стає єдиним спостерігачем, *вже і ще* вихоплені з його існування, тобто він не перебуває у часі; по-третє, чисте спостереження триває, але не осмислюється як тимчасове, його тимчасовість відкрита лише для зовнішнього спостереження, але не в самому спостереженні. Отже, чисте спостереження – це та «забезпечене вислизання із часу» (М. Бахтін) [18], який пропонує літературний твір. Споглядання в його доступній чистоті не схоже на забуття, воно усуває питання про втрату себе у предметі: спостереження просто корелює зі спостережуваним. Раптово відриваючись від рядків роману, читач не встигає віднайти порядок життя і відкриває незвичність світу та незвичну відчуженість щодо потоку подій. «Життя – це театр», але не лише тому, що ми приречені грати ролі, а насамперед тому, що ми можемо дистанціювати всі ролі, тобто події та їхні зв'язки. Таке спостереження є потужною сатисфакцією для людини: воно дає більшу владу над часом, ніж можна було сподіватися, граючи на уявній відмінності часу твору та часу життя.

Закриваючи книгу оповідань, читач відриває «книгу» життя... Завдяки досвіду читання він перестає бути безнадійно зануреним у час. Він має шанс реально протистояти тиску прийдешнього. Звісно, книгу можна закрити і відкласти до кращих часів, чого неможливо зробити з життям. Проте ідеальне спостереження дає надію на «кращий час» і створює реальну альтернативу розгубленості перед лицем конечності і зобов'язань існування.

Спостереження, яке здійснює читач, в будь-якому разі апелює до чистого спостереження, яке зникає у потоці читання і лише жевріє на маргінесі свідомості як межа, що позначає відмінність часових модусів. Коли читач не ототожнює себе з певним героєм, певним автором, критиком і знавцем, він перебуває у винятковій позиції (мета-позиції): це позиція відкривача світу, і в момент відкриття (відкривання книги) цілості твору і світу, гарантом якого,

посуті, виступає він сам, часу для спостереження не існує, тобто спостереження поза часом. Така сатисфакція несе в собі ризики, але цілком може змагатися із цінністю самого життя.

### *Реальність часу і читання*

Якщо літературний твір дає можливість уникнути стурбованості, *позбавити плинність часу реального значення*, він таки дає людині якусь владу над часом. Наскільки реальною є ця влада? Чи є час читання лише часом ілюзій? Чи можна реально вислизнути з часу?

Очевидно, що особливого часу для літератури (часу читання) не існує, є лише час життя, в якому читання наявне як фрагмент. Ми навіть вживали вислів «ілюзорне володіння часом», тим самим наголошуючи, що світ літератури – це світ фікцій, а володіння часом, яке ми ніби переживаємо у читанні, – лише ілюзія. Тобто Хронос завжди пожирає своїх дітей. Але звернімо увагу на одну річ. Читання відбувається тоді, коли *є час*, не інакше. Коли часу немає, людина не читає, проте вона має час для інших речей: догляд за дитиною, робота, прибирання помешкання. Звичайно, можна всі ці дії припинити і сказати собі «я маю час для читання» та почати читати. Ніхто не перешкоджає людині це зробити, окрім почуття обов'язку. Для нас існують речі обов'язкові і необов'язкові, важливі і менш важливі. Залежно від означених (прийнятих нами) преференцій, ми і визначаємо, на що час є. Таким чином, час є завжди (до самої смерті), питання – для чого є час? Проблема часу – це проблема вибору. Якщо вибір падає на читання, для останнього однозначно і безсумнівно є час, інакше читати було б неможливо. Як почати читання, коли ви стривожені, тобто надаєте переважного значення іншій події? Ви, напевно, будете автоматично водити очима по рядках тексту і, врешті, дійдете висновку, що читати не час. Коли ж людина насправді читає – отримує насолоду від читання, у неї немає проблеми з часом: вона робить те, що вважає важливим для свого життя принаймні зараз. Потім вона або хтось інший може дійти думки, що це був втрачений час, але це вже потім, після того як час читання було закарбовано у перебігу життя. До речі, всі оцінки не мають зворотної

сили, не можуть позбавити читання реальності, але можуть вплинути на наступні рішення.

Читання як тривалість не ілюзія, так само, як не ілюзія його тимчасовість. Усвідомлювана (в осциляції) конечність читання (припущення про його тимчасовість) не знищує відчуття безпеки, навпаки – вона робить певним сам вибір щодо можливості читання та його безумовної всеосяжності (самотності) в межах означеного часу. Розвага як така має бути «вилучена» з реальності; чисте спостереження, яке культивує література, є здатністю, яку можна спрямувати на життя. Здатність належить людині і порядку реальності незаперечно. Чисте спостереження, якщо воно спрямоване на життя, може зсувати межі можливого і неможливого у ньому. Література, разом з іншими мистецтвами) таким чином розхитує стале розмежування реального (можливого) і нереального (неможливого); а читання, в цьому сенсі, є участю у формуванні реальності. Вимір ймовірного, з яким постійно має справу читач, є також відкритою можливістю самовизначення.

Формулювання «вийти за межі часу», «бути поза часом», якими попередньо ми характеризували читання, варто розуміти як метафори. Це не лише тому, що час читання є продовженням часу життя, а й тому, що часу як такого не існує. Віра існування часу як субстанції, автономного потоку, в середині якого людина може бути або не бути, робить невидимою роль спостерігача. Метафора, відома від часів Геракліта, приховує присутність свідка, в свідомості якого події структуруються як процес, як перехід від минулого до майбутнього [19]. Поза спостереженням, у якому розмежовується минуле і майбутнє, ні «потоку часу», ні «тиску часу» не існує, як не існує реального та уявного життя, реального та фіктивного досвіду. Людина приймає, що є важливішим для її життя – той чи той варіант подій, і залежно від цього робить висновок про необхідне, ймовірне та неможливе. Необхідно працювати, а не читати? Треба читати Біблію, а не роман? «Треба читати роман» – звучить незугарно, роман зазвичай *хочуть* читати. Коли ж наголошують на необхідності певних подій мають на увазі їх важливість. Якщо змінити розподіл преференцій, важливі і не дуже події поміняються місцями: важливіше читати

книгу, а не прибирати помешкання, важливіше читати роман, а не будь-який інший текст. Насправді, така зміна преференцій відбувається повсякчас у локальних ситуаціях життя: час для чогось визначається відповідно до інших речей – можливих або невідкладних.

Демістифікуючи абстракцію часу, Жак Дерріда зазначає: «Річ не перебуває в часі, вона є або дає час чи більш того, вона потребує мати, давати чи брати час – і час як ритм, ритм, який не відповідає гомогенному часові, але який його первинно структурує» [20]. Все це стосується літературного твору як речі. Чи «маємо» ми час для твору? Чи згодні ми (інший) дозволити собі час читання? Чи свідомі ми того, що читання забирає час, тобто – що можна було б робити інше? Твір як річ ставить нас перед вибором, що насправді стане часом нашого життя. Це означає, що читач реально володіє часом читання і часом життя.

Читання літературного твору є подією серед інших подій життя, але воно також навчає цілісно бачити життя та відповідально ставитись до нього. Література, очевидно, здатна інтенсифікувати відчуття плинності часу (тиску часу), яке губиться у розпорошеності подій повсякденного існування. Життя спливає, але допоки воно є, можна формувати перебіг подій, віддаючи належний час важливому. На захист літератури можна сказати наступне: читаючи у вагоні метро про троянську війну або про фантастичних ельфів – події явно нереальні щодо факту або моменту життя, людина тим не менш займається реальною справою, інтенсифікуючи волю, почуття та думки, які не є обмежені жодним регіоном застосування.

Розмірковуючи про читання, не можна оминати ще однієї теми, яка стала актуальною впродовж останніх років [21]. Це – електронна книга та твори в електронних мережах. Як позначається на характері читання існування електронних книг та бібліотек у мережі? Відомо, книга як річ впливає на характер читання. Рукописна книга і друкована книга історично визначали різні режими читання. Текстовий простір електронних медіа є насамперед простором мобільного спілкування, швидкого реагування, інтенсивної взаємодії; кожне повідомлення належить розуміти як запит на відповідь тут і тепер; якщо ти не

відповідаєш – тебе не існує (в публічному просторі мережі). У цьому сенсі книга протилежна електронному текстовому простору: вона призначена для індивідуального споживання – потребує самотності, неспішності і тиші. Вона плекає спокій спостереження подалі від інших людей, від необхідності давати миттєві оцінки і коментарі. Книга, безсумнівно, гальмує дію і дієвість і тим «оберігає» акт спостереження.

Можливо, електронна доба несе якусь іншу культуру читання...

\*\*\*

Проблемі часу твору та часовості існування саме в тому вигляді, в якому ми її розглядали, навряд чи припустимо надавати універсального значення, тобто пов'язувати його з людською природою взагалі. Для людини, яка у Варанасі – індійському місті «поховальних вогнищ» – чекає своєї останньої години, ставлення до часу, без сумніву, ґрунтується на інших інтуїціях. Запропонований аналіз релевантний для європейської культурної традиції, яка вирізняється глибоко трагічним розумінням часовості існування, плекає турботу та відповідальність людини за кожен крок свого життя. І хоча не кожна людина в цій традиції бачить своє життя саме в такий спосіб, ідея втраченого часу належить до ключових архетипів культури.



## 2.2. СВІТОГЛЯДНІ ТА ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО НІЦШЕАНСТВА

*Три скелети сидять за кавою  
і провадять про філософію  
Ніцше,  
до них підсідає рудава бестія  
і починає з одного книту,  
що той недоладно грає  
справжню  
людину.*

Василь Стус

Нинішній стан української рецепції Ніцше є лише зародковим. Про це свідчить брак розвідок з вивчення провідних доміант Ніцшевого філософування. Трапляються спорадичні дослідження, присвячені проблемі суб'єкта, нігілізму, сенсу життя, тілесності, музичній творчості у Ніцше чи постмодерному тлумаченню його філософії тощо. Деякі з них узяті зі студій західних або російських дослідників і слугують авторам дороговказами для власних помислів і побіжних ілюстрацій.

Утім, нема на що нарікати. Основну причину проблеми варто, на нашу думку, шукати в текстологічно-перекладацькій площині. Спадщина Ніцше, докіль якої досі тривають суперечки, практично недосяжна для україномовного читача. Звичайно, тепер неважко спізнати ці твори в оригіналі чи в перекладі «ходових» мов (безмалю не тотально – російською, почасти – англійською). Варто бодай скористатися пропозиціями [www](http://www). Та одним із наріжних пунктів осмислення ніцшеанства має бути спільність термінології, якою послуговується український дослідник. Якщо її не буде – ми й надалі користуватимемося розхожими стереотипами.

Певною мірою термінологічні студії є справою невдячною, позаяк сам Ніцше вживає й ненімецькі терміни (латинське *amor fati*, французьке

*ressentiment*). Пригадуються суперечки, що виникали в роботі «Лабораторії наукового перекладу» при НаУКМА під час обговорення центрального для філософії Ніцше поняття *der Wille zur Macht*, яке тлумачилося як *жадання влади*, отримуючи низку конотацій (бо чому не *воління влади*). Цікаво, що переклад іншими мовами також провокує дискусії. В англійській мові усталився відповідник *will to power*. Те саме в російській – *воля к власти*, що калькується українською як *воля до влади*. Але польський варіант *wola mocy* дає змогу уникнути суто політичного обрамлення слова *power*, вказуючи на метафізичний вимір, і означає *міць*. Аналогічна ситуація й у французькій (*volonté de puissance*) та італійській (*volontà di potenza*): ці словосполучення означають *могутність*, але походять від латинського *potesta* (влада). І схожих прикладів існує чимало.

Отож маємо лише децицю перекладеного текстологічного арсеналу. Це «Так казав Заратустра» А. Онишка й «Антихрист» П. Тарашука (твір іменується «Жадання влади» бо, підозрюємо, перекладач використовував видання того періоду, коли автор ще не бачив «Антихриста» окремою працею) [31]. Видано «Потойбіч добра і зла» й «Генеалогію моралі» в перекладі А. Онишка [30]. Донедавна ми послуговувалися кількома фрагментами з «Народження трагедії» в перекладі І. Герасима [28], однак, коли вийшов друком перший том «критичного видання» Ніцше в рамках «Ніцше-проекту» в перекладах К. Котюк і О. Фешовця [29], куди увійшли, крім «Народження трагедії» та творів базельського періоду 1870–1873 рр., ще й чотири «Невчасні міркування», здавалося, що справа нарешті зрушила з мертвої точки. Утім, це все, на що спромоглися учасники проекту за сім років. До слова, російський подібний проект куди успішніший – видано майже половину.

Та щоби уникнути зайвого моралізування, спробуємо окреслити кілька культурних зрізів і намітити способи вираження ніцшеанства в українському контексті. Для цього розглянемо кілька вимірів. Але що розуміти під «українським ніцшеанством»? Найперше – рецепцію філософії Ніцше в різних сферах українського культурного буття. Важливою сьогодні є не так

адекватність відтворення цих ідей, як евентуально-показові коефіцієнти їх переломлення й сприйняття: заперечення, полеміка, способи трансляції, рівень дискусії й осмислення, врешті, передумови появи цього дискурсу в Україні.

### *Історико-філософський пролог*

Власне, свідчень суто філософського осмислення філософії Ніцше в Україні нема. Принаймні нам невідомі монографії, які охопили б філософську спадщину Ніцше, а не покликалися лише на певний її аспект. Однак годі обійти увагою статтю Ігоря Бичка «Ніцше в Україні» [5], в якій хоча й проведено мало не радикальні паралелі, проте усвідомлено їхній методологічно-допоміжний характер. У згаданій розвідці автор називає Ніцше постаттю німецької культури, який осилив понад 200-літню традицію західноєвропейського Просвітництва й запропонував антираціоналістичну, антимеханістичну, екзистенціальну програму. І. Бичко акцентує на близькості українського й німецького менталітетів, хоч і обмовляється про її відносність. У чому ж вона полягає?

Формування західноєвропейського духовного життя відбувається у раціоналістично-систематизованих координатах, які закарбувалися в натуралістичній програмі Просвітництва. Натомість українська культура віддавна тяжіє до еліністично-візантійської парадигми, орієнтуючись на софійно-діалектичні, екзистенціальні, ірраціонально-містичні мотиви, спрямовані на «внутрішню» людину. Все це, переконаний автор, лише схема, а справжня історія завжди складніша. Бо схожі мотиви помічаються в Августина, в Оксфордській і Шартрській школах, а пізніше – в Лютера та Паскаля. В Україні теж відчувався західний повів, проявляючись в Юрія Дрогобича або в принципах навчального процесу Києво-Могилянської академії. Щоправда, у Німеччині (над усе середньовічній) склалася особлива ситуація: перекладені Еріугеною «Ареопагітики» зацікавили Майстера Екгарта; його справу підхопили рейнські містики, а згодом Я. Беме й Ангелус Силезіус. Пізніше німецькі романтики посилили інтерес до внутрішнього життя особи, а чуттєві

якості людського помітні в Й. Гердера, Й. Гамана, Ф. Якобі. Навіть у вченнях німецького ідеалізму проглядає філософія міфу й одкровення (Шеллінг). Тому риси «ареопагітичного» неоплатонізму, гадає І. Бичко, стали засадничою аналогією (але не тотожністю) між німецьким і українським менталітетом, чільною ознакою котрого є *апофатика* з її запереченням позитивних (дискретно-речовинних) параметрів буття й орієнтацією на особистісний спосіб освоєння світу. Приміром, Д. Чижевський виявляв спільні мотиви у німецьких містиків і Г. Сковороди, а вже містико-екзистенціальні настрої останнього добуваються у схильних до романтизму українських письменників, як-от «міфотворця» Т. Шевченка чи деміурга фантастичних образів М. Гоголя.

Ніцше теж не цурався міфологічного мислення на противагу науково-діалектичному. Проте апофатика – не зневажливе спростування, а своєрідне діалектичне взаємоперетворення: *заперечення й ствердження, децо і ніцо*. Схожим є трактування активного нігілізму: переоцінка цінностей Ніцше – це не тотальне зведення буття до небуття, а звільнення від того, що шкодить утвердженню життя.

Утім, умовність пропонованої схеми відчутна в українській рецепції Ніцше, що стала помітною на початку ХХ ст. Маємо справу, радше, з *перетвореними формами* ніцшеанства, ніж із достеменним віддзеркаленням його доктрини. Але буквальне відтворення було б менш повабним. На додачу: різною мірою відгукнулися тут німецьке, російське й польське ніцшеанство. Основу цієї рецепції становить ідея піднесення української національної свідомості, суттєво залежачи від волонтаристичного складника.

Таким чином, узагальнює автор, діячі української культури, прямо чи опосередковано прийнявши замисел про владний і залежний стан у людському суспільстві й відмінності між цими морально-ціннісними настановами, сконцентрувалися на застосуванні ідей Ніцше в культурно-історичному та соціально-політичному вимірах. Як це відбувалося, спробуємо з'ясувати на прикладах «українського ніцшеанства».

### *Літературно-художні візії*

Передовсім варто вказати на розвідку Соломії Павличко [32], без якої не обходиться жодна згадка про «українське ніцшеанство», хоча її праця зачіпає проблему побіжно. Авторка розглядає означений феномен як один з центрових моментів у координатах українського модернізму кінця XIX – початку XX ст., де Ніцше проголошено одним із головних інспіраторів народжуваного руху, завдяки якому поширилося вподобання філософії песимізму, декадентства й критики моралі. Це підкріпилося перекладацькою активністю, хоча мова, якою забороняли писати, мало на що була спроможна.

Отже, ніцшеанський дискурс звільна набув розповсюдження: «Про Ніцше поступово починають говорити буквально всі, але знання його ідей, як правило, неглибокі... Більшість його ідей були неприйнятними для демократів-народників... а популярність – тимчасовою» [32, с. 46–47]. Один з критиків «Літературно-наукового вісника», Юрій Кміт, убачав: «Писання Ніцше, як і писання інших модерністів, се божевільні оргії безоглядного, крайнього індивідуалізму, се наруга над нормальним людським духом і його чинниками, над здоровим глуздом, се знехтоване психологічних і логічних правил думання. Тут повна анархія в науці, філософії, етиці, релігії, тут погорда для угнетених, пригноблених, неосвідомлених мас, тут іронічно-саркастична насмішка над демократично-поступовими стремліннями і прямованнями, тут повна воля невгамованих інстинктів і диких, іноді варварських забаганок одиниці» [16, с. 87]. Справді, Ніцше був натхненником антинародницьких теорій. Однак з ним пов'язаний більш показний *парадокс*: у його філософії черпали наснагу суперечливі філософські й соціально-політичні течії та рухи, ба навіть ті, щодо яких він був у непримиренній опозиції.

Заледве не першою українською ніцшеанкою була Ольга Кобилянська. Її зацікавлення Ніцше випереджали збіжні тенденції в російській літературі. Вона виховувалася в німецькому дусі й німецькою писала свої «марлітівські» (жіночий роман) оповідання, а згодом створила образ сильної

аристократичної героїні, котра воліла належати до великого та вільного народу. Це стосується центральної ідеологемі психологічного твору «Царівна», щоправда виступає обертоном до Ніцшевого антифемінізму штибу: «Йдеш до жінки – візьми канчука!» Ось взірцеві цитати з діалогу між Наталкою й Орядином:

— Дивна річ, ви шукаєте в одно боротьби.

— «Чоловік зрікається великого життя, коли зрікається боротьби!» — каже десь новочасний філософ Ніцше, — відповіла я йому...

...Я дійшов до переконання, котре заявляю вам словами згаданого вами перше «пророка» Ніцше: „Wir sind ein Pödelmischmasch, das Heute, und das will Herr sein!” (Ми – юрба, що живе сьогоднішнім днем, і ми хочемо панувати).

— То сумне переконання, але на те ще є вірада, Орядин! Ви кажете словами Ніцше... — а я відповім вам на те словами того ж самого пророка: «Das überwindet mir, ihr «höheren» Menschen!» (Переможіть мені їх ви, «вищі» люди).

— Так, Наталко, ihr «höheren» Menschen! Однак звідки возьмете тих вищих людей?

— Ми самі станьмо ними, учім других ставати ними [18].

На думку Лесі Українки, творчість Кобилянської виявляє прагнення до ідеалу «надлюдини» [7, с. 157–158]. Та Кобилянська висловлюється обережніше: «Щодо Ніцше, то правда, що він мене займав своєю глибиною й деякими думками на будуче, але щоб я так дуже віддавалася впливу цього модного філософа, то ні. Попросту з причини, що не могла його дістати, і деякі місця були мені «затуманні»... отже, пишучи всі свої дотеперішні твори, я писала їх без впливу Ібсена або Ніцше, хіба що в «Царівну» вклала деякі його гарні, великі й далекосяглі цитати. Читала би-м його і тепер, але лише по-українськи, та що в нас нема жодних перекладів чогось справді великого – так не читаю» [17, с. 217].

Як помічає Марко Павлишин, критики по-різному оцінили «Царівну», з огляду на звертання Кобилянської до німецького мислителя. Осип Маковей

бачив «добрий вплив» Ніцше, бо той «навчав її дивитися на людей з вищого, більш ідеального становища» [26]. Агатангел Кримський дивувався, що авторка, обстоюючи права жіноцтва, переймається філософом, який уславився антижіночими афоризмами [19].

Сергій Єфремов узагалі притлумлював реноме письменниці: «Великий замолоду вплив на неї мав Ніцше з його ультраіндивідуалістичною філософією, і Кобилянська в своїх творах стала вірною його ученицею. Вже перші твори Кобилянської, повісті «Людина» і «Царівна», були виразно позначені цим впливом, малювавши здебільшого жіноцтво, з «тугою за красою», пориваннями у високості, розуміючи його як специфічний «аристократизм духа», що з буденщини, од «тупих підлих душ», од «товпи» поривається «залетіти далеко-далеко», кудись у сферу надземного почуття та надлюдських переживань. Герої Кобилянської... хочуть вживити в собі ідеал надлюдини: «„бути передовсім собі цілею” і „не дбати о загал”»; для такої надлюдини „не можуть існувати права”, тобто ніякі певні обов’язки й повинности до громадянства; вона хоче ізолювати себе од громади, нехтує нею і кидає їй повний ганьби і презирства виклик. Така ультраіндивідуалістична філософія надлюдини не має у Кобилянської під собою твердих основ якраз через те, що її „аристократи духа” нічим, власне, не вищі од тієї „товпи”, яку так немилосердно потріпують. Вони плоть од плоті її й до останньої волосинки перейняті тим самим вузьким, дрібненьким міщанством, як і вона, з додачею ще отієї манери вічно копирсатися в своїх і чужих душах та направо й наліво ганебні епітети роздавати. Якщо й одрізняються ці надлюди од звичайного міщанського болота, то тільки своїм замилюванням красою, яке набирає явно карикатурних форм» [14, с. 428–429].

У радянському літературознавстві, для якого навіть згадування про Ніцше без ритуальних прокльонів було майже незбутнім, на диво, деінде визнавався вплив на Кобилянську, проте оцінювався як нетривалий [33, с. 78–80].

Зневагу до Ніцше бачимо в Івана Франка, який внаслідок своєї «не-модерності» напучує Кобилянську за вподобу занепадницького модернізму

[33, с. 67–68]. Франко ніби не помічав кризи своєї доби й уважав незначними її виразників: «Хто не пише в дусі Ніцше, не йде слідами Бодлера, Верлена, Метерлінка, Ібсена й Гарборга, той не писатель, той не варт доброго слова» [47, с. 35]. «Модернізація, яку він побачив, – зазначає Ярослав Грицак, – не відповідає його ідеалам молодості – вірі в прогрес, класи, нації. Настав модерн, який не вірить у модернізацію, це був *fin-de-siecle*, декадентство, яке бачить, вже чує запах світової війни, крові. Це явище чуже Франкові, навіть злочинне, бо поети не оспівують, скажімо, звільнення праці, а смерть, розпач, депресію. Він не розуміє, чому це стає модним, чому цим захоплюються. Власне, в його думках відбувається конфлікт цих двох розумінь модернізації – за Огюстом Коном з одного боку та Ніцше з іншого» [49].

Зрештою, Франко висловився в більш різкий спосіб, ставлячи питання про доцільність ніцшеанства: «Пощо на чолі поміщено книжку Ніцше (чи Ніче, як його пише автор, зводячи його в 2 пад[ежі] до нічого), – іронізує він про лектуру „Жіночої бібліотеки“, – сю блискучу, а фальшиву балаканину, сю справді анархістичну філософію, роблену „без царя в голові“ – сього абсолютно не розуміємо» [46, с. 203].

М. Павлишин зауважує, що Франкове судження про Ніцше як «правильне», а Кобилянської як «хибне» стає домінантним на довгі роки (1920–1990-ті) [23, с. 24]. Висловлюються думки, що вона переймає поодинокі фрази Ніцше, лише посилюючи свій вокабуляр («полудне», «вищі люди», «поранковий»). Або йдеться про недостатнє розуміння нею ніцшеанської глибини символів і подання замислів німецького мислителя крізь призму світосприйняття письменниці. «Ці позиції можуть видаватися дещо зухвалими, адже Ніцше – філософ, якому властиві парадоксальні, непрозора-алегоричні та символічні форми викладу думки; який активно боровся, щоб його філософію можна було систематизувати, і який став об'єктом не просто різних, а протилежних інтерпретацій» [33, с. 80]. Іноді творчість Кобилянської інтерпретується як експлікація збігів і паралелізмів із поглядами Ніцше; вишукується ціла платформа культуротворення, суголосна



концептам «аполонічного» й «діонісійського», без підтвердження, чи читала літераторка «Народження трагедії» чи ні [напр.: 8].

З великою мірою вірогідності припускається, що Кобилянська ґрунтовно знала «Так казав Заратустра», позаяк упроваджує чимало цитат у гуморесці «Він і вона», де рефреном повторюється: «Чоловік – то щось таке, що його треба побороти». Їй відомий «Присмерк кумирів» (цитати в «Царівні» відлунюють критикою європейської культури й релігії). Але докладніше знайомство з роботами мисленника відбувається після 1895 р., коли Кобилянська читає Георга Брандеса «Люди і твори» з розділом про Ніцше, двотомну працю Гуго Каца «Світогляд Ніцше» та «Невчасні міркування». Серед ніцшеанських мотивів Кобилянської: надлюдина, імператив перемоги над собою, образ полудня як символ розквіту людського потенціалу, «вища людина» й «людина юрби» тощо. Водночас письменниця глузує з прямого сприйняття ніцшеанства. В її творах проступає полеміка з Ніцше: це стосується поняття *ressentiment* як злості в поєднанні з заздрістю. В «Царівні» подибується реабілітація ресентименту – образа, гнів і біль героїні нерідко перетворюється на бажання відплати, зловтіхи, яку схвалює авторка. Звучить мотив само-упокорення. Та ніцшеанство Кобилянської випромінює її належність до європейського інтелектуального простору, увиразнює людські сподівання й незатишність, хоча декларує песимістичний образ дійсності, нечулої до людських чеснот і силкувань [33, с. 84–85, 95, 133–135, 142].

У листуванні з товаришкою Леся Українка прокоментувала своє ставлення до Ніцше: «Я не поділяю Вашого ніцшеанства, бо сей філософ ніколи не імпонував мені *яко філософ*: його ідеал *Urbemensch*-а, тієї „Blonde Bestie” якось не чарує мене» [32 с. 48]. Утім, С. Павличко вбачає неґрунтовне уявлення про Ніцшеву філософію в Лесі Українки, сприйняте в кітчево-вulgаризованому зображенні (співець аморалізму, руйнівник цінностей). Попри несхвальний відгук, «сліди впливу Ніцшевого естетико-індивідуалістичного поривання відчутні в теорії Лесиною

«новоромантизму», в її антихристиянській критиці («Одержима», «У катакомбах»)… Культурний синтетизм «вічного повернення» і діонісійська концепція Ніцше відлунюють в її «Лісовій пісні» й «Оргії» [7, с. 156]. Тарас Возняк пише: «Пригляньмось до *«Лісової пісні»*. Як і у Ніцше, весь універсум драми, за окремими винятками…, розколотий на дві окремі сфери – лісової нечисти та людей. Що є світом людей? Це світ культури, умовности, ритуалу, розуму як міри, а отже, і обмеження. Йому притаманна поміркованість, зміримість… Йому протистоїть світ лісовиків. Це рудимент діонісійського світу старої Греції це світ первинний, безпосередній, таємничий…, світ спілкування з конституційно непізнаваним, світ принципово нерозумний, бо у рамки розуму не втискуваний» [6].

Збіжним у позиціях Лесі Українки й Ніцше є критика християнства. В листі до А. Кримського вона декларує: «В найдавніших пам'ятках, в «подіях апостольських», в листах апостола Павла, в автентичних фрагментах первісної галілейської пропаганди я бачу зерно сього рабського духу, сього вузькосердого квієтизму політичного, що так розбуявся дедалі в християнстві… Комунізм первісного християнства – се фікція… або се було комунізмом жебрака, що все одно не мав ніякого маєтку, або ще „комунізмом” добродійного багача, що кидав „крихти від свого столу” комуні „псів, що сидять під столом пана свого”… „Анархізм” християнства теж невисокої проби, се просто неосвіченість і невихованість політично безправної маси, що може уявити собі тільки утопію… Коли що надається до щирої ідеалізації в первісному християнстві… те нове для античного аристократичного світу почуття всепрощаючої симпатії, що так красило відносини Христа до його зрадливих і тупих учеників» [45, с. 155–156]. Власне, «таких висловлювань Лесі Українки можна зібрати немало і всі вони свідчать про те, що її антихристиянські мотиви значною мірою збігаються з ніцшеансько-європейськими і відображають центральну ідею романтизму – необхідність боротьби за визволення людини з духовного рабства» [4, с. 60], – висновує Ада Бичко в філософській монографії про літераторку.

Та існує й інша інтерпретація: як помишляє Оксана Забужко, Лесине «духовне дисидентство» завдячує більше гностичним і маніхейським джерелам, «ніж ніцшевському „антихристиянству” (її з Ніцше духовні й інтелектуальні пошуки точилися хоча й паралельними, проте різними шляхами)» [15, с. 156]. Це показово ще й з огляду на захоплення поетки Вагнером і розчарування в останньому з боку Ніцше.

### ***Критично-модерністська маніфестація***

На початку ХХ ст. популярність Ніцше зросла в Західній Україні. Але його ідеї були недовчені чи засвоєні в «розбавленій» формі й допасовувалися до різних контекстів. Він радше сприймався як творець надлюдини, ніж вісник базових людських інстинктів. Відображення полярності народницьких соціально-естетичних цінностей і вихолощених ніцшеанських ідей розкидано по всій українській літературі перших 2-х декад. У багатьох творах відчувається конфлікт між індивідом, творчою особистістю, й суспільством. Для молодих модерністів Ніцше був зброєю проти народництва й етнографічного примітивізму [53, с. 266–267]. Так, у статті «Молода муза» [25] представник однойменного львівського літературного угруповання (1906–1909) Остап Луцький окреслює проблему грядущої культурної кризи й появу людини без віри та надії: «Ніцше вислав у широкі круги сучасного світового суспільства свого „Заратустру” і той мабуть ще більше, як всі попередні віщуні, звернув увагу всіх, що з ним стрічались, на те, що наблизився час аналітичної контролі для багатьох наших понять про найбільш інтересні для нас життєві справи... Почалась нова гарячкова контроля, догма за догмою падали в провал забуття» [32, с. 127–128]. До поєднання Ніцше, Ібсена й Метерлінка з традиціями рідної культури закликав й інший молодомузівець – Богдан Лепкий.

Непримиренний Франко відповів: «На думку д. Луцького, початком, а може, лише найвиразнішим проявом тої кризи була поява „Заратустри” Ніцше. Ну, ся поява не така давня, тямимо її добре, і нам здається, що та поява ніде

ніякої кризи не викликала... певна річ, не сам „Заратустра”, але всі написання Ніцше дали мудрим людям не одну загадку до розв’язання, але мудрі люди тим і мудрі, бо знають, що ті загадки, вічні як усе людство, виринали в людських душах у всі хвилі людського розвою, доводили до катастроф вроді смерті Сократа й Христа, виявлялися в єгипетським аскетизмі і в оргіях французької революції – щоб передати лише найхарактеристичніші появи боротьби людської границями можливості і з нерозв’язними загадками власної душі» [48, с. 411–413]. Франко згадує й про драматичний фінал Ніцше, твердячи, що особиста криза «ввігнала його в божевілля» [48, с. 412].

Отож, полеміка завирувала. В культурологічних засадах київського журналу «Українська хата» (1909–1914), яким було перейнято заклик «Молодої музи» до творення нової артистичної культури й чий модернізм С. Павличко кваліфікує як суто ніцшеанський, лежав помисел, що лиш індивід здатен змінити й скерувати весь загал особистим учинком або мистецтвом. Відтак нація потребувала очільників у борні, консолідації й вироблення політичної теорії. Але тут маємо згадану *парадоксальну* рецепцію ніцшеанства, що у висхідному пункті було антинаціоналістичним та антиіндивідуалістичним.

Головні речники «Української хати» «Євшан і Шаповал роблять новий крок порівняно з галицьким наслідницьким „новомузівством”, – зазначає Мирослав Попович. – Вони постулюють духовне існування такої України, що належить до наймодернішого Заходу, і під цю Україну... творять українців... Зрозуміло, що підґрунтям такої ідеології мусив стати Ніцше... досить ходовий і популярний, взятий поза його полемікою з Вагнером, Ніцше-„надлюдина”, розтиражований десятками переспівів» [37, с. 507].

Інтерес до Ніцше, вочевидь, спостерігався в суміжних краях. «У Польщі, а особливо в Україні, де традиція мислення етичними й „національними”, тобто більше колективістськими категоріями, була надзвичайно потужна, Ніцше, з іменем якого пов’язано індивідуалізм і похідні від нього поняття й постулати, часто ототожнювали з декадентством, але саме завдяки цьому індивідуалізму став можливим контакт модерністів із романтичною традицією» [52, с. 44].

Натомість неоідеалізм росіян, підмічає С. Павличко, не надто відлунює в українській критиці. Цей вплив поступово згасає й з боку польського модернізму. Однак українське знайомство з Ніцше відбувається з другорядних джерел: популярних статей, рефератів, аналітичних коментарів, де його філософія систематизовано неадекватно. «Деякі найважливіші твори Ніцше на теми естетики й моралі («Народження трагедії, або Еллінство і песимізм», „Весела наука (*la gaya scienza*)” та ін.) цілком залишилися поза увагою» [32, с. 132–133].

«Молода Польща» може похвалитися глибшими знаннями німецького філософа, але й тут його ідеї часто залишалися „недочитані” або ж їх сприймали неоднозначно»; можливо тому «у літературній критиці раннього польського модернізму (як, до речі, й українського) панувала думка про те, що Ніцше вплинув на свою епоху не так світоглядом і філософськими ідеями, як стилем своїх писань, специфічною побудовою філософського висловлювання» [52, с. 56, 69]. Цікавий факт: Василь Стефаник активно ввійшов у життя «Молодої Польщі» й ще в 1900 р. виступив посередником у клопотах перед сестрою Ніцше та видавцем Науманом про дозвіл на польський переклад «Так казав Заратустра» [41].

Однак на сторінках «Української хати» як журналу «національно-антидемократичного» ім'я Ніцше зустрічається неодноразово. Так, Микита Сріблянський (Шаповал) посилається на концепцію трансформації цінностей Ніцше, орієнтуючи її супроти форм «змасовіння» в культурі. В одній зі статей він виступає теоретиком «історичного нігілізму», діагностуючи проблему минувшини через метафору «порожнього місця» [40]. Сріблянський вважає, що підґрунтя української культурної традиції зникає, звільняючи місце для інших цінностей. Філософія Ніцше надавала «хатянам» можливість інтерпретації ідей. Тому Сріблянський пропонує ідеал сучасної людини без звернення до минулого, створюючи алюзію до поняття *надлюдини* з атрибутами свободи особистості, відцурання масового людства, нищення колишніх вартостей, ідеєю культурної довершеності [2].

Ба більше: Андрій Товкачевський рецензує переклад книжки Ганса Файгінгера (*Vaihinger*) «Фрідріх Ніцше – його філософія», а в роботі «Проблема культури» обґрунтовує тезу про «свободу від» і «свободу для», наголошуючи на індивідуальній цінності культури. Артим Хомик переймається проблемою «масової» людини й «знівелюванням індивідуалізмів». Христя Алчевська в статті «Два вороги міщанства» описує проблему «високої» й «низької» культур крізь призму пророцтва/«міщанства» щодо вчення самого Ніцше. «Смерть Бога» як межову ситуацію людської духовності означали Агатангел Кримський, Гнат Хоткевич [1], Михайло Яцків [7, с. 153–156]. Неоромантик Микола Вороний, торкаючись питання моральних засад, зазначає: «я таїв у собі глибоко на дні якесь релігійне почуття чи релігійне сприймання світу, а разом з тим марив про Ніцшевого *Übermensch* 'a! – горду надлюдину, що відкидає рабську науку християнства» [43, с. 10]. Олексій Плющ [36] розмічає феномен «людини-помилки»: важливе місце в його художній інтерпретації ідей Ніцше посідає релігійний аспект, особливо опозиція Христос/надлюдина, а персонажі позначені ознаками нігілістичного естетизму [44].

Та винятково ніцшеанство закарбувалося в творчості «хатянина» Миколи Євшана (Федюшки). «Маючи на увазі мистецьке кредо М. Євшана – єдність етики з естетикою як продовжену романтичну традицію єдності сакрального та художнього, – а також увесь його дослідницький доробок у цілому, слід одразу зазначити, що до таких, сказати б, витончених критеріїв оцінки художнього твору нашого критика підвела європейська філософська думка, і, зокрема, Фіхте, Гюйо та Ніцше, яких за всіх розбіжностей світоглядних систем об'єднує внутрішня відпорна сила та вольовий імпульс до саморозвитку» [51, с. 3]. В цій багатоманітності звучань у критиці Євшана споглядаємо концепцію творення нової культури, що пов'язана з проблемою творчості окремої індивідуальності. Недарма «на регістрах духовної величі та аристократичної досконалості Євшан сприймав вольову надлюдину Ніцше» [51, с. 5]. З цих позицій він критикує малоросійщину, ліричну прозу, натуралізм, емоційність письменства. В програмній праці «Проблеми творчості» Євшан виголошує: «Вже Ніцше

замітив, що в наш вік праці мистецтво має значення лиш остільки, оскільки стає *забавкою з конечности*, що тепер естетичну потребу в вищому стилі відчувають тільки виїмкові одиниці. Забракло соціальної атмосфери, навіяної подувами творчости, а тільки в такій атмосфері можуть зродитися великі люди і великі думки. Одним словом – творець мусів серед таких обставин сучасної філістерської культури скапітулювати, мусів признати себе безсильним, немічним» [12, с. 12]. І далі: «Таким чином творчість являється в житті і одиниці великою реальною силою, коли усвідомити її в стремлінні до витворення в собі святого, мудреця і артиста, які – по бажанню Ніцше – були б завершенням культури і виявили силу людського генія» [12, с. 16].

У Євшана Ніцше згадується часто, хоча й без конкретних посилань на праці. «У межах проблеми опосередкування впливів Ніцше багато про що говорять і іншомовні цитати-вкраплення. Наприклад, замість прямого посилання на Ніцшевий образ «зірки, що танцює над всіма речами», у Євшана читаємо: «з того хаосу народиться новий геній, поки зійде „tańcząca gwiazda”... Цікаво, що в іншому місці, проголошуючи Лесі Українці панегірик *à la* «Заратустра», критик одягне цитату з німецького філософа в російське звучання: поетеса може «воздихати “воздухом гор” – тією “чистою атмосферою”», яку можуть витримати «тільки сильні духи» [52, с. 181–182]. Щоправда, навіть коли немає прямого згадування, ніцшеанський дух у Євшана повсякчас наявний. Характеризуючи творчість Т. Шевченка, він акцентує на стихійній, антиінтелектуалістській рисі, що близька німецькому мислителю. З типом нового творця Євшан пов’язує хист осягати власний профетизм і неможливість відхилення від суперечливостей духу, добачаючи трагічність буття в зусиллі взяти на себе тягар всесвітнього терпіння, виказувати «твердість супроти самого себе», засвідчувати «антиромантичне самолікування» (*antiromantische Selbstbehandlung*) і любов до своєї долі (*amor fati*). «Для вищого релігійного принципу, який знищує *мою* вартість, забороняє мені насолоду, грозить карою вічною і вічно перед очима держить дзеркало моєї власної совісти! І зрозуміло, чому Штірнер або Ніцше остаточно прийшли до того, що

на пункті поезії стали нігілістами, «невіруючими». Вони мусіли зрезигнувати з тої поезії, яка стала виразом міщанських почувань, виразом гуманістичних стремлінь людства, – в якій філістер почав установляти вже свої зручно перепаковані канони» [11, с. 226–227].

Отже, «нова естетична культура як нова цінність постає для Євшана, подібно до того, як це ми бачимо в Ніцше, *метафізикою культури*, що її український критик мислить близькою до релігії та розгортає в аспекті проблематики сенсу буття» [7, с. 152–153].

### *Ідеологічний пароксизм і самопошуки митця в трагедії культури*

Більш дієвого й нігілістичного вигляду набуло ніцшеанство в особі Володимира Винниченка. Як твердить Володимир Панченко [34], це стосується передовсім його літературної творчості, якій закидали імморалізм та індивідуалізм. Симбіоз ніцшеанства й соціалізму (анекдотичне поєднання, що відобразилося у Винниченковому вподобанні революційної трансформації життя для «нової людини») збуджував дорікання від українофілів (І. Нечуй-Левицький) й демократів усіх штибів (С. Єфремов, С. Петлюра). Щонайперше це стосувалося роману «Чесність з собою» (1910).

У 1913 р. з'являється стаття Павла Христюка «В. Винниченко і Ф. Ніцше» [50]. Її автор сперечається з категоричними судженнями Єфремова про те, що від шукання Винниченком нових форм життя «штучністю відгонить і вигаданим намислом». Вдаючись до розлогих історико-філософських ретроспектив, Христюк повідає: «Людське „я” себе самого хоче поставити в наш час в центр політичних, соціальних і моральних філософських систем і ідей» [50, с. 279]. Батьком цього індивідуалізму називається Ніцше. На підтвердження цих думок цитується російський переклад «Людського, надто людського» й праця Файгінгера, звідки запозичується сім ілюстративних ніцшеанських тенденцій «анти-»: антиморалістична, антисоціалістична, антидемократична, антифеміністична, антиінтелектуалістська, антипесимістична, антирелігійна.



Христюк визначає (за Файгінгером) три періоди філософії Ніцше, зважаючи на зміну поглядів: шопенгаверівський, «позитивістський», владний. Звідси головні тези, що витворюють ходову когнітивну мапу ніцшеанства: перевага сильного над кволим, «надчоловік», теорія аристократів, «перетворювання вартостей» тощо. Втім, автор наполягає, що схожий переказ часто-густо дає змогу приймати думки Ніцше «прямолинійно і грубо». «Отже, нічого дивного не було б, коли б і в українській літературі сучасна перспектива „переоцінювання вартостей” в області моралі зробилась принадною і притягла до себе уми оригінальні і самостійні... Власної, національної філософської думки ми не маємо, – другі, більш сильні своїм духом нації ведуть перед в цьому... то пак із загально світовою філософською думкою... ми поставлені навіть в необхідність так чи інакше відгукатися на те, що твориться по-за нами» [50, с. 286].

Однак Винниченко, провадить автор, хоч і провіщає й відкидає дещо анахронічне, втім місцями не спроможний проблематизувати нового, а лише силує свій талант генерувати невиразні вартості й пропонує просто новочасні етичні засади як узвичаєні. Так трапилося з положенням «чесність з собою», яке може перекоситися в переконання «усе дозволено». Крім того, правило «чесності перед собою» Христюк віднаходить у Ніцше й Достоевського. Але «звідки така впевненість у Мирона (героя роману. – *Т. Л.*), чи у Винниченка, що „разрешѣние крови по совѣсти” сприяє розвитку людського „я” хоча б і в розумінні Ніцше? ...Лишається вражіння, що Винниченко, як учень, слухняно й на віру прийняв де-які думки Ніцше і постарався їх тільки переказати устами своїх надуманих героїв, а не втілити в художні образи... Немає художньої правди ні в житті цих героїв Винниченка, ні в їх філософії. І Ніцше вони можуть нагадувати нам хіба як карікатура на останнього» [50, с. 291, 293].

Винниченко живе в часи, коли про Ніцше повідають не тільки із заходу, а й з Росії у філософській і літературній думці зарівно. В. Панченко говорить, що, маючи такі впливи, в часи «сидіння» в київській тюрмі Винниченко працює над перекладом «Так промовляв Заратустра». Певно, це була лише тлумачна версія,

яку не можна вважати повноцінним перекладом. Тому в творах Винниченка й зарясніли образи, в яких важко розрізнити соціалістичні чи ж ніцшеанські мотиви (Мартин «Дизгармонія», Мирон Купченко «Чесність з собою», Вадим Стельмашенко «По-свій»). Вони розкидані у ледь прихованих цитатах і тримаються напоготові для полемічних діалогів. Але Винниченкове ніцшеанство здебільшого виливалося в карикатурне зображення героїв. Імовірно, Ніцше лишався в цій рецепції лише детонатором, який дозволяв вибухати цілком іншим силам.

Від теорії соціалістичного індивідуалізму перейдемо до консервативної ідеології, де впливи Ніцше стають радикальнішими порівняно з модерністською критикою. Це спостерігається в поглядах В'ячеслава Липинського. Однією з його наріжних позицій є заперечення егалітаризму (прагнення зовсім не чужого для Ніцше), який несе перевагу низького й призводить до його домінування над винятковістю. Будучи поборником т. зв. хліборобської ідеології, Липинський розкриває її доміанти в почуванні відмінності й ієрархії. Крім того, така ідеологія потребує своїх провідарів – «людей, що посідають спільні риси й спільні і ірраціональні хотіння з масою, але відрізняються від неї більшою активністю, більшою жадобою до влади та, що за цим іде, – більшою здібністю до боротьби, ризику і самопосвяти» [22, с. 123].

До хліборобської осілості тип провідника мав яскраві ознаки шляхтича (духовного аристократа), на якому позначена войовнича вдача лицарства. Лицар-творець це той, хто визнає рівність із рівним, кориться Монарху, але шанує власну вищість. Консерватизму Липинського властива критика демократизму, позбавленого авторитету. В образі сильної людини прозирає позірна подібність із ніцшеанським ідеалом могутності: «Провідник мусить сміло йти вперед і вести атаку, а організація підпирає його ззаду так, щоб він дійсно міг розвалити тих, хто в даний момент держить владу» [21, с. 201].

Однак прямі посилання на Ніцше як на натхненника спостерігаються у фундатора українського інтегрального націоналізму Дмитра Донцова, котрий

визначає свою позицію як принциповий антиінтелектуалізм. Проводячи розрізнення між націоналізмом і народництвом, він уподібнює їх агресії й пасивності, вірі та знанню, догматизму і релятивності. Не вдаючись до порівняння переконань В. Липинського та Д. Донцова, а надто до розгляду суперечок між ними, покличемося на коментар Михайла Сосновського [39], який вказує, що саме Липинський вперше наголошував на бракові «вольовитості» в українській спільноті, чим пояснював її нездатність до самовиховання й самовдосконалення. Хоч учення Липинського волюнтаристичне, він урівноважує його апеляціями до розуму чи моралі.

Донцов подібного врівноваження не хотів. Зіставляючи націоналізм і провансальський світогляд, він відтіняє гуманність, «толеранцію», солідарність, взаємну любов останнього й не скупиться на ніцшеанські терміни: плебс, фелахи, «євнухи і кастрати». Виразниками вольового світогляду для нього є Л. Українка з філософією чину, возвеличенням експансивності, жорстокості, права сильного. Супроти декадентського світогляду провансальства й мудрості «під'яремних биків» виступали Шевченко, Гоголь і Куліш. Загалом: «Народ є для всякої ідеї, чи в її статичному, чи в динамічному стані – чинник пасивний, той, що приймає. Чинником активним, тим, що несе ідею; тим, де ця ідея зроджується, є – активна, або *ініціативна, меншість*» [10, с. 73].

Попри те, що Донцов не виробив певної філософської системи, його думки спрямовувалися на виявлення осередків занепаду, елімінація яких могла б допомогти українській нації втриматися на плаву світового політичного виру життя. Плекання ідеї «великої політики» проступало й у Ніцшевій спробі соціально-політичної інтерпретації концепту «воля до влади». «Донцова захоплював у Ніцше перш за все ідеал «надлюдини», у якій найкраще мала б виявитися «воля до влади», і цим ідеалом Донцов керувався, оформлюючи свій ідеал «сильної людини», яка б єднала в собі «волю до життя» і «волю до влади». Концепція моралі Ніцше та його етична філософія послужили Донцову для накреслення поняття «аморальності» як засади «чинного націоналізму»... «Сильна людина» – це справді «велична білокура бестія, яка з жадобою шукає

за наживою і перемогою», розкошує власною силою й відчуває найвище вдоволення, коли застосовує насильство над слабшими, над «масами» [39, с. 653]. М. Сосновський пояснює, що для формування ідеалу «сильної людини» Донцов засвоює ніцшеанське розуміння морального релятивізму. Докладною подобою думок Ніцше є концепція «моралі панів» і «моралі невільників» [39, с. 654], але вирішальним етичним мірилом для нього є критерій *сили* одиниці чи групи [39, с. 660]. Мабуть подібне некритичне копіювання в подальшому doprowadило до суголосся поглядів Донцова з авторитарними рухами, як-от, гітлеризмом [39, с. 671].

У 20-ті роки українським письменникам-емігрантам «Празької школи» часом вдавалося перетворити націоналістичний дух попередників, а водночас – уникати народництва й скеровувати увагу до питань культури. Їхні світоглядні настанови зустрічали виклики трагічної дійсності (історичної й цивілізаційної). «Пражани» не протиставляли себе знеособленій юрбі (як «хатяни»), а культивували інтелектуальну наснагу. Так, через посередництво Донцова, але поза його романтично-догматичною пасіонарністю, Євген Маланюк адаптує естетичні судження Ніцше. Він доповнює войовниче діонісійство розважливим аполлонізмом, зміщуючи акценти в царину мистецтва: «Головними чинниками мистецької (та й всякої) творчості, є емоція та інтелект, чуття і думка, серце і розум. Ці головні чинники віддавна усимволізовано іменами античних богів Діоніса і Аполлона. Індивідуальність творця, його роля і характер якби регулюють співдію цих двох основ, що в колесній творчій одиниці співіснують не в однаковій пропорції і лише винятково являють образ рівноваги» [27].

У тогочасній Україні усталювалися літературно-мистецькі тенденції, що відповідали обом означеним настановам. Перша – представлена футуризмом Михайля Семенка, котрий уособлював тип вольової «залізної людини» з мистецькою нігілістичною платформою. Відгомін образу «надлюдини» (проводиря мас) з позицій націонал-комунізму чується й у творах М. Хвильового. Його «божевільна любов до життя... співзвучна з amor fati Ніцше... Якщо в Ніцше любов до життя пронизана мотивами порятунку

європейської культури від низинних псевдо-цінностей, то у Хвильового ця ж проблема акумулюється в турботу про свою батьківщину» [13, с. 158].

Друга – інтелектуально зважений неокласицизм із неспішними ритмами, паузами, мовчанням. Приміром, Максим Рильський переосмислює Ніцше як мислителя, котрий перетворюється на внутрішнього супутника, а не завзятого руйнника. У збірці «Синя далечінь» (1922) поет присвятив філософові сонет, сповнений сяючих аполлонічних барв [38].

*Змію, людину, сонце та орла  
благословив він у високих горах:  
премудрість, світло, серце, міць  
крила –  
для бурь, для щастя, для висот  
прозорих.*

*Безумієм чоло оповила  
йому гадюка; терни мислів хорих  
людина непомітно принесла;  
орел упав на землю, в тлін і порох.*

*І він до сонця руки підійняв,  
але воно сміялося зрадливо, –  
и на устах мовчання він поклав.*

*Чужий любові и далекий гніву,  
по сходах таємничих він зійшов,  
де мертвий гнів і нежива любов.*

Це властиво й тодішній інтелектуальній прозі. У героїв Валер'яна Підмогильного постає бажання теоретизувати, а згадка про Ніцше має додати ваги міркуванню: «Адже я теж колись був ніцшеанець і навіть анархіст, – мовить товариш Безпалько з роману «Невеличка драма». – Надлюдина – ну, чим це не привабливе?» [35]. Проте «як і Ніцше, Підмогильний скептично поціновує досягнення цивілізації, що зробила людину більш витонченою, але залишила в ній ще багато від тварини. Він бачить, що великі ідеї перетворюються на козири історії, а влада речей стає перешкодою до перемоги не тільки безпристрасного розуму, але і таємного почуття. Його герої ремствують із приводу того, що надприродне заперечене, а неприродне лишилося нашою єдиною утіхою» [13, с. 159].

Чимало ніцшеанських мотивів назбирується в героях романів Віктора Домонтовича. Думки Зини Тихменевої про свою винятковість, пошуки себе, утвердження антиморалізму можна тлумачити як трансформацію Ніцшевого заклик «стань тим, хто ти є» [3].

Та в радянській Україні дослідження ніцшеанства дедалі ставало буквально небезпечним, навіть з ідеологічних позицій. Про це свідчить розвідка Петра Демчука з аналізу праць Ніцше та його послідовників [9]. У статті «До філософії фашизму (З приводу «Філософії життя» Леопольда Циглера)» він простежив витоки ніцшеанства. Певно це було однією з підстав, аби звинуватити його в некритичному підході до розуміння співвідношення теорії й практики, а в 37-му запроторити до концтабору й розстріляти як «представника українського націонал-фашизму». Тож бодай згадування Ніцше в радянській ідеологічній системі мало супроводжуватися низкою «ярликів»: реакційна ідеалістична течія, апологія соціальної нерівності, експлуатації людини людиною, проповідь війни та вандалізму, зоологічна ненависть до трудящих мас тощо [20].

Яким же в підсумку постає «українське ніцшеанство»? До перспективних ознак варто зарахувати: прагнення пошуку сильної людини; проблему свободи особистості та її місця в суспільстві; критику обскурантизму; осмислення кризових моментів історії; відкритість до інтерпретації й полеміки;

діагностування умов культури; переоцінку ролі моралі й релігії; усвідомлення трагедійності буття; актуалізацію питань творчості; пошук рівноваги між інтелектуальністю й волюнтаризмом. Але під питанням лишається: карикатурність, поверховість і брак аналітизму; недостатнє вивчення джерел; вибірковість, використання розхожих атестацій і понять; зосередження переважно на стилістиці, а не ідеях; парадоксальні поєднання соціалізму, комунізму, націоналізму з ніцшеанством; слабкий розвиток позицій; нестримність і надмірність суджень.

Закінчимо словами Віталія Табачковського, який з нагоди 160-річчя Ніцшевих уродин написав: «Менше екзальтовано-патетичних кваліфікацій «Ох, Ніцше!», «Це ж так незвично, так епатажно!». Натомість – більше розважливого теоретичного вивчення того, що ж насправді вніс Ф. Ніцше у практику філософування...» [42, с. 5].

1. Архівні матеріали. Центральний державний історичний архів України, м. Львів. – Ф. 688 «Хоткевич Гнат, письменник, актор, мистецтвознавець». – Оп. 1. – Спр. 32: Розвідка Гната Хоткевича «Гадки про ідеали Ніцше». Уривок. Автограф. – 10 арк.
2. Бабич С. Діалектика «порожнього місця» : рецепція культурної давнини в українському модернізмі / С. Бабич // Слово і час. – 2002. – № 6. – С. 8–15.
3. Белімова Т. В. Дискурс Ф. Ніцше як один із дискурсів тексту роману Віктора Домонтовича «Дівчина з ведмедиком» / Т. В. Белімова // Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – 2003. – Вип. 14. – С. 7–11.
4. Бичко А. Леся Українка : Світоглядно-філософський погляд / А. Бичко. – К. : Укр. центр духовної культури, 2000. – 176 с.
5. Бичко І. Ніцше в Україні / І. Бичко // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – № 9–10. – С. 154–177.
6. Возняк Т. «Народження трагедії з духу музики» та «Лісова пісня» чи слово – музика – мовчання / Т. Возняк. – Режим доступу: <http://ruthenia.info/txt/vozniakt/text-i-perek1/kn2-8.htm>. – Назва з екрана.

7. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2009. – 297 с.
8. Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2002. – 272 с.
9. Демчук П. Нариси про сучасний стан німецької філософії / П. Демчук // Прапор марксизму. – 1929. – № 6 ; 1930. – № 1–2.
10. Донцов Д. Ідеологія чинного націоналізму / Д. Донцов // Націоналізм : антологія / упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. – 2-ге вид. – К. : Смолоскип, 2006. – xlv + 684 с.
11. Євшан М. Грицько Чупринка / М. Євшан // Критика ; Літературознавство ; Естетика / М. Євшан ; упоряд. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 224–234.
12. Євшан М. Проблеми творчості / М. Євшан // Критика Літературознавство ; Естетика / М. Євшан ; упоряд. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 12–17.
13. Ємельянова Н. М. Філософська рефлексія української інтелігенції (Доба «розстріляного відродження») / Н. М. Ємельянова // Вісник Донецького університету. – 2008. – Вип. 1. Серія Б : Гуманітарні науки. – С. 156–163.
14. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К. : Femina, 1995. – 538 с.
15. Забужко О. *Notre Dame d'Ukraine* : Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
16. Кміт Ю. Фрідріх Ніцше / Ю. Кміт // Літературно-науковий вісник. – 1901. – Кн. 8. – С. 87–107.
17. Кобилянська О. Слова зворушеного серця : Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади / О. Кобилянська. – К. : Дніпро, 1982. – 359 с.
18. Кобилянська О. Царівна / О. Кобилянська // Електронна бібліотека української літератури. University of Toronto. – Режим доступу: <http://www.utoronto.ca/elul/Kobylianska/Tsarivna>. – Назва з екрана.
19. Кримський А. «Царівна». Оповідання Ольги Кобилянської [1896] / А. Кримський // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах / упоряд. Ф. П. Погребенник та ін. – К. : Держ. вид-во худ. літ-ри, 1963. – С. 36–38.



20. Куличенко Л. К. Ніцшеанство / Л. Куличенко // Українська радянська енциклопедія : у 12 т. – 2-ге вид. – Т. 7. – К. : Головна редакція УРЕ, 1982. – С. 390.
21. Липинський В. Мораль і політична дія / В. Липинський // Консерватизм : антологія / упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. – К. : Смолоскип, 1998. – С. 196–201.
22. Липинський В. Універсалізм у хліборобській ідеології / В. Липинський // Консерватизм : антологія / упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. – К. : Смолоскип, 1998. – С. 120–132.
23. Лубківська О. Моделі вияву ніцшеанської філософії в українській літературі / О. Лубківська // Сучасність. – 1995. – № 4. – С. 144–147.
24. Луців Л. О. Кобилянська і Ф. Ніцше [1928] / Л. О. Луців // Література і життя : Літературні оцінки / Л. Луців. – Джерсі Сіті : Свобода, 1975. – С. 151–178.
25. Луцький О. Молода муза / О. Луцький // Діло. – 1907. – 18 листопада.
26. Маковей О. Ольга Кобилянська (Літературно-критична студія) [1898] / О. Маковей // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах / упоряд. Ф. П. Погребенник та ін. – К. : Держ. вид-во худ. літ-ри, 1963. – С. 44–67.
27. Маланюк Є. Франко незнаний / Є. Маланюк // Книга спостережень / Є. Маланюк // Українське життя в Севастополі. – Режим доступу: <http://www.ukrlife.org/main/evshan/malaniuk2.htm>. – Назва з екрана.
28. Ніцше Ф. Народження трагедії / Ф. Ніцше // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 42–54.
29. Ніцше Ф. Повне зібрання творів : Критично-наукове видання : у 15 т. / Ф. Ніцше ; упоряд. Дж. Коллі та М. Монтінарі ; ред. укр. вид. О. Фешовець. – Т. 1 : Народження трагедії ; Невчасні міркування I–IV : Твори спадку 1870–1873. – Львів : Астролябія, 2004. – 770 + XII с.
30. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі / Ф. Ніцше ; пер. з нім. А. Онишка. – Львів : Літопис, 2002. – 320 с.

31. Ніцше Ф. Так казав Заратустра ; Жадання влади / Ф. Ніцше ; пер. з нім. А. Онишка та П. Таращука. – К. : Основи ; Дніпро, 1993. – 415 с.
32. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / С. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
33. Павлишин М. Ольга Кобилянська : прочитання / М. Павлишин. – Х. : Акта, 2008. – 357 с.
34. Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902–1920 рр. у генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами / В. Панченко // Електронна бібліотека ОУНБ Кіровограда. – Режим доступу: <http://library.kr.ua/books/panchenko/index.shtml>. – Назва з екрана.
35. Підмогильний В. Невеличка драма / В. Підмогильний // Електронна бібліотека української літератури. University of Toronto. – Режим доступу: <http://www.utoronto.ca/elul/Pidmohylnyi/Drama>. – Назва з екрана.
36. Плющ О. Л. Сповідь : Новелістика. Повість. Драматична фантазія. Поезія. Листи / О. Плющ. – К. : Дніпро, 1991. – 366 с.
37. Попович М. В. Нарис історії культури України / М. Попович. – К. : АртЕк, 1999. – 728 с. – (Освіта ХХІ століття).
38. Рильський М. Ніцше / М. Рильський // Бібліотека кошового писаря. – Режим доступу: [http://pysar.net/virsz.php?poet\\_id=58&virsz\\_id=11](http://pysar.net/virsz.php?poet_id=58&virsz_id=11). – Назва з екрана.
39. Сосновський М. Ідеологія «чинного націоналізму» Дмитра Донцова / М. Сосновський // Націоналізм : антологія / упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. – 2-ге вид. – К. : Смолоскип, 2006. – С. 628–674.
40. Сріблянський М. Порожнє місце / М. Сріблянський // Українська хата. – 1913. – № 4–5. – С. 300–307.
41. Стефаник В. [Лист] 26. До В. І. Морачевського / В. Стефаник // Повне зібрання творів : у 3 т. / В. Стефаник. – Т. 3 : Листи. – К. : ВАН УРСР, 1954. – С. 43–45.
42. Табачковський В. Ф. Ніцше : «Неевклідова рефлексивність» / В. Табачковський // Філософія Ф. Ніцше і сучасність (до 160-річчя від дня народження). Філософсько-антропологічні студії'2005. – К. : Стилос. – С. 3–16.

43. Ткаченко А. «Здобудем людських прав»? / А. Ткаченко // Слово і час. – 1991. – № 12. – С. 8–12.
44. Ткаченко Р. Ніцшеанство в художній практиці О. Плюща / Р. Ткаченко // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. – 2003. – Вип. 4. – С. 111–115.
45. Українка Л. Лист до А. Ю. Кримського. 9 лютого 1906 р. / Леся Українка // Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – Т. 12. – К. : Наук. думка, 1979. – С. 154–156.
46. Франко І. «Жіноча бібліотека», видає Наталія Кобринська / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – Т. 29. – К. : Наук. думка, 1981. – С. 202–204.
47. Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – Т. 31. – К. : Наук. думка, 1981. – С. 33–44.
48. Франко І. Маніфест «Молодої музи» / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – Т. 37. – К. : Наук. думка, 1981. – С. 410–417.
49. «Франко – поза течією, маргінал, а тому революціонер». Розмова з Ярославом Грицаком // Львівська газета. – 2005. – № 151 (717). – Режим доступу: <http://literatura.kh.ua/person.php?idart=44&id=18>. – Назва з екрана.
50. Христюк П. В. Винниченко і Ф. Ніцше / П. Христюк // Українська хата. – № 4–5. – С. 275–299.
51. Шумило Н. Микола Євшан / Н. Шумило // Критика ; Літературознавство ; Естетика / М. Євшан ; упоряд. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 3–11.
52. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму / С. Яковенко. – К. : Критика, 2006. – 296 с.
53. Tarnawsky M. Modernism in Ukrainian Prose / M. Tarnawsky // Harvard Ukrainian Studies. – 1991. – Vol. XV. – № 3/4. – P. 263–272.

## 2.3. РОЗУМІННЯ ТЕМПОРАЛЬНОСТІ ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ У СВІТІ МІСТА

Із появою міста культура набуває зовсім нового наповнення та оформлення, втілюючись у різних стратегіях, практиках, контекстах. Місто вибудовується як повноцінний світ людського буття і «як культурний феномен доволі тонкий і складний механізм, з одного боку, такий, що задовольняє тілесні потреби, а з другого – впорядковує та організовує їх, хоча в це важко повірити у зв'язку з екологічним забрудненням середовища і моральною розбещеністю його жителів. Цей механізм не зводиться ні до розуму, ні до волі і сам великою мірою визначає їх архітектоніку» [15, с. 129]. Введення концепту «світ» свідчить не тільки про теоретичний характер, а й про емпіричний: «світ» не тільки мислиться, він переживається. Концепт постає у цьому разі як духовно-практичне утворення, завдяки якому людина належить культурі міста і водночас впливає на неї<sup>283</sup>.

Буття світу міста першочергово пов'язане із буттям людини у просторі і часі, які взаємодіють в урбаністичному ландшафті, а тому аналіз часу міста безпосередньо пов'язаний із розумінням людини в урбаністичному середовищі. Справді, «місто зазвичай розглядають як структуру просторову. Але кожне справжнє місто – це ще й особлива хронологічна конструкція, це вісь, що пронизує рух часів, утверджуючи місто як буття особливого роду» [22, с. 508]. Це пояснюється тим, що в основі урбаністичних досліджень (Л. Мамфорд, Дж. Джекобс, Л. Вірт, Р. Парк, П. Геддес тощо) і гуманітарних студій загалом склалась парадигма розуміння буття міста як того, що розгортається у просторі і функціонує крізь простір<sup>284</sup>, однак ігнорується той

---

<sup>283</sup> Так, Михайло Ямпольський порівнює культуру з призматичним дзеркалом, «яке ми збудували та з яким ми ідентифікуємо світ, однак не так чітко, як би нам хотілось» [28, с. 7], наголошуючи одночасно тотальність концепту і його неповноту.

<sup>284</sup> Серед найвідоміших теоретиків простору міста варто згадати Анрі Лефевра і Мішеля де Серто, які «задали» моду не тільки на топографію, й антропологію міста, а загалом повному переосмислили міську проблематику в гуманітаристиці, об'єднавши марксистську

факт, що динаміка людського буття саме й виражається завдяки смисловим модусам часу, як-от ритм, темп і їхня лінійна/циклічна послідовність, а також репрезентується через минуле, теперішнє і майбутнє.

У цій статті спробуємо розглянути та окреслити шляхи осмислення темпоральності людського буття у світі міста, де актуалізується низка практик і дискурсів, починаючи літературними текстами і закінчуючи тілесністю. Крім того, важливо з'ясувати, як загалом можна осмислювати темпоральність міста в антропологічному зрізі, зважаючи на особливості міста і самої людини. Справді, місто як особлива антропологічна реальність не є безпосередньою даністю, а завжди існує крізь і через тексти, постаючи у різних і часто протилежних іпостасях.

### *Місто у часі культури*

Про час міста писав Вальтер Беньямін, Макс Вебер, Георг Зіммель. Духовні основи зародження міст, співвідношення між часовою моделлю культури і типом просторової організації поселення досліджують В. Л. Глазичев, О. Е. Гутнов, Г. Г. Єршова, Л. В. Стародубцева, Ю. Ц. Тихеева. До репрезентації міста у літературі зверталися Ричард Лехан (зокрема важлива його праця *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*), Вінсент Крапанзано, Малькольм Бредбері<sup>285</sup>. Особливо важливими є концепції часу Мартина Гайдеггера та Анрі Бергсона, які хоч і не звертали уваги у своїх працях на місто, але воно безпосередньо належить до їхніх філософських концепцій як одна з форм людського буття. Зважаючи на вагомий внесок кожної галузі пізнання, існує помітний дисциплінарний розрив у спробах осягнути сутність темпоральності міста чи загалом людини міста. Філософи зберігають рівень глибини осмислення проблеми, але часто перебувають в

---

теорію, психоаналіз, соціальну антропологію, семіотику та інші теорії/методології у спільне поле пізнання.

<sup>285</sup> М. Бредбері присвятив окремий розділ аналізу міст у літературній традиції модернізму. Зокрема він писав: «Коли ми розмірковуємо про модернізм, ми не можемо уникнути роздумів про ці урбаністичні райони, а також ідеї та утворення, нові філософії і політики, що рухаються через них: через Берлін, Відень, Москву і Санкт-Петербург на межі століть і через ранні роки війни; через Лондон безпосередньо перед війною; через Цюрих, Нью-Йорк і Чикаго протягом війни; і через Париж всіх часів» [33, р. 96].

абстрактних схемах і концептах, що виводить за межі поставлених завдань. З іншого боку, літературознавці, заглиблюючись в урбаністичний текст, не можуть досягти рівня узагальнення і контекстуалізації, що вдається філософам. Історики, соціологи, культурні антропологи звично «вписують» місто у вже наперед виготовлену схему, позбавляючи рефлексію інтерпретативності, що так потрібно для розуміння багатогранного феномену як місто. Ми не ставимо собі завдання подолати дисциплінарні лакуни, а радше намагаємось показати, як взагалі можна хоча б підійти до осмислення темпоральності міста, зважаючи на філософську і в цілому гуманітарну традицію аналізу міської проблематики.

З інтенсивним розвитком міст на початку минулого століття пришвидшується час людського буття і взагалі по-новому організовується життя людини. Як зазначає Рейнгарт Козеллек, вже «на порозі нашої доби загальноновизнаним явищем стало усвідомлення швидкоплинності життя ще навіть до винаходу парової турбіни, механічних ткацьких верстатів і телеграфу, [...] йдеться про певний період накопичення такого усвідомлення, яке з подоланням порогу до нової якості переросло у новий вимір сприйняття часу» [10, с. 181]. Це свідчить про важливий онтологічний зсув у свідомості людей, змушених змінити свій час у місті, яке хоч і пропонує безліч перспектив людині та водночас кидає виклик людським фізичним і духовним можливостям. Особливо яскраво зображено ці зміни в програмних творах літературного модернізму таких авторів, як: Джеймс Джойс, Марсель Пруст, Томас Манн, Герман Гесса, Альфред Дьоблін, Роберт Музіль, Андрій Бєлий, Джозеф Конрад, Стівен Крейн, Вільям Фолкнер, Езра Паунд, Джон Родеріго Дос Пассос. Ми маємо достатньо підстав звертатись до цих авторів і їхніх текстів, оскільки художній текст – реальність буття, а якщо точніше – реальність культури. Так само відображаються антропологічні зсуви в естетичних пошуках авангарду і вже після модерної культури, яка пробує розібрати на шматки великі наративи (*grand narratives*) модерного проекту. Загалом місто асоціюється з невблаганною швидкістю життя і, за словами А. Гуревича, «характерним символом індустріального, а особливо

постіндустріального світу, міг би стати годинник із секундною стрілкою, яка невпинно рухається по колу» [7, с. 103]. Із протилежної позиції оцінює місто італійський філософ Джорджо Агамбен, який досліджує ті простори, де не діють права людини, а її життя зведене до тваринного: «Сьогодні нам потрібно очікувати не тільки на появу нових таборів, але й завжди нових психіатричних регулювальних визначень і категорій життя в місті. Табір, який сьогодні надійно засів у місті – це новий біополітичний номос планети» [29, с. 176]. Однак ми спробуємо утриматись від строгих оцінок міської реальності і зафіксуємо радше *форму* переживання, аніж її конкретне наповнення в сучасній культурі. Більш того, перенесення міської реальності в одновимірну площину – неправильна стратегія щодо розуміння людського буття.

Місто, продукуючи та актуалізуючи структури людського буття, постулює себе як світ у цілісній сфері характерних ритуалів, традицій, топосів, сакрального і профанного, цінностей і смислів. Однак цей світ існує у взаємодії з суб'єктом, який є творцем «міського пейзажу» і водночас творцем самого себе. Праобразом часової організації міського життя було формування ранніх уявлень про час у палеоліті. Перехід від первісного плем'я до першої форми людської спільності (преміста) потребував заміни біологічних зв'язків на надбіологічні. Ця штучна культурна заміна потребує значних людських зусиль, які були направлені на створення єдиного часу, перебування в якому для «архаїчної людини означало жити в єдиному ритмі» [35, с. 4]. Перші ритуали повинні були «створювати і підтримувати єдиний ритм організованого часу» [12, с. 7]. Смысл цього полягав у підготовці до майбутньої дії за межами ритуалу в буденному житті й шляхом напрацювання конкретних навичок. На цій основі формується *образ циклічного часу*, в якому нема руху «вперед» до чогось «нового». Як зазначає Кшиштоф Помян, «ідея, або образ часу, виражена різними календарями, всюди однакова: це ідея часу, який рухається по колу» [20, с. 4]. Як наслідок, здійснюється циклічна організація простору в формі кола, особливо для жертвоприношень. Відбувається повторення того, що вже було, «нема чіткої

відмінності між минулим, теперішнім і майбутнім, які злиті в конкретному досвіді людини» [1, с. 103].

Еволюція організації простору в премісті відбувається за новим уявленням модусів часу в осілих культурах. Тривале перебування людей в одному місці змінює уявлення про час, коли важливим стає тут-і-тепер розміщення роду в центрі території, оскільки «людина доісторичних часів прагне жити якомога ближче до Центру Світобудови» [8, с. 32]. Організація міського часу ускладнюється порівняно з попередньою формою світовпорядкування. У давньогрецькому місті відбувається спроба знайти «золоту середину» між кочовими культурами та осілими, відкривається можливість бути незалежним від імперативів часу в ситуації позачасовості, що набула свого обрамлення у дозвіллі. Дозвілля у місті є спробою подолати постійний тиск трьох часових модусів. Це необхідна форма культури, яка дозволяє «забути» своє місце в постійній динаміці часу, впорядкувати час за своїм світоглядом, а також можливість свідомо проігнорувати встановлені поза дозвільним часом імперативи. Дозвілля – це час, яким керує людина, тоді як поза дозвіллям час керує людиною. Вільний час виконує в місті одну з основних функцій культури – компенсаторну, даючи людині через регламентувальні інститути зняти психічну напругу, що домінує в буденності. У місті продукується величезна кількість способів реалізувати власне дозвілля, причому ця варіативність набуває зворотного ефекту, коли індивід морально виснажується від безмежності вибору, залишаючись вдома чи виїжджаючи поза місто<sup>286</sup>.

Коли йдеться про час міста, неодмінно потрібно мати на увазі, що, окрім фізичного часу, йдеться ще й про час культури. Специфіка часу полягає в тому, що він, на відміну від матеріальних предметів у просторі, «не може

---

<sup>286</sup> У сучасному місті важливу роль у продукуванні різних форм дозвілля відіграє масова культура, що потребує окремого аналізу. Крім того, у місті видозмінюється дискурс читання, що у більшості випадків є формою вільного часу. Основна антропологічна проблема полягає не так у тому, *що* люди читають, а *як* люди читають, зважаючи хронотоп міста. Класичною у цьому сенсі є розвідка Вальтера Беньяміна «Париж, столиця дев'ятнадцятого століття» про читання детективів у місті, зародження яких пов'язане із буржуазною культурою.



бути сприйнятий за допомогою органів чуття, а тому його образ переплетений з певними метафорами і обумовлений ними» [36, с. 231]. Тому доцільно говорити не про час у місті як такий, а про *образ часу* в місті. Важливо розуміти, що образ – це функціональна реальність, результат взаємодії суб'єкта та об'єкта сприйняття, перетворення первинного буття у буття вторинне, віддзеркалене і розміщене в чуттєво досяжну форму, а тому в ньому завжди наявні локальні й загальні сенси. Образи виражають глибинні особливості світосприйняття, *опосередковано* виражають людські відчуття та переживання, тому ми постійно маємо справу з образами як продуктами культури і водночас тим, чим до нас «промовляє» культура. Опосередкованість – основна характеристика сприйняття часу і його процесуальності людиною у місті, натомість «простір сприймається безпосередньо» [5, с. 81].

#### *Ритм міста в антропологічній перспективі*

Все суще має часову характеристику, що унеможлиблює дефініцію часу в класичному розумінні. Час не може бути залученим до якогось «роду», а тому «всі його визначення тавтологічні і використовують пов'язані з ним самим асоціації або прагнуть виразити його суть за допомогою властивостей простору» [23, с. 244]. Останнє не випадкове: зв'язок із простором належить до низки найсуттєвішого розуміння часу. Відповідно до раціоналізації уявлень, на час накладаються такі всезагальні особливості, як *одномірність*, *асиметричність* і *незворотність (плинність)*. Саме зв'язок часу з простором був вихідним пунктом раціоналізацій часових характеристик всього сущого. Однак також існують відмінності між часом і простором та їх впливом на людину і, як влучно зауважив Б. А. Успенський, «основна різниця між простором і часом проявляється в їхньому ставленні до людини як суб'єкта сприйняття: простір *пасивний* до людини, тоді як людина активна щодо простору; на противагу часові, який *активний* до людини, а людина пасивна щодо часу» [24, с. 42]. Остання думка особливо важлива для розуміння часу в місті, який актуалізує низку дискурсів, притаманних лише міській людині.

Динаміка часу сучасного мегаполісу настільки відрізняється від первісних поселень, що житель села тяжко звикає до темпу міста. Більше того, характер звикання суб'єкта до часу міського життя передбачає екзистенціальне перебудовування свого внутрішнього світу згідно з заданими умовами зовнішнього світу, не відповідними тим ритуалам, до яких звикла людина, що намагається урбанізуватись. Відбувається зіткнення внутрішнього відчуття часу суб'єкта і зовнішнього культурного часу міста, зміщення масштабів і меж свого буття, результат якого полягає в особливому смислотворчому завданні людини: залучення до колективного формування світу міста у його часовій та просторовій взаємодії. Принагідно варто додати, що процес залучення до міського життя характеризується часовою тяглістю. До того ж, залучення у своїй суті є способом *сприйняття* міста, що передбачає певну тривалість<sup>287</sup>.

Культурна реальність міста має не тільки свою просторову замкненість, яка географічно і символічно представлена стінами міста, а також і часову замкненість, в основі якої є повторюваність подій, що оформлюються в повсякденність. Анрі Лефевр вважав буденність головним кутом зору, під яким потрібно розуміти місто. Він полемізував із тією традицією осмислення буденності, яка склалась у європейській філософії у другій половині XIX – поч. XX ст. (С. К'єркегор, Ф. Ніцше, Г. Зіммель, М. Шелер, пізніше М. Гайдеггер і Ж. П. Сартр). Перебуваючи під впливом Гайдеггера, Лефевр все ж таки заперечує тезу про несправжній характер повсякденності. Час буденності міста – водночас кумулятивний і некумулятивний, неперервний і перервний. Кумулятивність у ньому пов'язана з «наявністю мови, яка історизує досвід і залучає людей у процеси праці і споживання, що обертається реіфікацією і відчуженням» [38, с. 342]. Однак творчі прояви тілесності («життя без теорій», як висловлюється Лефевр) можуть змінити цю сумну ситуацію. Занурені в повсякденність тіла не тільки опосередковують взаємодію практик і репрезентацій, а й можуть змінити відчуження людини в

---

<sup>287</sup> Див. докладніше про сприйняття як споглядання (*Betrachtung*) у «Критиці чистого розуму» І. Канта.

місті. Головний вектор цих позитивних зрушень – розширення спектру бажань, які в місті можна задовольнити так, щоб його населяли не тільки робітники, а також не відсторонені у своїх зацікавленнях суб'єкти. Взагалі, «...діяльність як живий процес опосередкування може протікати, коли є невидимий людський простір, де прагнення до потенції може здійснитись. Саме невидимі просторові перспективи відкривають діяльності її можливості» [11, с. 66].

У своєму первинному задумі будування стін міста означало бажання вберегти специфічний ритм часу міста так само, як і «перемогу внутрішнього безпечного і контрольованого простору над невідомим і небезпечним навколишнім» [15, с. 132]. Межі часу проявляються в кожному мить буття міста і вростають у суб'єкт своїми ритуалами, які існують однаково: і в буденності (починаючи ранковим потягом і закінчуючи відповідним часом для сну), і у відпочинку, який більшою мірою все ж таки зберігає певну свободу для суб'єкта. Важливо зауважити, що завдяки дослідженню ритмів міста у вивченні міської повсякденності було введено поняття «темпоральність», яким, як правило, нехтували, маючи справу тільки з просторовою складовою. Мішель де Серто вважає, що в ритмі повсякденних просторів проявляється культурна логіка, а міська людина постійно може її змінювати і корелювати. Ритм міської буденності є для Мішеля де Серто «всесвітом, що повсякчас вибухає» [34, с. 91].

Анрі Лефевр виокремив термін «ритмоаналіз», суть якого і полягає в з'ясуванні різних дискурсивних практик міста, що вказують на особливу динаміку останнього. Одним із проявів ритму міста є прогулянка, яка також детермінована рухом, але не об'єктивними чинниками, а суб'єктивними. Людина особисто вибирає рух у просторі й час реалізації прогулянки. Це не тільки спосіб внутрішнього осягнення міста, а також «багатогранна активність і темпоральна практика» [46, с. 125]. Під час прогулянки ми артикулюємо особистий досвід у часі й просторі, стаємо оточені темпоральним континуумом щоденного життя.

Прогулянка, за своєю суттю, – пререфлексивне знання, яке, за словами Дейвіда Сімона, стає атрибутом вродженої активності, що пов'язана із тілом-суб'єктом. Останнє ж – «невід'ємна здатність тіла розумно керувати своїми вчинками і таким чином діяти як особливий вид суб'єкта, що виражає себе на підсвідомому рівні» [42]. Прогулянка містить територіальне означення світу міста і декодування його історії, а тому є активним способом розуміння урбаністичного середовища із допомогою всіх смислів, як-от «збирання об'єктів і артефактів, а також зберігання образів» [43, с. 144]. Також прогулянка – це завжди певне розслаблення від швидкого темпу життя міста, а тому відповідає повільному і неквапному рухові у просторі: людина може думати про що завгодно під час прогулянки. В «Уліссі» Джеймса Джойса зустрічаємо частковий опис гуляння Леопольда Блума по Дубліну: «Легкою ходою він вийшов із пошти і повернув направо. Балаканина: наче щось від цього зміниться. Його рука опустилась в кишеню, вказівний палець пропхався під клапан конверту і відкрив його кількома рухами. Не думаю, щоб жінки звертали особливу увагу» [40, с. 76]. Схожий дискурс прогулянки змальовується Джойсом і в ранній збірці «Дублінці», де оточення уособлене такими ж чужими і цілком далекими людьми, незважаючи на їх екстравагантність: «Швидко йдучи вночі, він бачив карети біля дверей і гарно вдягнених леді, яких супроводжували кавалери, що чимдуж сходили і заходили. Вони мали яскраві сукні і багато верхнього одягу» [41, р. 50]. Справді, більшості людей байдуже до того, хто прогулюється, адже всі вони у звичному робочому чи святковому ритмі міста не помічають довколишніх.

Особливо важливим є те, що час задає певну *хронологію подій* і їхнє втілення, незважаючи на спосіб освоєння урбаністичного світу. Справді, «час у сфері діяльності – міра і ритм проходження дистанції, простору між ціллю і її кінцевим результатом, між замислом і його реальною формою втілення» [11, с. 68]. Людина в місті ясно розуміє своє місце в просторі і як зорієнтуватись в ньому в певний час. Хронологія подій вибудовується в історію міста, яка завжди унікальна й неповторна. Зрештою, історія міста є також сукупністю *історій* його людей, якими б вони не були одноманітними.

### *Переживання часу міста*

Як вже зазначено, крім об'єктивного часу, якого дотримуються всі люди, існує суб'єктивний або психологічний час. Він пов'язаний зі сприйняттям і *переживанням часу* індивідом: час то «біжить», то «зупиняється» в місті – це залежить від тих чи інших конкретних ситуацій. Анрі Бергсон вводить поняття «тривання» (*durée*), яке тісно пов'язане із психологічним сприйманням неподільності і цілісності часу. Так, пише Бергсон, «парадокс починається тоді, коли стверджується, що всі часи реальні, тобто речі, які сприймаються і можуть бути сприйняті, проживаються і можуть бути прожиті» [32, с. 180]. Очевидно, переживання часу є одним з основних у розумінні світу міста і місця в ньому людини. Як приклад, відчуття часу в метро особливо загострене, оскільки людина не може визначити скільки часу сплинуло, якщо не орієнтується за станціями чи іншими просторовими об'єктами (зауважимо, що «тривання» в А. Бергсона опозиційне до просторового сприйняття). Робочий час, який становить основну частину життя людини, «тече» повільно, а у вільний – все відбувається навпаки. Це суто суб'єктивне сприйняття часу, і воно не відповідає реально-фізичному. Так, серед функцій суб'єктивного часу можна визнати: послідовність, тривалість, швидкість перебігу різних подій в житті, їхня належність до теперішнього, минулого і майбутнього, історичний зв'язок власного життя з попередніми поколіннями. На противагу А. Бергсону, феноменолог Е. Гуссерль у трансцендентальній теорії розрізняє об'єктивний та іманентний час, а також доводить, що «свідомість часу має подвійну структуру інтенціональності» [37, с. 80], і тим самим гарантує свою ідентичність.

Амбівалентність людського переживання повною мірою проявляється у світі міста, де раціональні та ірраціональні компоненти сплетені між собою у єдине ціле. Г.-Г. Гадамер звертає увагу на двосторонність поняття «переживання», яке, з одного боку, є останньою даністю і основою всього пізнання, а з іншого боку – воно невіддільне від самого життя, оскільки

поглинає людину своєю тотальністю. У міській реальності переживання індивіда швидше постає як всеохопно-тотальне, що абсорбує різні фрагментарні враження, випадкові сигнали і речі об'єктивної реальності міста. Людина більшою мірою відчуває на собі вплив міста, аніж здатна перетворити його: вона часто «отримує» місто, ніж «створює» його. Одночасно з цим для створення/перетворення чого-небудь обов'язково потрібна наявність того універсального середовища, яке зробить це можливим. Хосе Ортега-і-Гасет писав з цього приводу: «Сказати, що ми живемо, – це сказати, що ми перебуваємо в оточенні окреслених можливостей. Це оточення ми, звичайно, називаємо „обставинами”. Кожне життя – це перебувати в „обставинах” чи в світі. Бо це ж первинне значення поняття „світ”. Світ – це репертуар наших життєвих можливостей» [17, с. 135]. По суті час міста і є відкритим простором можливостей для людини, де можна планувати безліч способів свого життя, починаючи від буденних планів і закінчуючи великими проектами майбутнього.

Темпоральність переживання містить не тільки теперішню ситуацію, а й майбутній проект, конструкт чи образ міста, адже «в списку поняття проекту фігурує важливий момент *очікування*» [26, с. 242]. Сутність переживання тут полягає у тому, що суб'єкт покладає певні надії і сподівання на реальність, яка буде згодом. У такому смислоочікуванні людина також конструює, вибудовує свою ідентичність, моделює ідеальне життя. Поль Рікер наголошував проєкційний характер ідентичності: «Керівний образ нашої ідентичності походить не лише з нашого теперішнього та нашого минулого, а й наших сподівань на майбутнє. Вони є часткою нашої ідентичності, яка відкрита для несподіванок, для нових зустрічей. Те, що я називаю ідентичністю особи чи спільноти, є до того ж ідентичністю, відчиненою у майбутнє. Ідентичність є „підвішеною”. А відтак утопічний елемент є неодмінним компонентом ідентичності» [21, с. 374]. Філософ помітив важливу річ, яка полягає у переживанні майбутнього не тільки як *уявної* реальності, а й *несподіваної*, а тому невідомої і невидимої для людини.

Тому переживання міста вбирає у себе і теперішню «напругу» міста, і ті невідомі події (а тому небезпечні), які відбудуться згодом.

Важливим антропологічним питанням може бути не тільки, що таке переживання міста, а й *що* саме переживається – з яким містом ми маємо справу? Тут похідним є також питання про того, *хто* переживає, бо залежно від способу та об'єкта переживання конструюється ідентичність городянина. Останнє підтверджують міркування М. Гайдеггера: «Хто – це те, що крізь зміну розташувань і переживань тримається тотожним і при тому співвідносить себе із цією множинністю. Онтологічно ми розуміємо його як щось завжди і постійно наявне у замкненому регіоні і для нього, у переважному сенсі перебуваючому в основі, як *суб'єкт*» [25, с. 137–138]. В основі переживання завжди перебувають суб'єктивні раціоналізації та асоціації, але й навіть вони залежать від «множинності» міста, що визначається культурно-історичною протяжністю або традицією. Сфера переживання поєднує в собі як часові, так і просторові параметри. У першому випадку йдеться не тільки про переживання швидкого ритму, а й переживання древності міста. Міста з «товстішим» культурним прошарком впливають на суб'єкт набагато більше і потужніше, аніж новостворені і не обжиті міста. Так, «частота згадувань у „людських документах” міст із багатим культурно-історичним минулим, звісно ж, набагато переважає згадування молодших міст і містечок, яким так і приречено залишитись культурною провінцією на карті світу» [6]. Існує небезпека перенасичення містами з чималим естетичним і смисловим наповненням, оскільки суб'єкт почуває себе беззахисним перед культурною мозаїкою таких міст, як Рим, Барселона, Париж, Флоренція. Література ХХ ст. чітко зафіксувала цей момент переживання часової вкоріненості міста. Назвемо бодай найвідоміші твори, як «Смерть у Венеції» Томаса Манна, «Маг» Джона Фаулза чи «Тропік Рака» Генрі Міллера<sup>288</sup> – у кожному із цих знакових романів минулого

---

<sup>288</sup> Про особливості урбаністичної тематики і загалом специфіку міста Генрі Міллера можна прочитати у тексті А. Аствацатурова, див.: *Женщина и город // Генри Миллер и его «парижская трилогия»*. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 185–200.

століття герої захоплюються і жахаються величністю міст, закохуються і розчаровуються, лишаючи в їхніх надрах свій непомітний слід.

### *Час міста і людська тілесність*

Часова організація міста формує не тільки різноманітні тілесні практики (так само, як і тіло формує урбаністичний топос), а також духовні та ціннісні орієнтири, які стосуються пам'яті міського буття. Справді, «чуттєвість людини формується географією, точніше, топографією міста» [15, с. 139], але вона також формується і ритмографією. Чим швидше та інтенсивніше відбувається життя людини в місті, тим більша ймовірність постійних стресів і психічних розладів. Людина не тільки духовно, а й тілесно не встигає за швидкою зміною реклам, вітрин та обличчями. Цілком доречно згадати Георга Зіммеля, який писав, що «психологічна основа, на якій проступає індивідуальність великого міста, – це підвищена нервовість життя, спричинена швидкою і безупинною зміною зовнішніх і внутрішніх вражень» [9]. Наприклад, Пол Остер так ілюструє «нервовий» ритм буття людини у великому місті: «Нью-Йорк був для нього невичерпним простором, безкінечним лабіринтом, і як далеко би він не прогулювався, як добре би не знав квартали і вулиці, його завжди супроводжувало відчуття того, що він заблукав. Причому заблукав не в місті, а в собі [...]. Світ знаходився не в ньому, поза ним, перед ним, і швидкість, з якою цей світ змінювався, не дозволяла йому довго зосереджувати увагу на чомусь одному» [30, с. 8]. Місцями цей ритм стишується, позбавляючи будь-яких натяків на те, що раніше на вулицях міста був галас і шум: «Таксі від'їхало, ми залишились одні на мостові. Якщо вам доводилось бути в лондонському Сіті ввечері, ви знаєте, яке жахливе безлюддя на тих вулицях, удень таких оживлених і шумних. Із мосту добре оглядати місто» [39, с. 243].

Людське тіло у місті під впливом соціальних і культурних факторів концептуалізується до певних смислових і символічних конструктів. Включення тіла людини у темпоральне тіло міста призводить до того, що тіло з біологічного феномену перетворюють у соціокультурне явище, яке, крім



природних властивосте, отримує культурні атрибути. Із цього приводу Марк Оже пише: «Місто символізує собою тих, хто в ньому живе і працює: міське суспільство, що складається із людей, які зустрічаються і розмовляють один з одним, які ведуть символічне існування у первинному сенсі цього слова, тобто їхні взаємини мають взаємодоповнювальний характер і володіють певною системою значень» [16]. Процес «вплітання» тіла у міський контекст є двозначним: з одного боку, суб'єкт свідомо вибудовує свою тілесність, а з другого – отримує низку властивостей без своєї активної участі. У романі Томаса Вулфа «Додому повернення нема» частково репрезентується Нью-Йорк і його мешканці, які ввібрали коди міста, темпоральність і топографію: «Величезне місто було цим людям жорстокою матір'ю, і вигодувала вона їх гіркотою. Вони народились серед цегли і асфальту, у багатоповерхових людських вуликах, на переповнених народом вулицях, із дитинства їх заколихував оглушливий брязкіт поїздів надземки, що раптово налітали; з дитинства вони вчилися боротись, погрожувати, огризатись і відбиватись у світі лютого насилля, невгамовного шуму і гамору – місто залишило на них непоправне тавро, забравшись у їхню кров і плоть, в'ївшись кислотою у їхні рухи і мову, думки і поняття... Сам пульс у людей бився наче у потужному ритмі міста: викривлені губи, ляскаючи залізом, готові миттєво виплеснути лайку, у серцях затаїлась непомірна похмура гординя» [7, с. 36]. В одному абзаці автор зумів зобразити специфічність взаємодії тіла індивіда та міста, непростий характер обживання і виживання, де з часом важко розділити антропологічне тіло від урбаністичного.

У взаємодії людського тіла і міського настає той момент, коли перше втомлюється від світу міста і його всепоглинального характеру. Тіло людини перетворюється з активного у пасивне, виконуючи роль не діяльнісного суб'єкта, а того, що підкорюється ритмам, темпам і швидкості міста. Валер'ян Підмогильний змальовує ситуацію втомленого тіла в урбаністичній реальності як таку, що поринає у свої фантазії, втікаючи від утисків міста: «На рахунок цієї притоми він і поклав ту обважнілість м'язів та неохоту рухатись, що його тут обняла. Але почував він себе посланцем, що виконує

надзвичайно важливе, тільки *чуже* доручення. Свої давні бажання він раптом відчув, як сторонній примус, і скорився йому не без глухої одрази. Він пішов далі під владою своїх побляклих на мить, але чіпких мрій» [19, с. 314]. Тілесна і духовна втома є результатом машинального життя у місті, що довела екзистенціальна філософія і репрезентувала авангардна культура. Так, «людина, яка розмовляє із телефонного автомата, за Камю, здається оточенню смішною і недоречною. А, власне, чому?... Камю ж дивиться на довколишнє очима втомленого дратівливого городянина, а тому наголошує винятково зовнішні, формальні сторони побаченого» [4, с. 188]. Філософ справді драматизує і перебільшує винятковість буденної практики у таксофоні, однак він має рацію щодо роздратованості городян. Утім, причина роздратованості, що часто проявляється завдяки тіленості, приховується не тільки у «нудоті» від міської культури. Причина тілесної і духовної втоми індивіда у тому, що він не може *змінити* онтологію міста, а тому повсякчас здійснює негацію міста через низку дискурсивних практик. Вихід із цієї ситуації полягає у тому, що людина не повинна витратити зусилля на боротьбу з культурою – вона повинна змінювати себе до світу міста, відкривати для себе його ціннісно-смісловий культурний пласт.

Суттєвим етапом у розумінні взаємодії тілесності й темпоральності є той факт, що принцип організації людської тілесності у світі міста має просторовий характер, у якому досвід тіла індивіда кодується у більш ширший колективний контекст міської пам'яті. Так, «зв'язок простір–пам'ять забезпечується не в останню чергу через наше тіло, тобто ми виходимо на „перформативність пам'яті“... відтак, маємо право говорити про просторові практики, генеровані та водночас обмежені тим простором, де вони мають місце, про архітектуру, яка створює й надає місце цим просторовим практикам» [26, с. 12]. Коли ми міркуємо про тіло, відразу постає питання про його місце розташування: *де і як* вибудовується тіло? Щоб використовувати своє тіло, ми повинні розуміти його просторові й часові межі. У цьому контексті важливою є інтерпретація Мераба Мамардашвілі принципу поведінки людського тіла, яку він оповів у «Лекціях про Пруста»: «...Ми

припускаємо, що подія міститься у моменті часу і простору. На жаль, це суттєво розтягнуто на всіх точках простору і часу, у яких вона коли-небудь займала і буде займати. Але я додам: і які ми не можемо охопити, і у всякому разі не охопимо тим поглядом, який вмістив розпростерту перед нами фігуру. Якщо ми не вступаємо у контакт із тією точкою простору, в якій справді розміщене тіло. Оскільки тіло розпростерте у всіх точках, які воно займало у минулому і буде займати в майбутньому, і якщо я не вступаю з ним у контакт, то я не маю цього тіла, не володію ним... тіло розпростерте, подія тіла відбувається не в тій точці, яку ти бачиш, а набагато ширше, і не може вміститися у цій точці... Живі істоти невпинно змінюють своє місце у ставленні до нас. У непомітному, але незмінному вічному поступі світу, ми їх розглядаємо як нерухомі, оскільки момент бачення дуже короткий, щоб рух можна було помітити» [14, с. 282–283]. Мамардашвілі звертає увагу на тотальний характер розташування тіла не тільки у просторі, а й у часі. Однак йдеться не тільки про фізичний спосіб розташування, а й про символічний, що ідеально відрефлексовують тексти Марселя Пруста. У міській реальності тілесність виразно вписана у різні практики, а тому її тотальність фіксується і контролюється просторовими і часовими структурами.

Важливо зазначити, що час міського буття конструює пам'ять і забування як ті смислові модуси, що дають змогу зберегти і символічно означити урбаністичний досвід. Література у цьому сенсі постає важливим культурним механізмом збереження міста, яка у своїх виражальних засобах є свідченням історичного буття міста. Завдяки картографії Дубліна в «Уліссі» Джеймса Джойса можна відтворити не тільки шлях Леопольда Блума, а й конкретні дороги, провулки, паби і будинки міста. Зрештою, читаючи Валер'яна Підмогильного та низку інших авторів ми легко впізнаємо Київ, Харків, Санкт-Петербург. Пам'ять у місті може стосуватися як конкретних подій, явищ і феноменів, так і певних місць і територій. У цьому сенсі антропологія пам'яті полягає у здатності організувати і впорядкувати своє індивідуальне буття у місті відповідно до традиційних знакових форм, а також долучитись до колективного урбаністичного досвіду, який надає

суб'єкту певне психологічне заспокоєння і впевненість у власних діях. Хоч Аристотель і писав, що «у часі нічого не можна впіймати, окрім тепер» [31, с. 40], але єдиним засобом «збереження» і «закріплення» такого ковзкого об'єкту, як «тепер», може бути тільки пам'ять, означена в різних знакових формах. Звісно, пам'ять – не цілісне збереження подій, а лише фрагментарне. Однак фрагментарність дивним чином збігається з ритмом міста, що дає можливість встановити спільність між індивідом і міською реальністю. Не випадково Анрі Бергсон пише про важливість теперішнього і небезпеку витіснення його минулим: «Скажемо, передусім, якщо є пам'ять, тобто збереження образів минулого, ці образи будуть постійно домішуватися до нашого сприйняття нинішнього і можуть навіть витіснити його. Образи минулого зберігаються тільки для того, щоб бути використаними, вони безперервно доповнюють досвід справжнього, збагачуючи його вже набутим досвідом, і оскільки цей минулий досвід не перестає збільшуватися, врешті перебиває і насичує собою досвід сьогодення» [2, с. 198].

### *Плин часу у світі міста*

Насамкінець варто зазначати, що час, попри структурованість та оформленість в практики міста, не втрачає своєї основної онтологічної сутності – незворотності. Час тече від минулого через теперішнє в майбутнє, і його зворотний рух неможливий. Незворотність часу пов'язана з незворотністю матеріальних процесів. Проте «людина здатна активно змінювати деякі сторони свого внутрішнього життя і навколишнього світу, водночас вона відкрита світу і переживає численні його впливи» [6]. Минуле – це ті смисли, які недосяжні людині тепер, але постійно мають над нею владу і визначають її буття. Теперішнє – це актуальне творення смислів в індивідуальній чи колективній діяльності. Майбутнє – це підготовка та обирання стратегії для продукування смислів. Блез Паскаль наголошував на безглуздому нехтуванні людиною теперішнього і зануренні у минуле: «Ми пригадуємо минуле, випереджаємо прийдешнє, що ніби надто повільно приходить, наче бажаючи прискорити його біг... зовсім не думаючи про той

єдиний час, що нам належить... » [18, с. 24]. Марсель Пруст присвятив частину свого життя осмисленню пам'яті і незворотності часу, його невловності й жорстокості до індивіда. Утім, людина у своїй діяльності може одночасно пронизувати всі модуси часу, адже «час входить в умови можливості діяльності суб'єктів, у простір і розмірність їх актуальних дій саме тому, що будь-яка дія припускає можливість теперішнього і минулого, які стали елементами сучасного світопорядку. Майбутнє відкривається в діяльності людей як ціль, проект можливого предметного буття» [11, с. 67]. Людське буття, що розгортається у місті як сукупність подій, наче «знімає» зовнішню темпоральність, моделюючи в контексті локальної події власний час і його тривалість. Тому індивід намагається втриматись на межі власного світу й урбаністичного світу зі своїм об'єктивним часо-простором. У цьому сенсі унікальність літературного тексту в тому, що «на межі, в момент переходу між різними потоками існування, читач здобуває миттєвість свободи – надісторичну позицію і насолоджується нею» [3, с. 275]. Інша річ, що часто здобути миттєвість свободи для читача і водночас городянина коштує задорого.

Відчуття і плин часу в місті особливі, вони прямо протилежні образу часу поза містом. Сучасній міській людині минуле не таке важливе, як в архаїчній добі, оскільки, повертаючись до минулого, людина робить тимчасову зупинку, а тому збивається з єдиного ритму міста. Разом з тим теперішнє для людини міста також потенційно містить загрозу, оскільки приховує подібну смислову зупинку, що й минуле. Про людину, яка «озирається» на минуле в місті, кажуть «старомодна» або «вчорашній день». Утім, теперішнє, за словами Ю. М. Лотмана, – це «спалах ще нерозгорненого смислового простору» [13, с. 22], тобто «тут» завжди наповнене несподіваними і випадковими можливостями, які можуть дощенту зруйнувати звичний плин речей.

У структурі часу наявний атрибут *становлення*, а модуси майбутнього, теперішнього і минулого зіставляються в певний зв'язок із поняттями перспективи, дійсності і необхідності. Ця можливість для суб'єкта є тим

культурним маркером, завдяки якому він визначає свій шлях у майбутнє і буття з іншими людьми, а також можливість засвоїти знаки та смисли міської культури. Як зауважує німецький феноменолог Альфред Шюц, «не тільки актуально схоплені дії ближніх людей або власні дії переживаються як мотивовані та цілеспрямовані, й через це як осмислені, а також інституалізації дій у соціальних утвореннях. Вони принципово вказують на дії моїх ближніх людей, моїх попередників, які тлумачаться або анонімно („люди мають так робити”), або як індивідуалізовані законодавці, засновники релігій тощо; їхні дії знов-таки вказують на смисл, який вони пов’язували зі своїми діями» [27, с. 30]. Проте місто як пропонує, так і забирає, тому людина повинна бути готова до втрати своїх принципів, цінностей заради реалізації власних проєктів. Людина в місті живе заради майбутнього, всі її плани і прогнози спрямовані на «завтра». У місті будуються нові споруди і будинки наступним поколінням, які заселять їх. Мешканцю міста важливі всі фактори, які допоможуть зорієнтуватись в майбутньому, тому-то такі популярні астрологічні прогнози, що поширювались ще в давні часи людського існування.

Загалом плин часу у місті майже нівелює будь-які протиріччя між його городянинами, даючи змогу долучитись до спільного порядку, ритму і простору. Вміння зорієнтуватись у складному ритмі міста і вирізняє міську людину від туриста чи селянина або просто від іншого городянина; вміння розпізнати своє місто у будь-який час і будь-якій точці простору виокремлює справжнього суб’єкта міста. Незважаючи на доволі агресивний ритм міста, індивід не може полишити свою територію, а навпаки, повсякчас плекає любов до міста. Взірцевим у цьому разі є пасаж із «Міссіс Деловой» Вірджинії Вулф, де Кларисса Деловой залюблена у ритм буття Лондона у його крайніх проявах: «У поглядах перехожих, качанні, шурхоті, шарканні; у гуркоті і гаморі; вагони, машини, омнібуси, фургони, люди із рекламами човгають і співають; духові оркестри; стогін шарманки і як апогей усього – дивний тонкий писк якогось аероплану; ось, що вона так любить: життя; Лондон; ось цю секунду червня» [45, с. 4]. Героїня магістрального

модерністського тексту (як і сам автор) намагається зупинити плин часу міста, зуміти його вберегти хоча б на секунду, але кожна спроба щоразу поглинається безкінечним гулом міського життя.

Таким чином, темпоральність людського буття у світі міста має свої специфічні особливості й форми. Час міста може сприйматись людиною як образ культури, набувати символічного значення та оформлюватись як досвід. В останньому випадку особливу роль відіграє пам'ять як кореляція та інтеграція людського буття в урбаністичне середовище. Місту притаманні дві форми уявлення часу: об'єктивне і суб'єктивне переживання часу. Як наслідок, вибудовуються такі важливі форми організації часу, як циклічний і лінійний (історичний) час, а більш локально – робочий і вільний час, що мають своє смислове значення і взаємодоповнюють один одного в діяльності міської людини. Крім того, час у місті має свій особливий ритм: в одних місцях він прискорюється, в інших – призупиняється (наприклад, темп життя на маргінальних територіях міста і в центрі); він буває складним для людського індивіда, а буває, що інтегрує в себе суб'єкта. У цьому сенсі важливу роль відіграє людська тілесність, яка завдяки повсякденності вибудовує культурну реальність. Утім, не менше значення мають літературні тексти, завдяки яким відрефлексовується і закріплюється темпоральність міста, оформлюючись у жанр міського роману, мемуарів, дорожніх записок чи урбаністичного трактату. Складна структура темпоральності міста і загалом індивідуально-особистісний досвід, зафіксовані у літературній традиції, мають антропологічний вимір, оскільки людина завжди живе і виражає себе через смислові конструкції. Тому аналіз темпоральності міста не тільки повинен залучати емпіричний світ, а й світ літератури, який відкриває нові горизонти розуміння людського буття.

1. Анисимов А. М. Типы существования / А. М. Анисимов // Вопросы философии. – 2001. – № 7. – С. 100–113.

2. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / А. Бергсон. – Мн. : Харвест, 1999. – 1408 с.

3. Бондаревська І. Час твору і час життя (часові структури роману Марії Матіос «Солодка Даруся» та оповідання Томаса Пінчона «Ентропія») / Ірина Бондаревська // Людина в часі (філософські аспекти української літератури ХХ–ХХІ ст.) / за ред. В. Моренець, упоряд. М. Ткачук. – К. : Унів. вид-во Пульсари, 2010. – С. 260–275.

4. Босенко Е. Урбанизм и живопись / Е. Босенко // Образ міста в контексті історії, філософії, культури. – К. : Парапан, 2005. – С.181–192.

5. Верле А. В. Пространство пришлого : ритм – контекст – событие / А. В. Верле // Модусы времени. – 2005. – Вып. 5. – С. 79–91.

6. Горнова Г. В. Переживание города / Г. В. Горнова. – Режим доступу: <http://www.omsk.edu/article/vestnik-omgpu-8.pdf>. – Назва з екрана.

7. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – М. : Искусство, 1984. – 350 с.

8. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / М. Еліаде. – К. : Основи, 2001. – 592 с.

9. Зіммель Г. Великі міста і духовне життя / Г. Зіммель // Ї. – 2003. – № 29. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/zimmel>. – Назва з екрана.

10. Козеллек Р. Часові пласти: дослідження з теорії історії / Р. Козеллек. – К. : Дух і літера, 2005. – 436 с.

11. Козловський В. П. Пространство и время культуры : деятельность, бытие, телесность / В. П. Козловский // Бытие человека в культуре (опыт онтологического подхода) / Упоряд. Быстрицкий Е. К. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 59–91.

12. Леві-Строс К. Первісне мислення / К. Леві-Строс. – К. : Український центр духовної культури, 2000. – 324 с.

13. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 2000. – 704 с.

14. Мамардашвили М. К. Лекции о Прусте / М. К. Мамардашвили. – М. : Ad Marginem, 1995. – 547 с.



15. Марков Б. В. Культура повседневности / Б. В. Марков. – СПб.: Питер, 2008. – 352 с.
16. Оже М. От города воображаемого к городу-фикции / М. Оже // Художественный журнал. – № 24. – 1999. – Режим доступа: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx24/x2402.htm> – Назва з екрана.
17. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Х. Ортега-і-Гасет. – К. : Основи, 1994. – 420 с.
18. Паскаль Б. Думки / Б. Паскаль. – К. : Дух і літера, 2009. – 704 с.
19. Підмогильний В. Місто / В. Підмогильний // Оповідання. Повість. Романи. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 308–539.
20. Помян К. Порядок часу / К. Помян. – К. : Український центр духовної культури, 2008. – 462 с.
21. Рікер П. Сам як інший / П. Рікер. – К. : Дух і літера, 2000. – 458 с.
22. Ромашко С. Монумент – сувенир – улика. Временная ось мегаполиса / С. Ромашко // Логос 1991–2005. Избранное : В 2 т. – Т. 2. – М. : Издательский дом «Территория будущего», 2006. – С. 508–521.
23. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. Сборник статей. – М. : Наука, 1983. – С. 227–284.
24. Успенский Б. А. Этюды о русской истории / Б. А. Успенский. – СПб. : Азбука, 2002. – 474 с.
25. Хайдеггер М. Бытие и время / Хайдеггер М. – Харьков : Фолио, 2003. – 503 с.
26. Шліпченко С. Записано на камені : короткі інтервенції в історію та теорію архітектури / С. Шліпченко. – К. : Всесвіт, 2008. – 352 с.
27. Шюц А. Структура життєсвіту / А. Шюц, Т. Луман. – К. : Український центр духовної культури, 2004. – 560 с.
28. Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло» / М. Ямпольский. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 688 с.
29. Agamben G. Homo Sacer : Sovereign Power and bare Life / G. Agamben. – Stanford : Stanford University Press, 1998. – 228 p.
30. Auster P. City of Glass / P. Auster. – NY : Penguin Books, 1987. – 208 p.

31. Barnes J. Aristotle : a very short introduction / J. Barnes. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – 176 p.
32. Bergson H. Durée et simultanéité / H. Bergson. – Paris : Presses Universitaires de France, 2009. – 516 p.
33. Bradbury M. The Cities of Modernism // Modernism : A Guide to European Literature 1890-1930 / M. Bradbury. – L. : Penguin Books, 1978. – P. 96–105.
34. Certeau M. De. The Practice of Everyday Life / M. de Certeau. – Berkeley : University of California Press, 1984. – 227 p.
35. Emerson T. E. Archaic Societies: Diversity and Complexity Across the Midcontinent / T. E. Emerson. – NY : State University of New York Press, 2009. – 867 p.
36. Freedberg D. The Power of Images : Studies in the History and Theory of Responce / D. Freedberg. – Chicago : University of Chicago Press, 1991. – 560 p.
37. Husserl E. Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins / E. Husserl // Gesammelte Werke. – Band X. – Hamburg : Meiner, 1985. – 256 s.
38. Lefebvre H. Everyday Life in Modern World / H. Lefebvre. – New Brunswick : Transaction Publishers, 1990. – 206 p.
39. Murdoch I. Under the Net / I. Murdoch. – L. : Penguin, 1977. – 256 p.
40. Joyce J. Ulysses / J. Joyce. – NY : Modern Library, 1992. – 816 p.
41. Joyce J. A Little Cloud // Dubliners / J. Joyce. – L. : Wordsworth Classics, 2001. – P. 49–59.
42. Seamon D. Dwelling, Place and Environment : Towards a Phenomenology of Person and the World / D. Seamon, R. Mugeraurer. – NY : Columbia University Press, 1989. – Режим доступа: [http://krex.k-state.edu/dspace/bitstream/2097/1697/1/Seamon\\_Way\\_of\\_Seeing.pdf](http://krex.k-state.edu/dspace/bitstream/2097/1697/1/Seamon_Way_of_Seeing.pdf). – Назва з екрана.
43. Schöllhammer K. E. A Walk in the Invisible City / K. E. Schöllhammer // Knowledge, Technology & Policy. – 2008. – Vol. 21, № 3. – P. 143–148.

44. Wolfe T. You Can't Go Home Again / T. Wolfe. – NY : Harper Perennial Modern Classics, 1998. – 720 p.
45. Woolf V. Mrs Dalloway / V. Woolf. – L. : Wordsworth Classics, 2003. – 146 p.
46. Wunderlich F. M. Walking and Rhythmicity : Sensing Urban Space / F. M. Wunderlich // Journal of Urban Design. – 2008. – Vol. 13, № 1. – P. 125–139.

## 2.4. ПАРАДОКСИ РЕЗОНЕРСТВА ТА ФІЛОСОФІЯ ВИПАДКОВОГО ІСНУВАННЯ

Валер'ян Підмогильний писав «Повість без назви» упродовж 1933–1934 років. Однак твір став доступним читачам лише 1988 р., пролежавши в архівах більше ніж 50 років. Загалом подібні претексти були характерним явищем для 20–30 рр. ХХ ст. та зумовлювалися історико-культурним контекстом доби. Анатолій Петрович Пащенко, один із головних героїв «Повісті без назви» Валер'яна Підмогильного, – нетипова постать у галереї персонажів української літератури: подібних апологетів випадковості та прихильників «штучних раїв» годі й шукати.

«Повість без назви» демонструє кризу раціональності та світовідчуття тогочасної людини. Філософія екзистенціалізму з'явиться пізніше, проте «...культура вже перейнята передчуттям екзистенційних проблем, перебуває у пошуках найадекватнішого вислову для самовираження. Зароджуються сумніви у спроможності розуму як відкривати сутність світу, так і виражати суть самої людини» [1, с. 9]. Конфлікт особистості з суспільством та проблема вибору стає фундаментальною, а відтак колізія, котру переживає персонаж, переходить у екзистенційний вимір, адже зводиться до шукань основних засад буття. «Філософія життя» Анатолія Пащенко ґрунтується на апології випадку: фізик «міряє» своє життя чотирма великими випадками. Спочатку це факт народження, котрий, на думку персонажа, не мав жодної закономірності, адже він вважає, що з'явився на цей світ абсолютно випадково й не знаходить об'єктивних причин, які б пояснювали його народження; у 13 років на Пащенко справила сильне враження загибель сестри під колесами трамвая, йому вперше відкрився жах смерті, безглуздя та абсурдність життя; далі він випадково знаходить банку з гашишем у «спадку» покійного брата й занурюється в простори «штучних раїв»; і четвертий випадок – це поява харківського журналіста Андрія Городовського, котрий має стати останнім слухачем історії життя фізика. Подібна апологія випадковості корелює з екзистенціалістським світовідчуттям. Жан Поль Сартр пише, що буття-для-себе випадкове: «Воно є як подія в тому сенсі, в якому я можу сказати, що Філіп II був, що мій друг П'єр

є, існує; воно є, оскільки з'являється за умов, які не обирає, так П'єр – французький буржуа 1942 року, Сміт був робітником у Берліні у 1870 році; воно є, оскільки його кинули в світ, ввели в деяку «ситуацію»; воно є, оскільки воно – чиста випадковість» [14, с. 139]. Пашенко чітко усвідомлює, що його закинено в цей світ незбагненною для нього силою (отож, він з'явився, оскільки не міг не з'явитися). Роздуми персонажа Підмогильного про те, що від волі людини в світі абсолютно нічого не залежить, цілком суголосні з концепцією екзистенціалістів про закинутість-людини-в-світ та, як наслідок, про абсурдність життя зокрема. «Справді, характер дитини, її здібності й нахили складаються тільки після її народження протягом перших років її життя. Складаються під впливом найрізноманітніших дрібниць, очевидно, цілком непомітних і неприступних, інакше людство із своїм тисячолітнім досвідом уже навчилося б цими дрібницями керувати. Ніхто не виховує боягузів, а їх ніколи не бракує. Всі діти вчаться малювати, а безліч після того не вміє навіть окреслити найпростішу річ. Ось ваше виховання – воно безсиле, бо в найкращому разі може тільки розвинути те, що вже є. І ось вам висновок: фізично й духовно всяка людина є утвір випадковості» [12, с. 284].

Четвертий великий «випадок» життя Анатолія Пашенка відмінний від трьох попередніх, адже інсценізується самим персонажем, котрий, символічно стаючи на місце Бога, прагне сам створювати подібні «випадки» для інших. Журналіст Андрій Городовський виступає фігурою іншого щодо Пашенка. Присутність іншого є важливою для викладача фізики з огляду на те, щоб з'єднати воедино й осмислити своє життя, тобто ще раз оглянутися на ницість та абсурдність існування. Інший у тексті виконує історіозувальну функцію; а промова Пашенка текстуалізується й замикається в цілісному наративі, що, як і кожен текст, може претендувати на вичерпність та систематичність у своїх межах. Сартр пише, що під поглядом іншого розкривається та об'єктивізується буття: «...моє буття-для-іншого як виникнення в бутті моєї свідомості має характер якоїсь абсолютної події. Оскільки ця подія є одночасно історіалізацією – бо я себе темпоралізую як присутність в іншому – і передумову будь-якої історії, назвемо її передісторичною історіалізацією»

[14, с. 406]. Отож, під поглядом іншого, тобто Городовського, об'єктивується життя Пащенка. Цікаво, що цей інший є ще й журналістом, і в Київ він приїжджає, аби перевірити коректуру та простежити за оформленням свого збірника нарисів про соціалістичну реконструкцію села. Проте мимоволі він перетворюється на слухача приватної історії викладача фізики.

Для Пащенка Городовський є засобом для здійснення його останньої забаганки – розказати комусь про своє життя; ніякої цінності для фізика він не має, просто в світлі апології випадковості йому треба знайти когось, хто потрапив до міста випадково (тим самим способом, яким він опинився в цьому світі). Таким чином Пащенко хоче перетлітися із об'єкта випадку на його суб'єкт, тобто стати його творцем. І, зрештою, саме після цього «випадку» він збирається вчинити самогубство, отож, останній акт його волі можна розглядати як спробу перетворитися на суб'єкт випадку.

Погляди на випадок Анатолія Пащенка та Антуана Рокантена, головного героя роману «Нудота» Ж.-П. Сартра, багато в чому подібні. Персонажеві французького письменника відкривається існування, позбавлене орієнтирів, у всій його повноті. «З'явився на Світ Божий я цілком випадково й існував у ньому, як камінь, як рослина, як мікроб. Моє життя йшло, не шукаючи броду, як Бог дасть» [15, с. 88]. Усвідомлення випадковості життя викликає байдужість до світу та до будь-якої діяльності зокрема. Але якщо Рокантен вбачає бодай якийсь сенс у тому, щоб написати книгу про маркіза де Ролебона, то Пащенко вдається до наркотиків як засобу дистанціювання від світу, з котрим він не хоче мати нічого спільного. Наприкінці роману Сартра відчитується проблиск надії на примирення з життям. Анатолій Пащенко ж не знаходить подібного компромісу, тому й ставить знак рівності між життям і смертю: абсолютне відчуження призводить до того, що існування й неіснування стають тотожними поняттями. Габріель Марсель зазначає, що тотальна алієнація – це світ без надії, а онтологічне безгрунтянство – це світ без перспективи: «Той, хто впав у безнадію, не тільки споглядає, не тільки має *перед собою* оцю похмуру повторюваність, це увічнення ситуації, в якій він *застряг*, як застрягає човен у кризі; внаслідок якогось незбагненого

парадоксу, він передбачає цю повторюваність, вона постає перед ним, і тут-таки його опановує гірка впевненість, що це передбачення не покине його ніколи і що тяжке випробування триватиме день у день, нескінченно, аж до того згасання, яке він, власне передбачає, але не як ліки...» [7, с. 51].

Текст Валер'яна Підмогильного виразно демонструє, що людський розум виявляє своє безсилля перед одвічними питаннями про сенс життя. «Ви тільки вдумайтеся в це, але глибоко, до кінця, і ви зрозумієте те, що зрозумів я: нікчемство, злидні людського розуму, якого не вистачає навіть на те, щоб самостійно розв'язати справу про якийсь там злочин. І після цього той самий розум береться пояснити світ! Яка нісенітниця! Я збагнув у судовій залі хисткість людського розуму так само, як зрозумів хисткість людського тіла після смерті першої сестри. Для мене людина стала ясна: квола, недолуга істота, що пробирається у всесвіті з блимаючим каганчиком свого розуміння» [12, с. 285–286]. Пащенко усвідомив жалюгідність існування, він втратив віру в людину та її розум, тобто точки опори, яка могла б надати його життю бодай якийсь сенс, не залишилося. Якщо Антуан Рокантен бореться з «нудотою» та прагне хоча б якимось чином уникнути її (пише роман про маркіза де Ролебона, сподівається на зустріч з Анною), то Пащенко цілком віддається станові, подібному до сатрівської нудоти, коли речі починають втрачати звичний сенс та набувають нових (досить-таки похмурих) обрисів. Отже, Підмогильний виявляє більше песимізму, ніж Сартр, що можна пояснити різними історико-культурними обставинами. У французькому русі Опору людина могла протистояти тискові насилля, мала право на дію, вчинок, тоді як у нашому 1933 році людина була позбавлена права на дію й була лиш гвинтиком у державному апараті. Російський дослідник В. Колядко пише про Сартра: «Від утвердження естетичного суверенного світу художника, від апологій чистого мистецтва як прихистку від випадковостей і абсурдності світу він перейшов до палкого захисту „ангажованої“ літератури й політичної дії заради перетворення світу» [3, с. 4], або: «Найбільш гостро ставиться ним проблема свободи і відповідальності в останній, четвертій частині книги (Буття і ніщо. – *О. П.*), в якій йдеться про дію. Незважаючи на абстрактну філософську мову й віддалені

історичні приклади, уважний читач побачить у ній заклик до дії проти панівного порядку в період окупації» [3, с. 15]. Відтак ні про яку дію, яка могла б якимось чином змінити світ, не могло бути й мови в СРСР. В. Петров пише, що людина в ті часи була схожа на маріонетку в системі: «Людина губила власне обличчя. Вона оберталася на безособову знеособлену функцію всередині партійного апарату, механічно перекидувану з однієї клітини суспільного життя до іншої» [11, с. 10].

Історичний контекст є важливим з огляду на те, що досвід відчуження від реальності був закорінений в життя українських письменників; про це пише, зокрема, Соломія Павличко, розрізняючи історичні контексти виникнення модернізму на Заході та в УРСР. «Тим часом модернізм на Заході формувався як мистецтво розчарування й песимізму, осмислення кризи, зламу всіх основ життя й передовсім гуманістичних цінностей, на яких будувалася поренесансна європейська цивілізація. Мало яка країна на початку 20-х могла зрівнятися з радянською Україною за масштабом антигуманності, а відповідно, за можливими масштабами розчарування в ідеалах прогресу, гуманізму, розуму. Ґрунт для песимізму, алієнації, розпаду особистості був колосальний, хоча песимізм як філософія швидко опинився під політичною забороною» [10, с. 178–179].

Отже, через культурно-історичні обставини дистанціювання від суспільства та пошуки орієнтирів стають провідними темами текстів 20–30-х років ХХ ст. В українській літературі одним із яскравих персонажів, котрий намагається звести свої контакти зі світом до мінімуму та витворити свою «філософію життя», є Тома Карлюга (Олекса Слісаренко, «Чорний ангел», 1929). Агроном Артем Гайдученко говорить про нього: «Ви дійшли до крайнього скепсису, до цілковитої анархії мислення. Ви втратили маяк і не можете пристати ні до якого берега. Усі береги для вас однаково ворожі і чужі... Пробачте, але в такому стані людині нічого не залишається, крім...» [16, с. 439]. Гайдученко, звісно, хотів сказати «самогубства». Втрата ґрунту персонажами призводить до смерті як єдиного виходу. Відсутність будь-яких орієнтирів, зведене в принцип, породжує почуття відірваності від світу –



подібна апологія безгрунтянства має трагічний характер, оскільки людина, втративши мету та віру у вищі цінності, не бачить кінцевого пункту свого життя. Відсутність мети зводить життя до приреченого існування. (Тому Пащенко й інтерпретує своє життя як блукання колами «випадків».)

Передостанній розділ тексту В. Підмогильного, на відміну від інших, має назву, – «Декларація резонера». «Резонер – персонаж п'єси (роману), який не бере активної участі в дії і є лише свідком, котрий дає моральні оцінки тому, що відбувається» [6]. Справді, Пащенко – споглядальний тип; про себе ж фізик розповідає: «Я часточка, що випала з загального руху, доставши тим самим змогу побачити збоку весь процес. І за те, що я збагнув життя, воно засудило мене на самотність. Для всіх я тільки виродок. Для вас також, напевне. — („У всякому разі цікавий”, — промовив Городовський.)» [12, с. 288]. Виступаючи виразником певних ідей, великою мірою резонер є фігурою пасивною, оскільки його роль зводиться до споглядання та оцінювання життя, а не до певних дій. «Повість без назви» писалася у 1933–1934 роках, у 1934-му Валер'ян Підмогильний був висланий на Соловки, а повість залишилася незакінченою. 13 травня 1933 року у Харкові покінчив життя самогубством Микола Хвильовий – стало зрозуміло, що починаються масові переслідування та знищення митців. Проблема дистанціювання від суспільства стає нагальною, а самогубство виявляється одним із варіантів виходу із ситуації. І якщо тогочасне життя закликала письменників до активних дій, то для резонерства залишався ще інший простір – простір літератури.

Анатолій Пащенко стверджує, що спосіб життя задано й нічого змінити не можна, тому він здійснює аналіз свого становища в світі, спостерігає життя зі сторони, а не бере участі в ньому. «Здається, я можу зберегти свободу своїх вчинків і свіжість мого буття лише за умови, якщо під питання постійно будуть ставитися вірування, думки, очевидності, готові формули, прив'язаності, звички, різні обставини», – стверджує Емануель Муньє [9, с. 66]. Якщо свободу трактувати як осмислений вибір, то Пащенко – вільна людина, котра не боїться подивитися в очі смерті, – хоча цей вибір дається тотальною алієнацією від світу. Тоді як журналіст Андрій Городовський вдається до «психічного

кровопускання» або спроби «віддатися великому блудодійству самоаналізу» – саме так означаються його рефлексії з приводу власного психічного стану, котрі в принципі ні до чого не призводять, то викладач фізики підіймається на вищий рівень рефлексії, створюючи цілісну систему. Пащенко – це не людина, котра перебуває в дорозі, він радше спостерігає життя з певної точки, тому його система є замкненою, оскільки вона не має альтернатив. Отже, алієнація героя пов'язана з пошуками свого місця в світі, хоча він знаходить його у просторі не-існування.

Один із дослідників творчості В. Підмогильного В. Мельник пише, що Пащенко – сковородівський тип, який «своє зріле життя присвятив пізнанню людини, відкинувши всі перспективи соціального благополуччя» [8; 346]. Проте видається, що Пащенко радше цинічний тип, аніж сковородівський. Сковорода не мав тотальної зневіри в себе та суспільство, оскільки в нього була мета, а його вчення було всуціль телеологічним. Філософ мав свій ідеал земного життя – життя в Бозі, що задавало життю певний вектор. Натомість у житті Пащенка мети як такої немає, він повністю алієнована особистість, у котрій не залишилося жодних точок опори ні в реальності, ні вищих цінностей. Цинік, зразковим прикладом якого, за Петером Слотердайком, є кінік, скептично ставиться до великих систем. Саме на недовірі до великих систем, котрі пропонують зручні відповіді на одвічні питання, ґрунтується алієнація Пащенка, котрого звичні відповіді вже не влаштовують.

Тотальне відмежування персонажа від світу пов'язане з критикою раціональності. Алієнація супроводжується чітким усвідомленням того, що розум не допомагає людині, а тільки шкодить; історія не має ніякого сенсу, її абсурдність виявляється у війнах, лихах, революціях, котрі лиш слугують підтвердженням мізерності людського розуму. Пащенко категорично заперечує ідею прогресу, засновану на засадах раціональності. «Я скажу більше: оскільки розум не співмірний з світом, він тільки здатен віддаляти нас від пізнання світу. Це пізнання можливе наперекір розумові, через усунення його, через те, що ми безпосередня частина світу всупереч тому, що ми розумні. Злитися з світом у його безконечності й вічності – ось дійсний шлях світопізнання. Воно одне.

Воно досягається тільки тим, з чим розум не має нічого спільного: вчуттям, прозрінням, екстазом. Тому якийсь дикий шаман глибше і дійсніше пізнає світ, ніж наш найбільш надутий учений. Останній це просто сухар, від систематичного харчування яким вас обпадає духовна цинга» [12, с. 290]. Пафос негації історії полягає в тому, що від розуму та волі людини нічого не залежить, оскільки вона абсолютно випадкове створіння. «Я бачив, яка кривава й ница людська минувшина, яка сліпа й безпорадна історична дія людини. Всі ці смішні держави, війни, розбрати, ями й багновища, в які систематично провалюється людський рід. Це ж не історія розумних істот, це історія недоумків, йолопів, маніяків! І зауважте: так буде завжди, бо так було завжди. Можна винайти нову машину, але не новий спосіб життя. Зрозумійте: спосіб життя дано. У цьому все: дано. Чотири літери, з яких люди не вилізуть, як із своєї шкури. Історія – це моторошний маскарад розбійників і біснுவатих. Хай. Але, може, людина виглядає пристойніше, так би мовити, сама по собі? Не буду говорити вам про те, що всі люди в основному негідники, лицеміри, неймовірні себелюби, одно слово, без винятків тартюфи, і що відрізняються вони лише способом вияву своїх якостей, тобто лише формою їх прикриття» [12, с. 286].

У тексті Валер'яна Підмогильного іронічно обіграється мотив революції. Її принадність виявляється в тому, що вона приносить Пащенко... банку з гашишем. Із розповіді персонажа дізнаємося, що після революції з заслання повернувся брат фізика, після смерті котрого він отримав у «спадок» скляну банку з написом *Bandja*. Наркотик можна інтерпретувати як своєрідну метафору алієнації, адже фізик вирішує повністю розірвати свої зв'язки з реальністю після останньої цигарки.

Постановою ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року ліквідовано всі літературні угруповання, натомість панівним напрямом у літературі проголошено соціалістичний реалізм. «Повість без назви» писалася роком пізніше, проте натяку на соцреалізм у тексті немає, – це текст-дискусія, текст-диспут, текст-діалог, зрештою. Підсумовуючи «спадок доби» Юрій Косач у доповіді-статті «Вільна українська література» пише, що починаючи з 30-х

років «...саме поняття дискусії було не питоме добі й її духові тоталітарного обскурантизму, який не зносив людей, що сумніваються й шукають» [4, с. 47]. Текст В. Підмогильного можна розглядати як боротьбу ідей, виразником однієї з яких є Анатолій Пащенко. Проте вирок Городовського відкриває іншу сторону алієнації фізика: «Ви замахнулися на те, щоб бути самодостатнім, тобто бути сам собі богом, але схибили, і богом вашим стала гашишна цигарка. Ось який трюк зробило з вами життя, над яким ви хотіли стояти. До речі, випадок випадком, але... революція збила вас з вашого картонного п'єдесталу. Ніякі пихуваті думки і вся ваша злобна слина не змогли захистити вас від колосальних процесів, які породила революція. Ви відчули свою нікчемну дрібність перед ними, ці процеси вас повалили і стерли. Ви довго боронилися, адже банка гашишу цілий рік пролежала у вас без ужитку. Але п'ятирічки ви не витримали. Не будь у вас гашишу, ви запиячили б, форма отруєння не важить. І от замість надлюдського плаща, ви стоїте в жалюгідному дранті» [12, с. 295]. В подібному становищі опинилася також маленька людина революції, герой Миколи Хвильового, яка також усвідомлювала свою мізерність перед великими змінами в історії; ці персонажі відчували, що від них нічого не залежить, але про таку кардинальну критику суспільства, як у Пащенко, в них навіть не йшлося. Революція виштовхує людину на маргінес. Герой Валер'яна Підмогильного усвідомлює свою мізерність перед революцією, проте навіть у подібних обставинах він-таки спромігся на створення програми власного життя, обґрунтовуючи її абсолютною випадковістю людського існування.

Викладач фізики стверджує, що кожне життя має свій стиль. Життя як певний стиль стало провідною темою чи не всіх текстів 20–40-х рр. іншого українського письменника, В. Домоновича. Проте його персонажам йдеться в першу чергу про гру із заданою реальністю. Натомість герой Валер'яна Підмогильного є трагічною постаттю, адже ідея абсолютної випадковості життя призводить до логічного фіналу. Герої В. Домоновича, залишаючись у просторі гри, а своїм химерним ставленням до світу створюють незручності іншим персонажам, проте вони почуваються цілком комфортно в своєму світі. Персонаж Підмогильного стає проблемою для самого себе, оскільки його

зовсім не обходить світ – він зводить контакти з ним до мінімуму. Прикметно, що «стиль» світосприйняття цього персонажа базується на власній програмі життя. Маркером стилю фізика стає випадок: так, Анатолій Пащенко стверджує, що людина живе «в обмеженому колі речей», і саме випадок дає змогу прорвати щільну сітку повторюваності та буденності. Він як фахівець в галузі точних наук та строгих законів навчився цінувати принадність випадку. «Стиль» Пащенка базується на погорді, зверхньому ставленні до суспільства та вивищення над ним, тобто великою мірою маркується естетизацією. Модерний індивід, пише Юлія Кристева в праці «Самі собі чужі», прикриваючись байдужістю до світу, насправді «ревниво ставиться до своєї інакшості» [5, с. 8–14]. Пащенко пишається тим, що володіє істиною, таємницею світу, тому він так старанно відмежовує себе від суспільства та ставиться до нього з погордою.

Відчуження в широкому тлумаченні близьке формалістському концепту очуднення (*отстранения*). На думку провідного теоретика формалістів Віктора Шкловського, літературна мова повинна зображувати предмет по-новому, деавтоматизуючи затерте його сприйняття. Для героя Підмогильного речі та люди давно скинули свої маски та бачаться йому в нових образах. Пащенко є творцем власного життя, котре, як ми дізнаємося з останнього розділу тексту, також претендує на те, щоб стати розповіддю, історією, тобто має текстуалізуватися. Пащенко говорить: «...люди б задихнулися від своїх звичок і цілей, якби не благородна випадковість. Вона вибиває їх з колії, ламає звички, перевертає мету, і вони бачать те, чого не думали побачити, потрапляють туди, де ніколи не гадали бути, і для них воскресає те, що вже зовсім зів'яло. Від її поштовху оживає яскравість враження – ось у чім суть!» [12, с. 245]. Отже, деавтоматизація сприйняття реальності базується на концепті випадковості, який зводиться в статус абсолюту. Окрім того, викладач фізики вважає, що звичка і мета – це найзапекліші вороги життя, оскільки «Перша примушує нас зовсім не пізнавати вражень від речей, які нас звичайно оточують; друга – пізнавати ці враження лише службово, у їх відношенні до уявної речі, яка невідомо чи здійсниться для нас коли-небудь» [12, с. 245]. Формалістський концепт очуднення, котрий був предметом зацікавлення українських

письменників і в 20–30-х рр., вливався в русло також і прозової творчості, адже життя Пащенко – це суцільний концепт очуднення в тому сенсі, що його сприйняття реальності цілком відмінне від узвичаєного, тобто має характер своєрідної деавтоматизації.

Пащенко, котрий дистанціюється від суспільства, сприймає його як одноманітний театр масок. Він не вірить у те, що люди можуть змінюватися, як і в жоден поступ. «Людину ні в чому не можна змінити; в найкращому разі вона прикинеться, що змінилася, а насправді лишиться тією самісінькою. Коли її стара маска від довгого вжитку дала вже тріщину, крізь яку випинають її справжні риси, вона підлатає її або виробить нашвидкуруч нову – і це зветься системою, філософською чи політичною, історичною тичиною, поворотним пунктом, чим хочете» [12, с. 287]. Великою мірою Пащенко притаманні риси ніцшівської надлюдини – він прагне докопатися до глибинної суті особистості та розкрити її справжнє обличчя, котре обросло системами, скинути «кайдани» суспільства і, зрештою, реалізувати принцип **Du sollst werden, der du bist**.

Симптоматично, що Пащенко цілком серйозно ставиться до того, що він думає про світ – про гру тут навіть не йдеться (життя, про що йшлося вище, тлумачиться ним радше як стиль, аніж як гра). Думки героя Підмогильного повністю збігаються з практикою: в цьому сенсі персонаж є втіленням Марксової концепції філософії як практики. Поль Рікер пише: «Маркс робить висновок, що єдиний вид критики, який може змінити реальність, це не критика за допомогою слів та ідей, як це робили гегельянці, які так і лишилися спекулятивними мислителями, а критика, що включає в себе конкретну практику» [13, с. 35]. Проте виявляється, що «практика» Пащенко нікого не цікавить: коли персонаж намагається розказати свою історію випадковим людям, він нашоувхується на опір – люди втікають від нього, як від божевільного. Городовський слухає його історію з цікавістю та подивом, але його вирок відомий: він говорить, що спосіб життя Пащенко – це результат суспільно-історичних змін та революції зокрема, перед якою викладач фізики відчув свою мізерність.

Максим Тарнавський порівнює життя Пащенка з футбольним матчем, мета якого – забити інтелектуальний гол [17, с. 201]. Після досягнення власної випадковості Пащенко вбачає вихід у вчиненні акту самогубства. Такий своєрідний інтелектуальний гол вирішує забити у ворота життя цей персонаж. Останній «гол» викладача фізики був зумовлений тотальним розчаруванням у житті. Габріель Марсель наголошує на розрізненні проекту буття («...проект – це відкладення існування на потім. Або, трохи інакше: думати – це марнувати існування») і життя [7, с. 211]. Ті, хто зайняті проектом буття, відкладають життя на потім, натомість ті, хто не вдається до рефлексії з приводу власного життя, стають здобиччю реальності. Щодо Пащенка, то його життя повністю поглинається проектом буття, адже герой зводить свої зв'язки з реальністю нанівець, натомість він весь час зайнятий роздумами щодо становища людини в світі. Тому проблема філософського самогубства постає саме на ґрунті рефлексії, котра переходить у практику, стаючи програмою буття, внаслідок чого реальне життя повністю нівелюється.

Головна проблема, на думку Анатолія Пащенка, полягає в тому, що людина не збігається з координатами всесвіту: вона є скінченна, часова та смертна, всесвіт є вічний та нескінченний. Така позиція є цілком суголосною із філософією екзистенціалізму: Мартін Гайдеггер у статті «Слова Ніцше «Бог помер»» пише, що «...вищі цінності починають знецінюватися внаслідок того, що люди поступово усвідомлюють: ідеальний світ є нездійсненим, його ніколи не вдається здійснити у межах світу реального» [18, с. 150]. Інший філософ-екзистенціаліст, Габріель Марсель, зазначає: «Абсурд виникає у процесі зіткнення цього ірраціонального світу і нашого несамовитого бажання досягти ясності, відгук якого відлунує в глибинах людини» [7, с. 223]. Подібна колізія ірраціональності та спроби логічно обґрунтувати життя й викликають відчуття абсурдності в Пащенка, чия позиція ґрунтується на твердженні про неспівмірність вбогого людського розуму з нескінченними координатами всесвіту.

У тексті Валер'яна Підмогильного розвінчується міф дому як такий. Якщо Одісей блукає морями, щоб згодом дістати прихисток і домашній

затишок, то блукання Пащенка мають свій кінцевий пункт – йому відкривається Ніщо у всій своїй повноті. М. Доленго, аналізуючи структуру текстів Підмогильного наводить три композиційні складові частини, останню з яких він означає як «епілогічний замах в порожнечу» [2, с. 266]. Напруження та акт самовизначення, яке здійснює Пащенко, виявляється, нікому непотрібними. В лекції-статті «Що таке метафізика?» М. Гайдеггер пише, що людське буття – це завжди висуненість у Ніщо, котре не є антонімом суцього, а фундаментальною основою та умовою його розкриття [19]. Пащенку привідкрилося Ніщо, він сягнув за межі суцього, але, виявляється, за цим Ніщо нових горизонтів не видно. Проте відкриття Ніщо є умовою свободи людини, на яку, за філософією екзистенціалізму (зокрема в її сартрівському варіанті), людина приречена. Пащенко живе в світі, позбавлених будь-яких надчуттєвих модусів: «Долі немає, це теж вигадка людської пихи – мовляв, у мене є призначення, наперед накреслений план, ха-ха, яка я цяця! Все це зарозумілість: ніхто вам нічого не призначав і не накреслював, ні вам, ні вашій собаці, ні блосі, що вас кусає, ніякий фатум вами не цікавиться, і взагалі ви нікому не потрібні» [12, с. 279]. Безглуздя та абсурд стають справжнім осердям буття людини. Схожу тему закинутості-людини-в-світ можна відчитати й в поезії близького друга Валер'яна Підмогильного Євгена Плужника:

*Нехай буде воля твоя,  
Часе мій,  
На землі натомленій цій!  
Комашинка маленька я  
На твоїй байдужій руці...*

Пророче звучать слова одного з героїв драми Миколи Куліша «Вічний бунт» (1932) Ромена: «Ми відходимо за кордон історії». За кордон історії відходить також і Пащенко, скептицизм якого супроти суспільства та пошуки свого місця в ньому виявляється нікому непотрібним. Він осягає власну зайвність, оскільки є людиною мислячою, а така особа – *persona non grata* в українській культурі в часи соціалістичного реалізму.



1. Галета О. Проза життя // Досвід кохання і критика чистого розуму : Валер'ян Підмогильний : тексти та конфлікти інтерпретацій / Упор. О. Галета. – К. : Факт, 2003. – С. 7–20.
2. Доленго М. Трагедія непотрібної трагичности. З приводу творів Валеріяна Підмогильного / М. Доленко // Червоний шлях. – 1924. – №4–5. – С. 264–272.
3. Колядко В. Введение // Сартр Ж.-П. Бытие и ничто : Опыт феноменологической онтологии / В. Колядко ; Пер. с фр., предисл., примеч. В. И. Колядко. – М. : Республика, 2000. – С. 3–18.
4. Косач Ю. Вільна українська література / Ю. Косач // МУР : Збірник II. – 1946. – С. 47–65.
5. Кристева Ю. Самі собі чужі / Ю. Кристева ; пер. з фр. З. Борисюк. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 262 с.
6. Литературная энциклопедия : В 11 т. / Под. ред. А. В. Луначарского – Т. 9. – М. : ОГИЗ РСФСР, Гос. Ин-т «Сов. Энцикл.», 1935. – Режим доступу: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le9/le9-5841.htm>. – Назва з екрана.
7. Марсель Г. Homo viator / Г. Марсель; Пер. укр. В. Й. Шовкуна. – К. : Вид-дім «КМ Academia» ; Університетське вид-во Пульсари, 1999. – 320 с.
8. Мельник В. Суворий аналітик доби Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. / В. Мельник // Досвід кохання і критика чистого розуму : Валер'ян Підмогильний : тексти та конфлікти інтерпретацій / упор. О. Галета. – К. : Факт, 2003. – С. 341–352.
9. Мунье Э. Персонализм / Э. Мунье ; пер. с фр. и примеч. И. С. Вдовина. – М. : Искусство, 1992. – 143 с.
10. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко ; упоряд. В. Агєєва, Б. Кравченко. – Вид. 2-е. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. – 679 с.
11. Петров В. Українські культурні діячі УРСР 1920–1940 жертви більшовицького терору. – Нью-Йорк : Пролог, 1959. – 89 с.

12. Підмогильний В. П. Оповідання. Повість. Романи / В. П. Підмогильний ; упоряд. В. О. Мельник. – К. : Наук. думка, 1991. – 790 с.
13. Рікер П. Ідеологія та утопія / П. Рікер ; пер. з англ. – К. : Дух і літера, 2005. – 386 с.
14. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо : Нарис феноменологічної онтології / Ж.-П. Сартр ; пер. з фр. В. Лях, П. Таращук. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 858 с.
15. Сартр Ж.-П. Нудота. Мур. Слова / Ж.-П. Сартр ; перекл. з французької В. Борсука та О. Жупанського ; післямова Н. Білоцерківець. – К. : Основи, 1993. – 464 с.
16. Слісаренко О. А. Чорний Ангел : Вірші. Новели. Повісті. Роман / Олекса Слісаренко ; упоряд. та передм. М. К. Наєнка. – К. : Дніпро, 1990. – 556 с.
17. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю : Проза Валер'яна Підмогильного / М. Тарнавський ; пер. з англ. – К. : Унів. вид-во Пульсари, 2004. – 232 с.
18. Хайдеггер М. Слова Ницше «Бог мертв» / М. Хайдеггер // Вопросы философии. – 1990. – №7. – С. 143–176.
19. Хайдеггер М. Что такое метафизика? / М. Хайдеггер. – Режим доступу: <http://evans-experientialism.freewebspace.com/heidegger5a.htm> – Назва з екрана.

## 2.5. ЕКЗИСТЕНЦІАЛІСТСЬКІ ВИМІРИ ПОЕЗІЇ ВІКТОРА КОРДУНА

Елеонора Соловей у своїй праці «Українська філософська лірика» висуває досить сміливу й радикальну тезу про те, що в українській поезії ХХ століття достатньо чітко виокремився тип філософського поета «з його стійкою визначальною схильністю до буттєвої проблематики, до граничного масштабу узагальнень, до думки про людину в її родовій суті, про споконвічні, загальнолюдські підставові цінності» [19, с. 116]. Цей тип дослідниця поділяє на три типи: 1) поети міфософської гілки, поети «буттєвого розмислу у міфопоетичній світобудові» (Свідзинський, ранній Тичина, Антонич, Калинець, Голобородько); 2) «поети потужного інтелектуально-філософського начатку, опертого на всю, так би мовити, „знакову систему” культури світової», які «у власній національній традиції [...] найтісніше пов'язані з філософсько-поетичним інтелектуалізмом Лесі Українки, за межами ж цієї традиції співвідносні, скажімо, з Р.-М. Рільке та Т. С. Еліотом» (Михайло Орест, неокласики, Олег Ольжич, Стус тощо) [19, с. 116]; 3) поети, що «в умовах світоглядно філософської дієти (мається на увазі соцреалізм – Л. П.) [...] не лише вирятували саме існування, можливість лірико-філософської творчості, а й спромоглися на значні, яскраві здобутки в ній» (Мисик, Муратов, пізні Бажан та Первомайський) [19, с. 117].

Поетів Київської школи у контексті філософської лірики Елеонора Соловей майже не згадує, тоді як у межах її класифікації вони представили б доволі оригінальний тип поета-філософа. Адже, на наш погляд, ці поети об'єднують всі виокремлені дослідницею підтипи. Так, по-перше, їхня творчість глибоко міфологічна, що потверджується навіть у творчих принципах Київської школи, де відверто задекларовано «повернення до найпервісніших елементів і структур української міфологічної свідомості; спроби трансформації давнього міфологічного мислення в образах новітньої поезії» [9, с. 16]. По-друге, вона міцно оперта на здобутки світової літератури та філософії, особливо західноєвропейської, і, нарешті, тривалий час ця поезія піддавалася замовчуванню і вилученню з українського літературного процесу,

що не лише не зламало «киян» як поетів, а й не зашкодило їхньому мистецькому зростанню (за Е. Соловей, це відповідає третьому типові філософсько-поетичної творчості).

Звісно, щодо творчості представників Київської школи варто говорити насамперед про певну поетичну й світоглядну позицію, а не про чітко сформовану і продуману філософську систему, якої тут годі й шукати. Проте певні настрої, суголосні тому чи іншому світобаченню, заявляють про себе досить гучно. Це відповідає думці Мерло-Понті, який у статті «Роман і метафізика» стверджує, що філософія не конче мусить формулюватися як доктрина, бо й література має свій спосіб говорити по-філософськи: «Творчість кожного великого письменника завжди має за рушій дві-три філософські ідеї, як-от, скажімо: „я” і свобода у Стендаля, у Бальзака – таїна історії як місця постання сенсу із хаосу подій, у Пруста – огорненість минулого теперішнім і наявність у сьогоденні втраченого часу. Завданням письменника є не міркувати з приводу цих ідей, а змусити їх заіснувати перед нашими очима з незаперечною очевидністю існування речей. Стендаль не повинен розважати щодо суб’єктивності – йому досить зробити її невблаганно наявною» [24, с. 194].

Однією з таких філософсько-світоглядних систем, чий вплив на поетичний світогляд Київської школи особливо відчутний, є екзистенціалізм. Цей філософський напрям став одним із найвпливовіших у повоєнній Європі середини ХХ століття і, як жоден інший, утвердив себе не лише філософськими, а й літературними творами (Сартр, Камю, Нім’є, Бовуар, екзистенціалістська рецепція Беккета, Саррот тощо)<sup>289</sup>. Для нашої літератури

---

<sup>289</sup> За Мерло-Понті, саме екзистенціалізм стає поворотним моментом у стосунках літератури й філософії, бо відтоді письмо, котре запитує себе про світ, уже не може не бути чи то суто філософським, чи то суто літературним: «Усе змінюється, щойно феноменологічна чи екзистенційна філософія ставить собі за мету не пояснити світ чи виявити «умови його можливості», а озвучити досвід світу, контакт зі світом, що передусім будь-якій думці *про* світ. Відтоді все, що є метафізичного у людині, більше не може бути віднесеним до чогось, що перебуває, буцім, понад її емпіричним буттям: Бога, Свідомості абощо, — відтоді людина є метафізичною у самому своєму бутті, у своїй любові й ненависті, у власній чи колективній історії; метафізика більше не є справою кількох годин на місяць, як стверджував колись Декарт, — відтепер вона, як вважав Паскаль, наявна у найменшому поруху серця.

Відтак царини літератури й філософії більше не можуть існувати окремо. Коли йдеться про те, щоб змусити говорити досвід світу, показати, розсіюється у світі свідомість, ми більше не можемо тішити себе сподіваннями досягти досконалої ясності слова. Якщо світ створено так, що він може бути омовлений тільки в «оповідях», буцім би показаний пальцем, філософське письмо набуває таких само двозначностей, що й письмо літературне.

середини ХХ століття, попри її штучну ввігнаність у рамки соцреалізму, він також був на часі, тож, зрозуміло, що всупереч ідеологічним заборонам і замовчуванню екзистенціалістські настрої таки проникли у світогляд українських інтелектуалів повоєння. Щоправда, спершу український екзистенціалізм повносило виявив себе в еміграційній літературі, наприклад, текстах МУРу, зокрема в літературно-критичних доробках Ю. Косача, І. Костецького, В. Петрова тощо [1, с. 27–29], а трохи згодом – у творчості Нью-Йоркської групи поетів, особливо ж у поезії Ю. Тарнавського [14, с. 212–213]. Однак уже через одне-два десятиліття цей духовний запит доби реалізувався й на теренах «соцреалістичної» України, причому вже на іншому, глибшому рівні, і саме у творчості Київської школи, типологічного відповідника «нью-йоркчан»<sup>290</sup>. Як ми вважаємо, на оприявленість екзистенціалістських підтекстів у творчості групи вказує насамперед той конечний індивідуалізм, відчуття недеklarованої свободи й відповідальності за власний вибір, що ними пройнята поезія Кордуна, Голобородька, Григоріва та Воробйова, які у своїй творчості відштовхуються від особистості як головного суб'єкта дії (і вже це суттєво відрізняє їх від, наприклад, сучасних їм шістдесятників, чийм суб'єктом лірики є насамперед колективне «ми»).

Одним із учасників Київської школи, вірші якого особливо пройняті екзистенціалістськими настроями і проблемами, є Віктор Кордун. Адже впливи екзистенціалізму на Кордуна очевидні не тільки з його лірики, а й зі свідчень інших поетів. Наприклад, Василь Рубан вказує на те, що Кордун точно читав Сартра: («Прийде, наприклад, до кафе Кордун і глибокодумно заявить: „Жак Превер“, без всяких коментарів, чи там: „Жан Поль Сартр“, питаєш: «Де взяв, де взяти, дай погортаю, хоч тут, біля кафе» [15, с. 148]), а Стус – Бердяєва [20, с. 55]. Крім того, як ми спробуємо довести, екзистенціалізм, оприявлений у поезії Кордуна, вартий окремого розгляду

---

Ми зможемо побачити не лише появу змішаних форм письма, але, більше того, роман чи п'єса стануть всуціль метафізичними, хай би вони й не вживали жодного слова з філософського словника» [24, р. 196].

<sup>290</sup> Це не значить, що до означених моментів екзистенціалістських мотивів в українській літературі не існувало, бо творчість деяких письменників, наприклад, В. Свідзинського, Є. Плужника, М. Куліша, В. Підмогильного чи інших, зокрема й більш ранніх письменників, наглядно заперечує. Тобто у 1950–1960-ті вони особливо актуалізувались та увиразнилися саме як екзистенціалістські, у свідомому співвіднесенні з відповідним напрямом.

завдяки своїй неоднозначності, багатогранності і навіть певній внутрішній конфліктності, чого в інших представників Київської школи, на наш погляд, не спостерігається.

Також варто зазначити, критики вже частково звертали увагу на екзистенціалістське підґрунтя у Кордуновій творчості. Так, Василь Стус першим відчув її екзистенціалістську проблематику (хоч і не пов'язував з екзистенціалізмом як напрямом). Тоді дослідник звернув увагу на втрату антиномій у Кордуновому художньому світі, стан загальної загрозливої уніфікації (зокрема й людської), зміщення причинно-наслідкових зв'язків тощо, пов'язавши це з тотальним омасовленням суспільства [див.: 21]. Згодом на екзистенціалістські підтексти вказала і Людмила Дударенко, зазначивши, що в Кордуна колізія «людина – її мислення – почування – буття» (формулювання М. Москаленка) під ідеологічним тиском соцреалізму «сформувалася не просто як суверенне, а помежівно особистісне світовідчування, занурене в екзистенційні глибини» [5, с. 60]. Однак екзистенціалістські мотиви у Кордуна досі не були предметом окремого розгляду, тож їм і присвячено подальший виклад<sup>291</sup>.

### *Екзистенціалістські засновки ранньої поетової творчості*

На наш погляд, витoki екзистенціалістського відчуття в Кордуна закорінені у міркування про те, чим є людина і яка її роль у світі. Адже поетова відповідь є типово екзистенціалістською, оскільки для нього людина є людиною лише настільки, наскільки вона робить себе нею, причому робить це не раз і назавжди, а постійно, щоденно утверджуючись і втілюючись у своїй людській сутності.

---

<sup>291</sup> Варто зазначити, що ми розуміємо екзистенціалізм як філософсько-світоглядну систему, суть якої можна звести до формули: «щастя, виборене всупереч...». Оптимізм цієї філософії полягає в тому, що вона сприймає людину як суб'єкта творення самої себе і світу навколо себе, водночас усвідомлюючи, що істинне буття не дається легко і боротьба за нього — досить сумнівний привілей людини. Екзистенціалізм — це жереб сміливих, внутрішньо вільних і спраглих жити, а також тихий сум, що таких сміливців, вільних всередині і спраглих волі настільки, аби покинути заради неї спокійну гавань „природних” уявлень, цінностей, цілей, — досить мало. Трагічного модусу екзистенціалізм набуває, коли йдеться про людину, занурену в масове техногенне суспільство, де людина втрачається як особистість, і вже не може радіти ані боротьбі, ані свободі, ані відповідальності. Саме звідси випливають такі загальновідомі риси екзистенціалістського суб'єкта як самотність, відчуження, роздвоєння, відчуття «закинутості в буття» тощо [див.: 3].

Схоже, саме цим можна пояснити озвучений у ранній творчості поетів протест проти «готової», «заданої» людини, що стосується не тільки її внутрішнього світу, а й зовнішніх його виявів. Як відзначає Василь Стус, Кордун піддає сумнівові звичну форму людського існування, її доцільність та «людяність»: «у вірші „Найкраща айстра” (ранній, досі ніде не опублікований вірш В. Кордуна. – Л. П.) людина, втрапивши на київський базар, зустрічає свого двійника, сором’язливого хлопця „з білявим чубом і опущеними очима”, що несміливо проказує: „мене ось таким народили, ось таким бачте”, і показуючи на себе зверху очима, простягнув руки: „ось бачте таким а я мо’ й не хочу таким не хочу... я хочу бути вільним: сам зробити себе яким я буду, я ще не знаю (так немов вибачався) не знаю ще чим”» [цит. за: 21, с. 289].

Справді, будь-яка фіксована сутність, до якої редуковано людську екзистенцію, видається затісною для поетового суб’єкта лірики. Це машкара, що приховує множинність людського обличчя, підміняючи її непорушною застиглістю маски, яку кожен із нас старанно носить у суспільстві: *«Я нікому не нагадую, / що пам’ятаю / як дуже давно / мене взяли й назвали / людиною. / Навпаки / я боюся підвести їх / і кожного ранку / поправляю перед дзеркалом / оце обличчя, / пильнуючи, / аби де не пробився листок / чи кінчик крила, / чи щось таке, / чому на землі / немає назви»* [10, с. 18]. Хай це парадоксально звучить, однак індивідуалізм раннього Кордуна настільки широкий, що його ліричне «Я» прагне увібрати в себе якнайбільше, тож неможливість вийти за рамки самого себе, злитися зі світом, розчинитися в ньому сприймається як драма, але з цим приходиться також усвідомлення цієї тілесної обмеженості як єдиної умови самозбереження:

*«Це була ніч, коли кожному нараз приснилася його обмеженість у собі: птиці зрозуміли своє нещастя у крилах, дерева своє – у стовбурах та корінні, і я своє – у моєму, нехай би навіть найкращому, тілі, обличчі...»*

*Настільки заглиблені, аж недосяжні, замкнені і віддалені так, що побачити іншого ніяк, розокремлені власною формою, всі ми даремно тягнулися до протилежного, не бути собою: зникнути? чи це дорівнює бути всім?»* [10, с. 137].

Судячи з інших Кордунових творів, поет доходить думки, що «бути всім» (спосіб означити суто людський екзистенційний проект), означає не повне розчинення в світі, що є тільки втратою окремого «я» у безликій масі, а перебування у стані відкритості до світу, що забезпечує злагоду з речами й активну участь у світовому становленні-розгортанні: «1. Одним нетерплячим рухом / виганяємо / всі сніги! / 2. До схід сонця / позводивши руки над світом, / із надтріснутих пучок / заливаємо його сонячними дощами [...] Височіє людина, / розкриваючись всьому світові» [10, с. 40]. На наш погляд, саме усвідомлення взаємообумовленості всього у світі і пояснює гармонійність, динамічність та космогонічність більшості ранніх Кордунових творів. Процес оновлення людини й природи тут двосторонній, і саме завдяки спілкуванню зі світом долається тілесна й духовна замкненість людини та її недосконалість:

*... Ходімо усі в поля:*

*хай пролеться високий день*

*на наші стерті буденністю очі й вуста* [10, с. 55].

У Кордуновім світі, де «кожен із рівноважливих елементів світобудови відбиває єдину космічну пульсацію буття подібно до того, як крапля відбиває структуру води» [7, с. 65], усвідомлення деміургічної потуги власного «я» є невід'ємним від почуття відповідальності за кожен свій вчинок, хай нібито й незначний:

*... боюся інколи зламати ненароком*

*очеретинку прибережну: а що як усі образи твої,*

*минулі та майбутні, у цій стеблині*

*чи в її зеленім диханні?* [10, с. 251]

Таке ставлення до речей суголосне твердженню Сартра про свободу, яка невіддільна від відповідальності за людство, і тривоги, яка з неї випливає: «на кожному кроці я вимушений робити вчинки, які є прикладом для інших. Для кожної людини все відбувається так, наче погляд усього людства звернений до неї, і наче всі діють у відповідності з її вчинками [...] Це тривога, відома всім, хто брав на себе якусь відповідальність» [17, с. 326].



Проте подібно до філософів-екзистенціалістів, суб'єкт лірики раннього Кордуна все частіше помічає, що філософія буття-у-світі як відкритості й співучасті у прагненні розширити власні духовні обрії, поступово витісняється цінностями зовсім іншого порядку. Все частіше на зміну тим, хто прагнув *«заручитися із землею / так священно й надійно, до глибинного щему»* [10, с. 230], приходять *«потомки біблейського Хама / просто з ланцетами, з пробірками і з телескопами»* [10, с. 230], і духовна єдність зі світом замінюється відстороненим науковим пізнанням, яке руйнує усе священне, та голим утилітарно-практичним використанням речей (наприклад, замість того, щоб оновитися у світінні води, її розбирають відрами [10, с. 39]).

На наш погляд, подібні мотиви є суб'єктивним Кордуновим осмисленням однієї з чільних філософських проблем ХХ ст., озвучених екзистенціалізмом. Ідеться про співвідношення володіння й буття як двох різноціннісних модусів людського існування, – питання, порушене у працях Габріеля Марселя, Рудольфа Штееліна, Еріха Фромма та ін. Так, зокрема Еріх Фромм зазначає: «В суспільстві, де ми живемо, рідко зустрінеш хоч якісь свідчення такого способу існування, як буття, оскільки це суспільство загалом керується придбанням власності та отриманням прибутку. Власництво вважається багатьма людьми найприроднішим способом існування і навіть єдиноможливим для людини способом життя» [22]. Кордуновий суб'єкт лірики також це помічає, і розуміє, що втручатися у цей стан речей вже запізно, оскільки зміни в людській свідомості вже непоправні: *«Я запізнився. / Тепер уже треба мовчати. / Нехай і надалі думають, / що всі вони одні й ті ж самі – / однакові – / і їм не можна, / щоб не разом / і не однаково. / Бо тоді де ж їм подіти / свої глухі і теплі будинки, установи і фабрики, / свій дібраний одяг, / жіночі прикраси?»* [10, с. 18–19]. У згаданій поезії власництво підміняє справжнє буття як таке: будинки, фабрики, установи, прикраси та одяг складають суть і мету існування, тобто це стан, коли «володіння уявляється природною життєвою функцією: щоб жити, ми повинні володіти різними речами» [23]. Очевидно, що у мить такої заміни цінностей становлення людини фактично припиняється, адже людина вже не має мети поза собою, заміщуючи її речами та одноденними цінностями. Подібну

думку Фром висловлює в іншій своїй праці, зазначаючи, що в сучасному суспільстві рятунок від страху самотності й безпомічності найчастіше бачиться у відмові від власної самості, інакше кажучи, – у перетворенні на автомат: «Відмовившись від власного „я”, і перетворившись у робота, подібного до мільйонів інших таких самих роботів, людина вже не відчуває самотності і тривоги. Однак за це доводиться платити втратою власної особистості» [22, с. 158–159].

Таке людство, що пустило себе самопливом, відмовившись від актуалізації свого внутрішнього виміру в рамках індивідуального вибору – свободи – відповідальності, перетворюється на безликий натовп. Але, як демонструє Кордунова поезія, в умовах тотальної уніфікації люди залишаються відчуженими й замкненими в самотності свого відчуження, і це добре усвідомлюють ті, хто ще зберіг власну індивідуальність: *«усі ми говоримо щось по-своєму – / і ніхто не слухає, / і ніхто не хоче збагнути»* [8, с. 97]. Порозуміння «Я» і «Ти» як одна з головних умов збереження людської сутності [2, с. 92–94] стає неможливим, і яблуко – біблійний символ пізнання – залишається ненадкушеним: *«Від тебе до мене, / від мене до тебе, / безперестанку – без початку й кінця – / качаємо ціле, / завжди ціле яблуко»* [10, с. 143]. З часом (пізня поетова творчість) ця втрата зв'язку стає незворотною: *«Якби ці люди могли / подати одне одному руки, / то їм було б легше разом / устояти на ногах. / Та кожен порух і кожен жест, / кожне слово і кожна мисль / тут зараз же обсипаються / колючим піском»* [11, с. 87]. Такі самі пошуки у перші повоєнні роки озвучує Сартр, говорячи про потребу «солідарності» й нового відчуття нової спільності – в усвідомленні трагікомічної складності «буття», на яку приречена кожна людина.

Таким чином, уже в ранній поетовій творчості розкрито як передумови, так і сутність буттєвої кризи, що з нею зіткнулося сучасне людство. Щодо подальшої творчості, то в ній, як ми спробуємо показати, ці мотиви продовжують розвиватися й осмислюватися на глибшому рівні.

### *Пізня творчість. Пошуки виходу з відчуження*

Оскільки, як ми вважаємо, лірика Віктора Кордуна заснована на феноменологічному погляді на світ як проекцію людської свідомості, коли доля Цілого-світу залежить від буття Частини-людини, яка відповідальна за світ і в наповненості свого буття є актором світової драми, що від нього залежить фінал розіграного дійства, то втрата людської індивідуальності, означена у ранній творчості, обертається відчуженням-змертвінням світу й тотальною самотністю ліричного «я» у ньому (пізня творчість). Це проявляється у стиранні звичних опозицій, причинно-наслідкових зв'язків і збоїв у часопросторі – мотивах, які стають провідними в останніх збірках – «Зимовий стук дятла» і «Трава над травою». Намір більше не пов'язаний з результатом, що поглиблює відчуття безпомічності суб'єкта лірики і неспроможності діяти, а відтак – бути рушієм змін скам'янілого у своїй даності здегенерованого гайдегерівського наявного, неспроможності повернутися до буття поза мертвою шкарулупою сутнього: *«Хотів я / весь світ запалити, / щоб він пламенів, шаленів, летів, – / і зайнялися / тільки свічки»* [10, с. 117] (свічка в Кордуна завжди пов'язується з похоронною символікою). Це стан світу, що, за визначенням самого поета, *«змістився зі світу»* [10, с. 209], а відповідно, й *«людини, що змістилася з людини»*. На наш погляд, це головна причина того, що ліричне «я» пізнього Кордуна стає чужим саме собі (*«Відчужуюся сам – / і всім стаю чужий: / сьогодні вранці привітався / із каменем в саду, – / а він узяв – / і мовчки / відвернувся»* [11, с. 123]), і часто дивиться на себе немовби збоку: *«Якась непевність! – ходиш сам не свій / все навколо і все довкола себе»* [8, с. 42].

Результатом самовідчуження стає розполовинення особистості, яке сприймається трагічно (на відміну від постмодерної нормативної, за Дельозом і Гваттарі, «шизофренічності» [4, с. 284–286]): *«хотів я лише сказати: / не розминайтеся з власним життям! / та і в цьому посланні / якийсь Віктор Кордун / відрутив мене від мого слова / і замість мене / почав говорити, / а тому я не знаю, / що саме, / для чого й кому / він сказав»* [8, с. 41]. Відстороненість і незнання самого себе проявляється у вживанні неозначеного «хтось» щодо власного двійника («хтось невідомий» [11, с. 6], і «хтось із

метеликом» [8, с. 26], хтось, «якого ще зовсім не знаю» [8, с. 27], «хтось / такий мовчазний, – / але дуже схожий на мене» [11, с. 70] тощо), прийняття якого могло б вказати людині шлях до самої себе: «У кожному із відхилень / зустрічаємо безліч своїх неоднакових образів, / серед них – щонайдалі – кожен впізнає дзвонаря / із його власним обличчям» [8, с. 227].

Кульмінацію саморозпорошення особистості спостерігаємо в шістнадцятому вірші циклу «Після півночі», де людина починає відгукуватися на різні імена «як на власне своє», розповідає всім про сестер та братів, яких насправді не має, і врешті змішується з юрбою, йдучи з нею невідомо куди [11, с. 155]. Цей момент також ілюструє безперспективність втечі від самотності через розчинення в натовпі, оскільки, як ми вже вказували, тоді людина вже, по суті, не є людиною. Тому якщо в ранній творчості Кордун бідкається, «Як же ж це мало – завжди бути тільки людиною!» [10, с. 237], то в пізніх віршах переймається тим, що людського в людині вже майже не залишилося: «людство в облозі осені / яку саме на себе накликало [...] людство в облозі осені ой-ой-о / людство в облозі облоги / хіба іще й досі людство?» [11, с. 147]. Тут знову ж таки маємо типово екзистенціалістську позицію щодо людськості, яка постає не есенційною (буттєво даною) сутністю, а річчю екзистенційною, такою, що потребує постійного буттєвого становлення, вольового утвердження у виборі.

Добровільне чи спричинене ззовні випадання з буття як модусу питомо людського існування у світі (Гайдеггер) гранично загострює питання сенсу життя і зроджує болюче відчуття його незреалізованості: «ходить смерть усе мимо, / мимо ходить життя» [10, с. 226], «вже відбули, хоч не жили ще й досі» [8, с. 24], «ми були піском / і піском залишилися» [8, с. 101], «...ці люди / народжуються сплячі / і переходять у смерть / не пробуджені» [10, с. 107] тощо. Суб'єкт лірики риторично запитує: «чи ми жили, чи й зовсім не жили, / лише наснилися собі у сні сумному?» [8, с. 42], і доходить висновку, що замість життя він має лише «недо-напів-життя чи тільки натяк на нього» [11, с. 132].

Відчуження людини від світу і себе самої призводить до так званої «моральної самотності» (Фромм) та руйнації духовного зв'язку зі світом, що дедалі поглиблює відчуття безглуздості та марнотності існування («Неприсутня

присутність», «Віднедавна у Санкт-Петербурзі...», «Саркофаг», «Чистота лицедійства», «Кожна вистава», «Спорожнілий цирковий поміст» та ін.). Тепер світ втрачає свою зрозумілість і стає ворожим, що, скажімо, Камю пояснює так: «Коли світ піддається поясненню, нехай і не надто надійному в своїх аргументах, він нам рідний. І навпаки, людина почувається чужинцем у всесвіті, раптово позбавленому наших ілюзій і спроб пролити на нього світло [...] Розлад між людиною і життям, що її оточує, між актором і декораціями і дає, власне, відчуття абсурду» [6, с. 473]. У Кордуновому у вірші «Кожна вистава (без винятку)» маємо дуже схожі мотиви, де життя розглядається як подібний театр абсурду: *«... на сцені ті ж самі, / поведінка їхня незмінна [...] Хоча комусь із глядачів чи дійових осіб / може здатися, що хтось із них / щось говорить або що-небудь робить, / насправді це зовсім не так, – / бо все і завжди покриває / вселенське мовчання. / Хіба що воно / іще інколи може бути / очевидно, для різноманітності, / чорним в білий горошок»* [11, с. 42]. «Вселенське мовчання» вказує на Богопокинутість цього світу, а отже – на відсутність у ньому будь-яких ціннісних критеріїв та життєвих орієнтирів (тут варто згадати, що Боже мовчання і, як наслідок, висновок про відсутність Бога у світі, сприймаються екзистенціалістами не нейтрально, а трагічно, бо це означає буття, позбавлене вищого смислу й віддане на поталу абсурдній випадковості творених людиною сенсів).

Згідно з Гайдеггером, забуття, покинутість суцього буттям призводить до того, що долею світу стає бездомність [24, с. 207], відчуття якої у творчості Кордуна проявляється на різних рівнях – у випадінні зі свого часу («Давній старезний автобус», «Я заблукав у тумані», «Апостольське послання того, хто був присутній незримо і ніколи не названий», поема «Без весел» тощо), забуванні мови, витісненні з обжитого простору і, зрештою, в буквальній бездомності («Отак щодня», «Плач по землі Поліській», «Батьківщина», «В розпросторенні навсібіч» та ін.). Відчуття випадковості людського буття, котре більше не покликає до існування жоден вищий смисл, жодна безсумнівна у своїй підставовості віра чи ціннісний орієнтир, проявляється в наголошеній фрагментарності й випадковості присутності людини у світі. Так, люди в

пізнього Кордуна – це «безсловесні піщинки» «в невідомих потоках шорсткого піску» [8, с. 100], «загублені сьайвинки мислі Бога, сніжинки у завії» [8, с. 55], зернини, що «запали межі світами», хмари, які «заблукали між скелями і дощем зійшли на каміння» [8, с. 108] тощо. Причому це стосується не лише людини, а й світу, який раптом стає непотрібно-довільним: *«а сам раптом бачиш зблизька та здаля / що ти і земля – / лише дві безпритульні сніжини»* [11, с. 157].

Одним із вирішень існування у світі без опори в Кордуна стає шлях, який екзистенціалісти загалом означають негативно: це замикання в собі, духовна ізоляція, що насправді нічого не розв'язує, подібно до того, як розчинення в натовпі не є повноцінним розв'язанням проблеми самотності. Це, так би мовити, зречення світу, спровоковане байдужістю останнього: *«Моя неприсутня присутність / глибшає / з кожним днем / [...] я став помічати / як часто / мене / або заледве бачать і чують, / або не бачать і не чують зовсім / навіть під час спільної бесіди [...] Я вже й сам / якимось засумнівався: / А що як мене нема? / І почав потихеньку збирати / і складати поглибше / у глибину / моєї присутньої скрізь неприсутності / розкидані мною по світу слова, / призабуті жести / і клапті старого одягу, – / щоб потім усе своє і собою забравши, / непомічено вийти»* [11, с. 74].

В інших Кордунових віршах так само йдеться про те, що *«залишається хіба що одне-єдине: / якомога заціпеніти, згорнутися і знерухоміти / і серед рою сніжинок такою ж, як інші, сніжиною / без краю виснути на своїм далекому життям»* [11, с. 96], або *«жити так наче вже помер / і тепер лише спостерігаєш / чи все воно саме так / як мусило бути»* [11, с. 135]. Подібна проблематика висвітлюється й у вірші «Трава над травою», який, оскільки за ним названа й однойменна остання збірка поета, є по-своєму програмним: *«Давно моє серце не плакало / ні за ким, / ні за чим. / Замовкло воно, / замерло й замерло, / увібравши все пережите, / стужавіло саме в собі, як дикоросла чужа насінина»* [11, с. 84]. Таке згортання внутрішнього простору, замикання в собі дуже контрастує з раннім віршем «Височіння», де людина утверджується, *«розкриваючись всьому світові»* [10, с. 41], розширюючись і виходячи за власні

межі. На зміну динаміці й рухові вперед приходять застиглість, замість звеличення і розширення приходять змаління.

Цей варіант поведінки ліричного «я» у світі пізнього Віктора Кордуна ми охарактеризували б як розпач філософського екзистенціалізму, оскільки тут ідеться насамперед про буття у світі, позбавленому Бога, що споріднює творчість Кордуна зі світоглядними позиціями Гайдеггера, Сартра, Камю та інших екзистенціалістів. Натомість єдиним непозбавленим надії виходом зі стану відчуження від світу і від власної самості людини у Кордуна є вибір позиції релігійного екзистенціалізму (Марсель, Шестов, Ясперс, Бердяєв), про який ітиметься далі.

Оскільки людина раннього Кордуна перебуває в гармонії зі світом і бачить священне у повсякденному, то питання абсурдності існування тут не постає. Більше того, суб'єкт лірики не погоджується з книгою Еклезіаста, в якій земне буття розглядається як марнота марнот порівняно з буттям небесним: *«Вже скільки віків мовчить Проповідник, / чи все він сказав при зібранні народу / про довічну марноту, про безнадію? / І народжуватися, і не народжуватися – однаково, / і думати, і не думати – однаково, / і творити, і не творити – однаково: / навіщо ж він завдавав собі клопоту / шукати слова найвлучніші і трудити язик перед натовпом, / навіщо списав ці слова у книгу? [...] Цілу ніч я просидів мовчки наодинці з Еклезіастом, / і коли крізь біблейську імлу забуття і зневіри / проступило знов юне й незражене сонце, / як зраділо цвірінкнув горобчик за сірим вікном!»* [10, с. 114]. Таким чином, суб'єкт лірики витворює собі (активність у творенні цінностей в парадигмі екзистенціалізму!) сенс і опору в прочитуваному довкола явленні світу, щоденне буття і народження якого стає для ліричного героя носієм вищих смислів і цінностей.

Проте, як ми вже вказували, у пізній творчості поет повсюдно помічає, як «буття-для-себе» (творчість, відкритість, динаміка) витісняється «буттям-в-собі» (пасивність, ізоляція, замкнена й непорушна в своїх кордонах окресленість речі), а «свобода для чогось» заміщується руйнівною «свободою від», яка насправді не звільняє людину, бо не дає їй ніякого сенсу й мети існування. Відтак у найкритичніший, межовий момент суб'єкт лірики відчуває потребу звернення

до абсолюту, бо тільки це уможливило хоч якесь збереження світу: *«Свобода всього від всього, / ніщо не притягується між собою, / і ніщо не відштовхується [...] Чи ви бачили, / як сходить піщане сонце? – / Воно вже не кругле, / а якесь невиразне й розпливчате [...] Чи ви бачили, / як сходить піщаний місяць? – / Холодною мерехтливою хмарою / він нависає над нами. / Боже, рятуй нашу твердь!»* [11, с. 87].

Так суб'єкт Кордунової лірики ступає на шлях, вже раніше вторований багатьма філософами релігійного екзистенціалізму, котрі, як, скажімо, Шестов, схилилися до думки, що «Єдино істинний вихід знаходиться саме там, де, згідно людського судження, виходу немає. Інакше хіба б відчували ми потребу в Богові? До Бога тільки тому й звертаються, щоби отримати неможливе. Що ж стосуються можливого, то для цього достатньо й людей» [цит. за: 6, с. 491]. Тому чимало пізніх Кордунових віршів сповнені звернень до Бога, попри мовчання простору над його головою: *«... Я кличу Господа, хоч знаю, / що мене ніхто не чує, / та це усе, що можу я робити в цьому світі: / вимолювати бодай якусь гірку краплину віри»* [11, с. 167].

Приймаючи абсурд земного граду, суб'єкт лірики тим самим віднаходить для себе джерело великої надії: *«На Тебе, Господи, покладаюся, / прокидаючись вранці, / Тобі довіряюся, Боже, / вступаючи в ніч, – / я без Тебе – не єсмь [...] я вслухаюся вдень і вночі, / сподіваючись Тебе почути / крізь вселенське мовчання»* [8, с. 101] і черпає силу з усвідомлення власної слабкості: *«Ми все питаємо, / яка наша сутність? – / вона в нездійсненності»* [11, с. 86]. Важливо, що на відміну від філософського екзистенціалізму, замість **вільного** суб'єкта тут маємо суб'єкта **звільненого** (Богом): *«Поклич, мій Боже, цю смиренну молитву, / хай вона полетить до Тебе, – / тоді я звільнюся: / і також злечу собі ввись світляною імлою»* [11, с. 170].

Цей шлях до спасіння не означено ніякими орієнтирами; більше того, на ньому навіть загальнолюдські цінності втрачають свою вагу, будучи нічим порівняно з метою (Богом): *«Важко йти босоніж над снігами, / над страхом, над марнотою буднів, / а ще важче іти поверх віри, / поверх радості й поверх любові – / над безсонням безодні в безодні – / і не впасти на дно безлистої*



*смерті»* [8, с. 103]. На наш погляд, на шляху до Бога Кордунів суб'єкт лірики багато в чому нагадує містиків, наприклад, Івана від Христа, який вважав, що для єднання з абсолютном людина мусить пройти крізь морок, де буде сама-самісінька і де єдиним дороговказом їй буде тільки віра. Цей шлях містик назвав ніччю з трьох причин: по-перше, душа повинна йти, будучи позбавленою прагнень і пристрастей, зрікшись усіх речей мирських, яких прагла. По-друге, єдиним засобом тут є віра, що є для думки такою ж темною, як ніч. По-третє, називається вона ніччю через ціль, якої душа прагне досягти. Ця мета – Бог. У житті перехідному Він є для душі все одно, що ніч темна. Ці три ночі повинні пройти крізь душу, або, щоб сказати краще, душа має пройти крізь них, щоб дійти до єднання з Богом [див.: 18]. Зрештою, подібні міркування також перебувають в руслі екзистенціалізму, адже ще Кіркегард стверджував, що шлях до віри і спасіння лежить через проходження різних типів відчаю, від прихованого (для людини, що злита з натовпом і не роздумує над метою й смислом свого існування), до явного, спричиненого усвідомленням безпросвітності-абсурдності людського буття [див. 12, 256–304]. Так само і в Кордуна відчай і віра, що з того відчаю викристалізовується, допомагають знайти опертя і твердий шлях там, де з раціональної точки зору міг би бути тільки абсурд:

*У Господа-Бога безліч шляхів –*

*для кожного з нас.*

*І всякий мусить пройти*

*тільки одним-єдиним:*

*своїм.*

*Нікого немає попереду,*

*нікого немає позаду.*

*Сміливо ступай по небу, –*

*вже крізь тебе просвічує сонце,*

*а хмари пливуть під ногами*

*і ночують в тобі [8, с. 82].*

Проте варто зазначити, що християнство в Кордуна дуже особистісно проблематизоване й далеке від канонічного. Адже почуття відповідальності, яке ніколи не покидає суб'єкта лірики, дає останньому сміливість і право заступатися перед Богом за цілий світ, говорити від імені всього живого і неживого: *«Помилуй, Господи, наш рід і народ, / доземні й небесні помилуй води, / молоді мінерали і солоні зорі помилуй, – / я посвідчу: вони ані в чому не винні»* [8, с. 116]. Суб'єкт лірики, який знайшов себе в Богові, тепер відчувається настільки певно в усвідомленні власної самості, що навіть Бог уже не може стерти це усвідомлення: *«... візьми мене й мовчки розітри у пучках / і здмухни за край Всесвіту, / я й звідти ледь чутно шелесну: / це я, це я, Господи!»* (див. «Мовчазний псалом» [8, с. 108]). Така певність дає змогу ставитись до Бога як до рівного (*«Через тисячу років і ще через тисячу днів / ми якось добредемо з Тобою, мій Боже, / аж на самий край того села, / до порога тієї забутої хати, / де нас виглядають і денно і ноцно / довірливий вогник з вікна / і мама моя невсипуца / і де нам біло постелено постіль білу»* [8, с. 103]), співчувати йому (*«... коли б Ти явився мені, як втомлений гість, / я би злив Тобі голову, Господи, / і злив би на руки сердечну надію»* [8, с. 106]) і навіть докоряти:

*Боже, зглянься на нас і згадай, що і ми десь у цьому світі, –  
може, й самі якраз волоком ловимо рибу...*

*Не всміхайся, безодне, з безодні!* [8, с. 118].

Як бачимо, в пізній поетовій творчості суб'єкт Кордунової лірики, немовби переконавшись у власному безсиллі змінити світ на краще, передоручає світ і свою долю Богові, узявши, однак, на себе роль заступника людства, а то і Божого напарника (очевидно, це можна розглядати як певну видозміну деміургічної позиції, що нею суб'єкт лірики був наділений у ранній творчості). Така настанова є однією з причин ліризації слова у пізнього Кордуна (на відміну від епічності та міфологічності ранньої лірики) й заміни індивідуального «Я» на колективне «Ми», під яким мається на увазі як усе людство (Боже творіння), так і українська нація.

Таким чином, Віктор Кордун у своїй творчості не лише розкриває екзистенційну драму сучасної людини, відірваної від світу і самої себе, але й

шукає власного розв'язання такої ситуації. Поетова заповідь перебування у межовому стані як максимально придатному для переживання власної екзистенції («не засинати ніколи посеред темряви, / а лягати скраєчку пільми, / щоб стерегти свій страх» [8, с. 77]) дає змогу досягнути різні, подеколи протилежні способи виходу з екзистенційної кризи. Як засвідчує творчість Кордуна, деякі з, на перший погляд, прийнятних шляхів насправді ведуть у нікуди, як, наприклад, знищення особистості в людській масі (вірші «Ця ніч», «Тихий майстер дитячих іграшок», «У нашому місті – сніг», «Обосінені» та ін.) або навпаки, відсторонення від світу і заглиблення лише у власне буття (наприклад: «Неприсутня присутність», «Трава над травою», «Спорожнілий цирковий поміст»). Інші ж виявляються досить обнадійливими, як-от віднаходження сенсу життя любові, творчості, духовному єднанні з іншими людьми («Височіння», «На всі часи», «Сонцестояння» та ін.), а також віднаходження себе у вірі («Білі псалми», «Вірші нічні для нічного читання», «Євхаристія» тощо). Певною мірою шлях Кордунового суб'єкта лірики є поступальним, якщо розглядати ступені *абсолютного конформізму* → *відчаю, викликаного усвідомленням безвихідності людського буття* → *віднаходження себе в Богові* як взаємозумовлені і закономірно покликані до життя одне одним (йдучи, скажімо, за Кіркегардом). З іншого боку, суб'єкт поетової лірики так і не зупиняється на якомусь одному шляхові, і вся поетова творчість немовби ілюструє одночасну ходу всіма вказаними напрямками одразу, коли остаточного вибору так і не було зроблено. Це можна розглядати як певний розкол особистості (якщо говорити про суб'єкта лірики, явленого у Кордуновій творчості в цілому), притаманний сучасній постмодерній людині, що завмерла на роздоріжжі всепроникної релятивності (нехай і позірної за своєю сутністю), але можна тлумачити і як неабиякий талант самого Кордуна в поетичному осмисленні буттєвої ситуації сучасного людства у її багатогранності і неоднозначності.

1. Агеєва В. Апологія модерну : обрис ХХ віку : статті та есеї / Віра Агеєва. – К. : Грані-Т, 2011. – 408 с.

2. Бубер М. Проблема человека / М. Бубер ; [пер. с нем.] – К. : Ника-Центр, Вист-С, 1998. – 98 с.
3. Гайденко П. Экзистенциализм, или философия существования // Философская энциклопедия. – М. : Издательство «Советская энциклопедия». – Т. 5. – С. 538–542.
4. Дельоз Ж. Капіталізм і шизофренія : Анти-Едіп / Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі ; [пер. з фр.]. – К. : КАРМЕ – СІНТО, 1996. – 384 с.
5. Дударенко Л. Поетична київська школа : ідейні та естетичні параметри / Людмила Дударенко. – К. : Неопалима купина, 2009. – 240 с.
6. Камю А. Счастливая смерть. Посторонний. Чума. Падение. Калигула. Миф о Сизифе. Нобелевская речь / А. Камю ; [Пер. с фр.] ; авт. предисл. П. Перевезенцев. – М. : Фабр, 1993. – 574 с.
7. Колесник В. Київська школа та Віктор Кордун : поезія зворотності / Валентина Колесник // Світо-вид. – 1999. – № IV (37). – С. 47–81.
8. Кордун В. Зимовий стук дятла : Поезії / В. Кордун ; Післям. М. Москаленка. – К. : Укр. письменник, 1999. – 127 с.
9. Кордун В. Київська школа поезії : що це таке?» / В. Кордун // Світо-вид. – 1997. – № I–II (26–27). – С. 7–20.
10. Кордун В. Сонцестояння : Поезії / В. Кордун ; Післям. В. Стуса. – К. : Дніпро, 1992. – 301 с.
11. Кордун В. Трава над травою : Поезії / В. Кордун. – К. : Неопалима купина, 2005. – 176 с.
12. Кьєркегор С. Страх и трепет : этические трактаты / С. Кьєркегор ; [Пер. с дат.]. – М. : Республика, 1993. – 383 с.
13. Марсель Г. Homo viator : пролегомени до метафізики надії / Г. Марсель ; пер. В. Шовкуна. – К. : Видавничий дім «КМ Academia» : Пульсари, 1999. – 320 с.
14. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща / В. Моренець. – К. : Вид-во ім. Соломії Павличко «Основи», 2002. – 327 с.

15. Рубан В. Київська школа / Василь Рубан // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 168. – С. 142–151.
16. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто : опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр ; Пер. с фр., предисл., примеч. В. И. Колядко. – М. : Республика, 2000. – 639 с.
17. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм / Ж.-П. Сартр. // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева. – М. : Политиздат, 1990. – С. 319–344.
18. Сикари А. Портреты Святых. – Т. 2. – Милан, 1991. – Режим доступа: <http://www.krotov.info/spravki/persons/16person/1542huan.html>. – Назва з екрана.
19. Соловей Е. Українська філософська лірика : навч. посібник зі спецкурсу / Елеонора Соловей. – К. : Юніверс, 1999. – 368 с.
20. Стус В. Лист до Голобородька / Стус В. // Стус В. Зібрання творів : У 4-х т., 6-ти кн. – Т. 6., кн. 2. Листи до друзів та знайомих. – Львів : Просвіта, 1997. – С. 68.
21. Стус В. [Про поезію Віктора Кордуна] / Стус В. // Кордун В. Сонцестояння : Поезії / Стаття В. Стуса. – К. : Дніпро, 1992. – С. 288–296.
22. Фромм Э. Бегство от свободы / Э. Фромм ; [ пер. с англ.]. – М. : Прогресс, 1990. – 271 с.
23. Фромм Э. Иметь или быть? / Э. Фромм // Фромм, Эрих. Психоанализ и религия ; Искусство любить ; Иметь или быть? – К. : Ника-Центр, 1998. – 400 с. – Режим доступа: <http://lib.ru/PSIHO/FROMM/haveorbe2.txt>. – Назва з екрана.
24. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / М. Хайдеггер ; сост., пер. с нем. и комм. В. В. Бибихина. – М. : Республика, 1993. – 447 с.
25. Merleau-Ponty M. Le roman et la métaphysique / M. Merleau-Ponty// Dans Cahiers du Sud. – 1945. – № 270 (mars-avril ). – P. 194–207.

## 2.6. ФІЛОСОФСЬКІ АСПЕКТИ КОНСТРУЮВАННЯ ПЕРСОНАЖІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 90-Х РОКІВ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Теоретичні суперечки в літературознавстві доволі часто тривають на рівні абстрактного розуміння моделей жанру чи стилю, а відтак заходять у глухий кут, втрачають зв'язок із семіотичною тканиною тексту, перетворюючись на відсторонені розумування, котрі досить швидко забарвлюються у кольори тих чи тих мистецьких ідеологій, а подекуди навіть набувають політичного звучання. Саме такою є вже достатньо тривала (ще з середини 90-х років ХХ ст.) дискусія про характер та й саму наявність в українській літературі постмодернізму. Головні репліки та полюси цієї дискусії давно відомі й загалом підсумовані, принаймні у двох працях київських дослідниць Тамари Гундорової та Роксани Харчук<sup>292</sup>. Та, попри достатньо широкий терен аналізу й питомо академічну глибину обох досліджень, саме трактування постмодернізму в них видається недостатнім. З цієї ж причини сумнівними виглядають запропоновані шановними авторками судження про належність/неналежність певних, згадуваних ними, авторів до «постмодерністського стилю» чи наявність його елементів у їх текстах. Здається, проблема полягає у подосі домінантному надмірному прагненні узагальнень, пошуку гомогенності феноменів, що, безперечно, полегшує нам класифікацію та систематизацію літературних практик, проте часто розходиться з їх емпірикою. Вочевидь, потребуємо більш делікатних інструментів витлумачення текстуальних інтенцій: не стільки співвіднесення творів українських авторів із напрацьованими схемами розрізнення (як, наприклад, популярна таблиця відмінностей модернізму/постмодернізму Ігаба Гассана, вперше наведена у статті професорки Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН Тамари Денисової ще у 1996 році, а далі тиражована мало не в усіх репліках убік українських версій постмодернізму), скільки доскіпливих реконструкцій функціонального поля, що його текст витворює довкола себе в нашій культурі.

---

<sup>292</sup> Див.: Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека.ю Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2005; Харчук Р. Сучасна українська проза : Постмодерний період / Р. Харчук. – К. : Академія, 2008.

Стиль, про що маємо пам'ятати, не постає *лише* як сукупність формальних ознак, котрі легко зафіксувати у тексті, а відтак зробити висновки про його належність; стиль – це також обов'язково певна *доктрина*: втілене у тексті уявлення автора про загальну мету, можливі засоби поетики та доцільну риторичку письма. Стиль є концентрованою теорією літератури, яку (свідомо або несвідомо) сповідує автор; власне, саме тому суперечки про його стилістичні преференції і мають сенс – міркуючи про належність автора до певного стилю, ми тим самим намагаємося реконструювати ширший контекст уявлень про письмо тієї чи тієї літературної епохи. Утім, особливо зважаючи на вже сформовану традицію недовіри до авторських самовизначень<sup>293</sup>, нам випадає хіба побіжно брати до уваги репліки самих авторів, коли вони говорять про власний стиль і його теоретичну доктрину, навіть коли їхня мова набуває імперативних інтонацій та оформлена у маніфести: автор декларує, проте його текст цілком здатен вийти поза межі декларованого<sup>294</sup>. Якщо працю свідомості постійно або дочасно викривлюють підсвідомі чинники, спонукаючи авторів допускати у свої тексти елементи, що потім уможливлють психоаналітичне читання, то так само крізь декларований автором стиль можуть проступати формальні та доктринальні риси певного доміантного для нього стилю, який зберігає для цього автора свою значимість. Така стильова палімпсестність постає як неоднорідність та навіть суперечність текстуальних інтенцій, коли формальні стильові чинники тексту можуть суперечити його доктринальним засновкам. Саме цю колізію ми і маємо намір простежити, аналізуючи тексти, що їх невинувато узагальнено називають в українській критиці постмодерними, а їхні автори, відповідно, дістають ярлики постмодерністів.

1. Персонажі тексту постають носіями приватних ідеологій та філософій. Доклавши певних наратологічних зусиль, ми можемо, хоча й не завжди, розпізнати серед явлених у тексті різноманітних точок зору ідеологічні чи

---

<sup>293</sup> Див.: Барт Р. Смерть автора; Бахтін М. Проблеми поетики Достоевського; Кристева Ю. Слово, діалог, роман; Фуко М. Що таке автор? Ці та інші репліки зразково підсумовано у праці: Allen G. Intertextuality, Routledge, 2000.

<sup>294</sup> Як приклад, можна пригадати яскраво виражені розходження між заявами та літературною практикою українських молодомузівців, футуристів і т. д.

філософські преференції самого автора, проте після відкриття Михайлом Бахтіним поліфонії такий аналіз буде радше цікавим літературознавчим пазлом, ніж суттєвим свідченням про достеменну конфігурацію авторського світогляду. Автор, навпаки, схильний приховувати власні погляди, наділяючи персонажів позірно автономними світоглядами, що й складають головне філософське та/або ідеологічне ядро тексту, ігнорувати яке у своєму аналізі не можемо.

Занурюючись у текст, так би мовити, у першому читанні, ми одразу ж потрапляємо в дискурс поглядів і філософій персонажів, які й формують наше головне знання про цей текст. Більшість читачів залишиться на цьому рівні, у кращому разі шукаючи підтекстів висловленого, а також роблячи типову помилку, ототожнивши сказане персонажами з поглядами самого автора. Тут спрацьовує наголошена ще в теоретизуваннях американської нової критики *вада наміру* – помилка інтерпретації, котра спонукає ототожнити інтенцію автора з інтенцією, висловленою у тексті<sup>295</sup>. Засвоєний ще від біографічної та культурно-історичної шкіл аналізу імпульс, що спонукає до такого ототожнення, настільки сильний, що викривлює інтерпретацію навіть у досвідчених та вмілих критиків. Скажімо, у згаданій вище праці Роксани Харчук читаємо таке: «Ю. Іздрик у кожному своєму творі досліджує власні вельми нестандартні рефлексії й переживання, без страху оголюючись перед публікою, притягуючи читачів своєю неординарністю [...] всі його книжки є “необхідним актом самотерапії”, тобто вони надто особисті, їх неможливо інтерпретувати поза особою і поза біографією, точніше поза внутрішньою біографією їхнього автора, який неодноразово називав писання різновидом психотерапії»<sup>296</sup>. Тут не лише змішано авторську позицію з конструйованими автором позиціями його персонажів, а й виправдано такий інтерпретаційний жест покликанням на метамову автора, яка, начебто, має слугувати нам за надійне опертя в тлумаченні ідеологічних та/або філософських констант свідомості персонажів його тексту. Тим часом, Воцек чи Леон – не Іздрик, хоча б тому, що їх сконструйовано не лише відповідно до інтенцій автора, а

---

<sup>295</sup> Докладніше про розмежування *intentio auctoris* та *intentio operis* див.: Еко У. Інтерпретація та над інтерпретація // Еко У. Маятник Фуко. – Львів : Літопис, 1998.

<sup>296</sup> Харчук Р. Сучасна українська проза... – С. 156.



також і згідно із доктринами жанру, за який він береться (повість, роман), та стилю, котрий виявляється у його творчості.

Таким чином, кожен персонаж є конструктором, що виникає на перетині авторизованих (створених автором, проте не тотожних йому) моделей свідомості протагоністів, а також моделей жанру та стилю – тобто своєрідних відповідей автора на питання про закони і телеологію письма взагалі. Свідомості персонажів є, як мінімум, комбінаціями авторського погляду, що взаємодіє з літературною, ширше – мистецькою традицією зображення таких персонажів (для Андруховича — це тип поета і донжуана, для Іздрика – відлюдника, для Жадана, а ще Дереша і Дністрового, – «важкого підлітка» тощо). Відповідно, в кожному окремому випадку ми мали б говорити про домінуючі ідеологічні установки і/чи філософські погляди цих персонажів, не особливо приглядаючись до постаті їх творця, що бовваніє за ними. Проте такий аналіз буде лише першою стадією інтерпретації текстуальної інтенції та має бути супроводжений не менш обережним аналізом стильових преференцій автора.

Стиль є, найперше, відповіддю на запитання поетики – проблеми природи і призначення письма. Уявлення про стильові преференції автора формують передусім формальні чинники побудови тексту, котрі відсилають до певних доктрин творення літератури, за котрими, що важливо для нас у форматі цієї статті, також вловлюємо більш чи менш виразні обриси ідеологічних або філософських концепцій. Стиль автора також не повністю відображає свідомі установки його письма, а постає як конкуренція з приписами та домінуантами сучасних автору поетик. З огляду на сказане, на першому етапі аналізу ми таки мусимо ігнорувати метамову автора – його самотлумачення і роз'яснення: до них справа може дійти хіба пізніше, коли уповні визначені інтенції самого тексту. Тим часом, інтерпретація *intentio operis* складатиметься з аналізу конструйованих у ньому свідомостей персонажів, а також пошуку відповідей на найзагальніші проблеми письма, даних його стилем як сукупністю формальних елементів та стильових доктрин, що обґрунтовують їхню появу. Філософські концепції, які покладено в основу логіки персонажів, зовсім не обов'язково

збігатимуться з тими, котрі обумовлюють стильову приналежність тексту. Саме на значенні цієї відмінності й хотілося б наголосити у цій статті. Текст і справді може перебувати в силовому полі відмінних мистецьких парадигм (наприклад, модернізму і постмодернізму) і тому не вписуватись у будь-які тоталізуючі класифікації<sup>297</sup>.

2. Парадокс, але належність художнього тексту до певної літературної парадигми доволі часто визначають за експліцитними маніфестаціями автора, фіксованими у його інтерв'ю чи інших паратекстах. Відтак необхідно наголосити ще одне, актуальне для нас, розмежування – окреслити відмінності та взаємні накладання понять «стиль» і «напрямок».

Якраз прихильність до певного напрямку маніфестують відкрито й осмислюють саме вслід авторським маніфестаціям. Адже напрям – це «творча єдність багатьох представників письменства (мистецтва) певного конкретно-історичного періоду, [...] що мали спільну естетичну програму, близькі стилі, світосприйняття, типологічно подібні твори й систему інтертекстуальних зрізів»<sup>298</sup>. В інших визначеннях наголошуються іманентні чинники окреслення напрямку, однак і вони вказують на важливість його експліцитної маніфестації: «Напрямок, течія – головні одиниці членування та упорядкування мистецького, зокрема, літературно-художнього процесу; сукупності культурних явищ, які об'єднані спільною естетичною програмою, типологічною подібністю творів, системою запозичень, зближень та паралелей. Ця спільність зумовлена перш за все естетичним чинником, але певною мірою *суттєвою також є близькість світовідчуття митців*, спорідненість соціально-історичних та національних умов»<sup>299</sup> (курсив наш – Р. С.). «Літературознавчий словник-довідник» визначає «напрямок» найбільш об'єктивно як «відносно монолітну і внутрішньо упорядковану сукупність літературних (ідейно-художніх) тенденцій [...] в ряді

---

<sup>297</sup> За цією логікою, як бачимо, абсолютно неможливо стверджувати, що Андрухович, Іздрик або Жадан є постмодерністами; як максимум, вони можуть бути авторами постмодерністських текстів, проте й це твердження ми маємо намір піддати сумніву: адже їхні тексти – це комбінації модерністських та постмодерністських інтенцій.

<sup>298</sup> Літературознавча енциклопедія : У 2 т. / ред. Ю. Ковалів. – К. : Академія, 2008. – С. 88. У нашому випадку найбільш актуально окреслити дискурс понять саме у вітчизняних літературознавчих словниках та енциклопедіях.

<sup>299</sup> Лексикон загального та порівняльного літературознавства / ред. А. Волков. – Чернівці : ЧНУ, 2001. – С. 351.

визначальних чи епохальних творів, що з'явилися приблизно в один і той же час»<sup>300</sup>, проте далі першим чинником формування «напрям» називає світоглядний, що містить «певну концепцію дійсності», а ще «ідейні переконання [...] суспільні та моральні ідеали, згідно з якими оцінюється сучасність, а також погляди на роль і значення літературної творчості в житті суспільства, історичної епохи, людської культури в цілому»<sup>301</sup>. Тобто «напрям» не лише фіксує, а й декларує, окреслює певну мистецьку ідеологічну платформу, визнання якої може передувати творенню художнього тексту.

На противагу напрямку стиль має бути окреслений індуктивно, виходячи із безпосереднього аналізу літературного тексту та його особливостей: стиль – це «сукупність мовних засобів, які характеризують вартісні твори певного часу, школи, напрямку, епохи, індивідуальне письмо автора»<sup>302</sup>. Схожі визначення пропонують й інші два словники, цитовані вище.

Таким чином, у вітчизняному літературознавчому контексті навіть на рівні термінології можна помітити розмежування по лінії декларованого та іманентного слідування певним концепціям письма та уявленням про художню літературу. Нам видається важливим розрізняти напрям як певну риторичну, самопроголошену автором задля визначення власних орієнтацій у письменстві, та стиль – важливу характеристику авторської поетики, котру конфігуруємо, аналізуючи текст; стиль як поетика апелює до певних теоретичних, літературних та ізоморфних їм філософських побудов і може суттєвим чином суперечити деклараціям автора тексту, його мистецьким уподобанням чи філософським поглядам.

**3.** Окреслити стиль, іманентний певному тексту, можна, аналізуючи передовсім його формальні параметри: наявність/відсутність та характер інтертекстуальності, особливості сюжету та композиції, контекст вживання тропів та фігур, варіативність гри на рівні лексики та синтаксису.

---

<sup>300</sup> Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром'як. – К. : Академія, 1997. – С. 418.

<sup>301</sup> Там само. – С. 419.

<sup>302</sup> Літературознавча енциклопедія. – С. 433.

Інтертекстуальність є ключовим поняттям для сучасної теорії літератури<sup>303</sup>, а також ефективним маркером розмежування домодерністської, модерністської та постмодерністської концепцій письма. Характер інтертекстуальності у цих літературних доменах буде різним. Полишаючи осторонь реалістичне письмо, котре закономірно опирається інтертекстуальності, оскільки прагне відображати емпіричний світ і живиться ілюзією ймовірності виборсатися поза магнетичні властивості текстуального поля своїх попередників<sup>304</sup>, решта домодерністських концепцій (а особливо класицистична) трактують інші тексти як наявні, інституційно potwierdжені зразки або ж взагалі не помічають їх, якщо інституційної верифікації не відбулося. Текст-зразок може поставати в наявному тексті-реципієнті як прихована ремінісценція чи пряма алюзія, проте діалог з ним, через його статус, утруднений, а то й неможливий. Класицистичні поетики заповідають поважне, а навіть побожне, ставлення до текстів-зразків – порушувати чистоту жанру, змішувати стилістичні манери у межах одного твору заборонено; відтак у цих випадках маємо змогу говорити хіба про різні види взаємодії (наприклад, запозичення, цитацію тощо), але не про інтертекстуальність в розумінні Юлії Кристєвої<sup>305</sup>. Модернізм креативним ставленням до текстів-попередників наслідуює експерименти романтиків, одначе в контексті його стильових орієнтацій наявність інтертекстуальності більш вагома, масштабна, а модерністська креація майже повністю затрачає романтичну грайливість і стає доглибною, серйозною. Навіть якщо дотримуватися погляду, що і модерністські тексти засадничо іронічні через їх питому недовіру до гносеологічних та аксіологічних параметрів письма, це зважена, висока іронія, повністю позбавлена можливого в романтизмі принагідного комізму. Модерністська інтертекстуальність слугує, найперше, засобом інтелектуалізації літератури, а відтак – композиційною стратегією, котра зумовлює постійну присутність тексту-попередника в тканині наявного

---

<sup>303</sup> Сучасна літературна практика закономірно відображає цінності ліберального суспільства, серед котрих плюралізм посідає чільне місце. Актуалізація Ю. Кристєвою в 60-х рр. ХХ ст. концепцій діалогізму та поліфонічності М. Бахтіна та сформульована теорія інтертекстуальності можуть бути розглянуті як стадії осмислення послідовної демократизації процесів літературної комунікації.

<sup>304</sup> Ролан Барт аргументовано доводить безпідставність таких претензій реалістів у своєму есе «Ефект реалізму»

<sup>305</sup> Ю. Кристєва, покликаючись на М. Бахтіна, пише: «будь-який текст постає як мозаїка цитацій, будь-який текст – це всотування та трансформація котрогось іншого тексту». – Див.: Кристєва Ю. Слово, діалог, роман. – С. 167.

(як те бачимо, скажімо, в «Уліссі»). Текст-реципієнт також повністю позбавлений патетичного ставлення до тексту-джерела: тут дозволено будь-які трансформації та розчленування давнішого текстуального матеріалу; ставлення модерністського тексту до попередньої культури переважно скептичне. Нарешті, постмодерністська інтертекстуальність перестає бути інструментом цілепокладеної дії, інтелектуалізації, оскільки, по-перше, відчитування наявних у тексті палімпсестів у цій стильовій стратегії не є доконечним (адже постмодерністський текст уможливорює як по-елітаристськи глибоку, так і тривіальну рецепцію), а по-друге, тут змінено (кардинальним чином розширено) сам терен цитування: алюзії та ремінісценції постмодерністського тексту можуть вказувати не лише на визнані, канонічні твори літератури чи інших «високих» мистецтв, а й на тексти «масового пошиву» поряд із репліками таких мутованих культурних практик як комікс чи мультиплікація. Тобто предметом відсилання постмодерністського тексту, якщо йтиметься про Барта, буде радше не французький теоретик чи американський романіст, а персонаж із «Сімпсонів»<sup>306</sup>.

Автор постмодерністського тексту, на відміну від модерністського, не зловживає деструкцією лінійності сюжету чи ускладненістю композиції: йому необхідно уможливити вже згадану «тривіальну» рецепцію, забезпечити можливість прочитування тексту як пересічного детективу чи, скажімо, любовного роману. Тобто постмодерністський текст, перш за все, є вислідом свідомої мімікрії під маслітературний продукт, проте обов'язково забезпечує широке поле для інтертекстуальної гри. Тому канонічні модерністські тексти (Джойса, Кафки, Манна, Пруста та ін.) постають перед читачем як гранично ускладненні, важкі для читання, а постмодерністські (Еко, Пелевіна, Пінчона, Фаулза та ін.) – апелюють до набагато ширшого кола читачів. Сказане стосується і фігуративного мовлення (що, звісно, більш актуально для поезії):

---

<sup>306</sup> Пор. у романі «Empire V» Віктора Пелевіна: «Развитой постмодернизм – это такой этап в эволюции постмодерна, когда он перестает опираться на предшествующие культурные формации и развивается исключительно на своей собственной основе... Ваше поколение уже не знает классических культурных кодов. Илиада, Одиссея – все это забыто. Наступила эпоха цитат из телепередач и фильмов, то есть предметом цитирования становятся прежние заимствования и цитаты, которые оторваны от первоисточника и истерты до абсолютной анонимности».

постмодерністський текст не перестає бути ускладненим тропікою та далі продукує двозначності, проте читач у ньому не губиться в здогадках і легко може відсікати й проминати некомфортні йому додаткові сенси.

З цієї ж причини, постмодерністський текст не передбачає витворення жодної езотеричної мови, його автор заграє із побутовим мовленням, а зайву, притаманну модерністському тексту, ускладненість лексико-синтаксичних побудов, а також глибинних тлумачень найчастіше подає в іронічному контексті<sup>307</sup>. Якщо автор модерністського тексту бравує іншомовними включеннями (вони постають тут засобом додаткової інтелектуалізації), але також, одразу вслід за цим, обов'язково дбає про точне розуміння сказаного, подаючи свій переклад і, можливо, розлогі примітки, то в постмодерністському тексті іншомовні цитації залучають, як правило, задля витворення іронічного ефекту, тобто у грайливому ключі. Те саме стосується й обценної лексики, котра в модерністському тексті, головним чином, є засобом епатажу, сатиричного висміювання (Андрухович, Забужко, особливо Подерв'янський), тоді як постмодерністському текстові ця лексика або взагалі не притаманна, або вживання її спорадичне і не слугує жодній меті, окрім витворення вже згаданого іронічно-комічного ефекту (найперше, Бриних). Синтаксичні структури модерністів гранично ускладнені, їхнє змагання з мовою призводить до численних замахів на нормативні пунктуацію (Пруст) та навіть орфографію (Джойс), тоді як автор-постмодерніст жодного з цих прийомів не застосовує. Там, де модерніст прагне деструктувати мову, чи то у стремлінні віднайти її більш ефективні формосмисли, чи виступаючи проти нормативного її «диктату», чи й просто намагаючись епатувати, постмодерніст деконструює: грається мовленнєвими потоками, отримуючи задоволення від змішування та накладання різностильових, полісемантичних висловлювань. Звісно, вже тут бачимо, що тлумачення іманентних властивостей тексту великою мірою є імовірнісним, проте текстуальна смислотворна здатність таки може бути

---

<sup>307</sup> Так, наприкінці роману Умберто Еко «Маятник Фуко» постає версія, що «документ тамплієрів», який упродовж усього твору намагається витлумачити група інтелектуалів, може бути простою господарчою запискою.

відмінна від авторських інтенцій та інтерпретацій, що ми неодмінно маємо враховувати.

4. Відмінності у поглядах різних авторів на літературу та її визначальні риси, найчастіше, не улягають єдиній ідеології й можуть розбігатися з цілісною філософською системою. Автор може сповідувати й проголошувати одне, а його текст, під впливом естетичних домінант часу або й просто літературної моди, суперечливо вказуватиме на зовсім інші преференції та цінності. Саме такі неузгодженості, їх наявність чи ненаявність, і може виявити аналіз стильової належності тексту; вони свідчатимуть про складність авторського бачення (або навпаки – про його вторинність, залежність), вказуватимуть на суперечності у його свідомості (як результат високої обізнаності або, навпаки, незнання і залежності від взірців) – відтак, авторський світ поставатиме перед аналітиком більш об'ємним, у прозорій динаміці його становлення, у складних зв'язках із якимось певним напрямом або напрямами.

Загальна теза, що лягла в основу цієї статті, ґрунтується на спостереженні про базову відмінність авторського погляду та стильової преференції трьох найбільш відомих і плідних українських прозаїків: Юрія Андруховича, Юрія Іздрика та Сергія Жадана. Тоді як стильова фактура їхніх текстів майже повністю зумовлена постмодерністськими інтенціями, свідомість більшості їх персонажів залишається вперто і питома модерністською або й авангардистською. Прямими авторськими оцінками та деклараціями, як третім можливим компонентом аналізу, ми свідомо знехтуємо, оскільки це джерело найбільш суперечливе й цікавитиме нас лише тією мірою, якою такі оцінки присутні у висловлюваннях та деклараціях персонажів, якими «заселені» їхні тексти.

Згадані відмінності стануть ще більш видимими, коли ми наголосимо різницю між філософськими засновками, що складають ядро модернізму та, пізніше, обумовлюють постмодерну його трансформацію.

Ранній європейський модернізм ґрунтувався на антипозитивізмі Фрідріха Ніцше, Анрі Бергсона, Артура Шопенгауера: «модернізм (модерну) як

мистецтво нової, антипозитивістичної орієнтації складало всі художні течії, які стверджували пріоритети мистецтва над мораллю, історією або реальністю взагалі (естетизм, декаданс, імпресіонізм, романтизм)»<sup>308</sup>. Більше того, антипозитивізм й надалі можна вважати філософською домінантою модерністського руху, проте водночас у надрах цього заперечувального світогляду зростають нові філософські парадигми (на відміну від авангарду, нігілізм котрого залишається безплідним). Кант, К'єркегор та Ніцше постають для нас етапами кристалізації нової парадигми суб'єктивності, що пов'язує мистецтво романтизму та модернізму, перебуваючи у постійній опозиції до натхненних позитивізмом варіантів реалістичного напрямку. Саме бачення суб'єктивності як джерела віри, істини і, врешті, спонуки до вибору та дії лягає в основу філософських течій, що стали концептуальним ядром модернізму: йдеться про феноменологію та екзистенціалізм. Утім, коли говоримо про літературу, то саме екзистенціалізм дався їй взнаки найбільше: вся проблематика зрілого літературного модернізму безпосередньо впливає і жваво унаочнює головні тези та дилеми екзистенціалістських теорій.

Екзистенціалізм концентрує увагу суб'єкта на моменті вибору, наголошує важливість суб'єктивного рішення; відтак, натхненна екзистенціалізмом література демонструє нам персонажів, схоплених в ситуації протиставлення їхньої суб'єктивності об'єктивним реаліям – звідси драматизм і навіть трагізм її сюжетної колізії: персонаж, як правило, змушений відступити, обставини домінують над ним і спонукають досягнути безперспективності його вибору або ж взагалі відмовитися від нього. Тим часом, коли у філософії екзистенціалізму сам момент вибору позначає буття суб'єкта, тобто стверджує його існування, то, відповідно, відмовитися від вибору означає заперечити себе як суб'єкта-який-є, що й зумовлює характер модерністської літератури як балансування між буттям та небуттям, не-існуванням; окреслює її як специфічний простір безпосередньої близькості до смерті<sup>309</sup>.

---

<sup>308</sup> Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К. : Либідь, 1997. – С. 43.

<sup>309</sup> Так «дотичність літератури до смерті постає центральною темою концепції Моріса Бланшо». Цит. за: Gregg J. Maurice Blanchot and the Literature of Transgression / J. Gregg. – : Princeton University Press, 1994. – Р. 35. Див. також: Бланшо М. Простір літератури / М. Бланшо. – К. : Кальварія, 2007.



Трансформації і трансмутації модернізму як терену осмислення вказаних суперечностей, вочевидь, ґрунтуються на якісно іншій парадигмі світосприймання та відмінній філософії. Якщо екзистенціалізм (і базова щодо нього феноменологія) наголошує колізію вибору як єдино доступної людині свободи (здебільшого – трагічної за визначенням), то постмодерністський погляд передбачає стан повної свободи як вже наявний, здобутий і не позначений конфліктами<sup>310</sup>. Відтак, надалі вибір вже не матиме суттєвого значення, оскільки відсутні метанаративні критерії його поляризації: тобто в постмодернізмі гине не сама точка вибору, а знання про його правильність чи неправильність, оскільки «істина – це щось, що перетворюється у переконання під час вільного та відкритого [словесного – Р. С.] зіткнення»<sup>311</sup>. Якщо прийняти точку зору Ричарда Рорти, вибір все одно буде позначений розумінням його відносності, навіть випадковості, а отже, він буде недраматичним – несуттєвим. Постмодерністського персонажа більше не мучать вагання й екзистенціалістська відповідальність; він постає поза виборами, їх не помічаючи<sup>312</sup>.

В основу такого світобачення покладено іншу філософську парадигму: специфічно мутований новітній прагматизм, котрий всі теоретичні побудови звик перевіряти практикою, проте, на сьогочасному етапі, більше не ототожнює практику з позитивістським експериментуванням, оскільки і раціоналістичну дескрипцію вважає таким же теоретичним конструктом, котрий нічого не доводить і ні в чому не переконує<sup>313</sup>. Тепер практика постає як комунікація, уможливлуючи вибір не у відповідності до фіксованих догмою чи вивірених експериментом критеріїв, а вслід інтерактивним (інтерсуб'єктивним) домовленостям, що, звісно ж, знімає питання про будь-який диктат зовнішніх імперативів. І тоді вже не література ілюструє світ, в котрому суб'єкт мусить

---

<sup>310</sup> Відома цитата з есе «Після оргії» Жана Бодріяра: «Ми пройшли всіма шляхами виробництва і прихованого надвиробництва предметів, символів, послань, ідеологій, насолод. Сьогодні гру закінчено – все звільнено». Див.: Бодрийяр Ж. Прозрачність зла / Ж. Бодрийяр. – М. : Добросвет, 2000. – С. 7.

<sup>311</sup> Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. – М. : Русское феноменологическое общество, 1996. – С.101.

<sup>312</sup> З екзистенціалістської точки зору такий персонаж не буде особистістю у морально-філософському сенсі: адже зі скасуванням вибору скасовується й увесь простір особистісної свободи.

<sup>313</sup> Про це див. докладніше.: Hollinger R. Pragmatism: From Progressivism to Postmodernism / R. Hollinger, D. Depew. – : Praeger Publishers, 1999. Зокрема розділ «Прагматизм Рорти та лінгвістичний поворот» (с. 208–223).

робити/ приймати свій вибір, а увесь світ постає як низка комунікативних колізій, угод, конкуренції різноманітних риторик і описів, адже: «сучасне західне суспільство... не має жодної автентичної релігії і жодної автентичної філософії, і ніколи більше не буде знову володіти ними, ...психоаналіз, як прагматична релігія та філософія цього суспільства є власне фрагментом його літературної культури»<sup>314</sup>. Погляд на таку реальність може бути лише іронічним: постмодерністський персонаж більше не страждатиме через обставини – він намагатиметься їх грайливо конструювати.

Окресливши, таким чином, домінантні стилістичні інтенції та світоглядні настанови, спробуємо подивитися крізь призму такого аналізу на їх зіткнення та конкурування у текстах сучасних українських письменників, беручи до уваги найбільш примітні та показові, роблячи особливий наголос на суперечності між їхніми стильовими манерами та філософським баченням, вкладеним у конструкти свідомостей персонажів.

5. Більшість українських письменників останніх двадцяти років, насправді, жодним чином не переходять межу модерністських світовідчуження і поезики. Лібералізація 90-их цілком вписувалася в екзистенціалістську парадигму існування-в-дії та відверто брала на себе відповідальність за злам старих консервативних форм суспільного, культурного, літературного життя – поборювала окреслений Василем Стусом стан «життєсмерті», тобто не існування (або «удаваного існування»).

Чорнобильський вибух, котрий професорка Тамара Гундорова схильна вважати за точку відліку українського постмодернізму, вочевидь, більш продуктивно розглядати як одну з віх падіння старого стагнаційного світу, на зміну котрому йшла хвиля оновлення – повторна модернізація недомодернізованого у 20–30-х. І якщо післячорнобильському текстові притаманні «недовіра до основних модернізаційних *ідеалів просвіти, науки, раціональності, технології*, фалогоцентризму, імперіалізму, європеїзму»<sup>315</sup>

---

<sup>314</sup> Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. – С. 66.

<sup>315</sup> Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. – С. 23.

(курсив мій – *P. C.*), то виступає він, як бачимо, переважно проти позитивістських аксіом, тобто є у своїй суті таки модерністським (ірраціональним, інтуїтивним, лібертенівським), а не постмодерним (індиферентним), як стверджує авторка цитованої праці.

На рівні світовідчування українські автори лише, вочевидь, перейшли від однієї форми екзистенціалістського осмислення ситуації (потреба вибору в становищі без вибору) до іншої (наявність множини нових виборів і відповідальність за їх здійснення). Тому в більшості українських повістей та романів у 90-х і навіть тепер персонажі переважно втілюють екзистенціалістські авторські установки, до того ж, не демонструючи аж надто великої різноманітності, коли йдеться про типи конфлікту.

Головних опозицій, між полюсами яких здебільшого опиняються персонажі українських авторів, усього дві, хоча кожна має, принаймні, ще по дві варіації. Ці опозиції належать романтичному часові, проте вибір, який очікувано від персонажа у зображуваних ситуаціях, долає їх принципову романтичну невіршуваність через категорію екзистенціалістської відповідальності. Першою є **опозиція особистості** (художника) й аморфної та індиферентної спільноти (філістерів) довкола нього. Цей старий, як світ, конфлікт пронизує мало не всі тексти сучасної української прози, починаючи від найстарших Ю. Покальчука, Ю. Винничука, Ю. Андруховича, О. Забужко та О. Ульяненка, де протистояння набуває глобальніших історичних обертонів, тобто персонаж, творча особистість, поет/поетка протистоять не абстрактній спільноті, а конкретній владній системі; поборення рудиментів «совковості» довкола та всередині себе становить для них найголовнішу площину вибору. Для персонажів С. Андрухович, Л. Дереша, А. Дністрового, С. Жадана, Ю. Іздрика, І. Карпи, Т. Малярчук, С. Пиркало, С. Поваляєвої, Т. Прохаська, Н. Сняданко більш характерна опозиція не до уявлюваного історично, а до конкретно наявного довкола суспільства, котре виказує щодо індивіда ознаки репресивності й нерозуміння. Навіть, здавалося б, у найбільш грайливих і напористо-епатажних творах світобачення персонажів чітко марковано страхом перед необхідністю вибору та розпачем через його приреченість:

«Ми кохалися, й це принесло відстороненість. Зненацька, тоді, коли Дзвінка лежала поруч, обійнявши рукою мене за груди, видихаючи тепле, ледь солодке повітря мені у щоку, зробилося пекуче самотньо. Не за себе – за нас. Якимось чином ми виявилися відгородженими від цілого світу – хай навіть цього літа весь світ помістився в одне провінційне містечко. Відгороджені грубезним цегляним парканом, через який не докричатися до невидимих, але неодмінно присутніх там жалюгідних людців. Людців, котрим немає діла до того, що трійко ненормальних підлітків, ще зовсім дітей, надумали уколошкати одного скурвого сина. Людців, яким не було ні найменшого діла до того, що скурвий син мало не трахнув ту дівчинку, що зігріває диханням мою щоку. Кричи хоч тисячу років, а хочеш – бийся об стіну головою, розтовчи її до крові, напиши на її шорсткій цегляній поверхні власними витеклими мізками

**МЕНЕ НЕ ЧУЮТЬ!!!**

але все одно до тебе нікому не буде діла.

Бо кому ти, врешті-решт, потрібен, крім оцього дівчиська поруч?

[...]

Ми кохалися ще і ще; я спостерігав зелені спалахи в голові. Ми кохалися, щоби задусити ту жахливу пустку, вакуум між нами й НИМИ. Кохалися, щоби, боронь Боже, не збудувати муру між собою»<sup>316</sup>.

У переважній більшості творів названих авторів персонажі не виходять поза коло особистих переживань, що підтверджено і повсюдним переважанням я-нарації, покликаної створити ефект більшої достовірності, «очевидності» зображуваних подій та емоцій. Питомий екзистенціалізм персонажів сучасної української літератури засвідчує щонайменше тривання у ній модерністської парадигми.

---

<sup>316</sup> Дереш Л. Поклоніння ящірці / Л. Дереш. – Х. : Фоліо, 2004. – С. 148.

Другою важливою опозицією є **протиставлення Сходу і Заходу** – силове поле, наявне вже далеко не у всіх, однак у багатьох творах згаданих письменників і письменниць. Їхній персонаж мусить (це постає для нього як проблема) визначитися у своїй належності чи неналежності, прийнятті/неприйнятті одного або обох ідентифікаційних векторів: післяімперського (як у «Московіаді» Ю. Андруховича, «Сталінці» О. Уляненка, «Anarchy in the Ukr.» С. Жадана), чи прозахідного («Перверзія» та «12 обручів» Ю. Андруховича, «Біг мак» С. Жадана, «Фройд би плакав» І. Карпи, «Не думай про червоне» С. Прикало, «Колекції пристрастей» Н. Сняданко). А для протагоністки Оксани Забужко в її «Польових дослідженнях...» важливими постають обидва «геополітичні» вибори: їй належить позбутися імперських атавізмів у свідомості та, водночас, осмислити власну позицію щодо західного світу. Більше того, надзвичайно актуальні в цьому романі і варіації протиставлення згаданого вище: Оксана з «Польових досліджень...» відчуває тиск оточення не лише через те, що українка, але також як поетка у суспільстві філістерів і як жінка в епіцентрі патріархального світу. Вказані дилеми постають для протагоністки як вкрай напружені та вирішальні для самої її ідентичності; утім, те саме можна сказати про відповідальні вибори персонажів усіх згаданих творів: виглядає, що для авторів важливо сконструювати власні *alter ego* (про що свідчить переважання нарації від першої особи), а тоді занурити їх у плін подій, зсередини якого їм доведеться давати собі раду з виборами, актуальними і для самих їх творців. Більшість романів та повістей вітчизняної літератури останнього двадцятиріччя демонструють нам аж ніяк не іронічне змішування культурних кодів, що притаманне постмодернізму, – вони постають, радше, експериментальними майданчиками вибудовування нових ідентичностей, тереном пошуку відповідей на *болючі* питання, пов'язані з існуванням тут-і-тепер; принаймні, для персонажів цих творів змодельований для них світ аж ніяк не гра, що б там не казали в інтерв'ю ті, хто покликав їх до життя на сторінках книжок.

6. Утім, не можна ігнорувати яскраво вираженого у кількох сучасних українських авторів прагнення спробувати освоїти нові стильові виміри: якраз тут їхній підхід пов'язаний з літературною прагматикою і набуває суто постмодерністського забарвлення. Так, розвиваючи можливості пародії, Ю. Андрухович вже у своїх «Рекреаціях» та «Московіаді» примножує інтертекстуальність як новаторський у тому контексті прийом поліфонізування прозового твору, а також на рівні жанру вдається до форм масової літератури («Московіада» означена самим автором як «роман жахів», «Таємниця», фактично, є белетризованою автобіографією, а «12 обручів» містять пародійні біографію та есе про творчість Б.-І. Антонича). Усі романи Андруховича збудовано за принципом колажу, котрий як прийом набуває поширення в авангардистській поезиці<sup>317</sup>, проте радикалізація його використання, втілена в карнавальних каталогах (особливо «Рекреації»), вкрапленнях віршованого тексту та де-факто нехудожніх жанрів (як-от псевдонаукові «доповіді» персонажів в «Перверзії») і т. д., яскраво сигналізують про постмодерністські стильові преференції автора. Натомість іронічність Андруховича, котру зазвичай безоглядно вважають постмодерністським маркером, насправді найчастіше змінює в його романах тональність від гостро викривальної й аж до трагічної (а ці її види більше пасують авангардистській та модерністській стилістиці), хоча, звісно, інколи постає і як метатекстуальний погляд: іронічне ставлення до письма і його стратегій (як у «12 обручах», коли Артур Пепа розмірковує про варіанти написання майбутнього роману та власну творчість загалом), що є практикою питомо постмодерністською.

Проза Юрка Іздрика ще насиченіша фрагментарністю, колажованістю та інтертекстуальністю: якщо у «Воццеку», «Острові КРК» та «Подвійному Леоні» бачимо масштабні каталоги, а цитування та ремінісценції стосуються вже не тільки інтелектуальної літератури<sup>318</sup>, а й усього поля масової культури (наприклад, епіграфи з текстів популярної музики), то у найновіших, виданих уже після 2000 року, книжках «Флешка» і «Флешка–2GB» радикально

<sup>317</sup> Нич Р. Світ тексту: постструктуралізм і літературознавство / Р. Нич. – Л. : Літопис, 2007. – С. 224–227.

<sup>318</sup> Інтертекстуальність Іздрикового «Воццека» докладно розглядає В. Єшкілев в есе «Воццекурсія бет».

трансформовано саму архітектуру тексту: вміщені тут діаграми, малюнки, елементи візуальної поезії демонструють інтенцію автора надати друкованій книзі нетипової для цього продукту мультимедійності, що промовисто вказує на домінування в письмі Іздрика постмодерністської стилістики.

Схожі елементи помічаємо і в поезії третього українського «кверопостмодерніста» – Сергія Жадана. Вже самі назви його прозових текстів (та і поетичних збірок) є вказівками на колись значні й місткі, а тепер скомпрометовані й вихолощені символи, які втратили зв'язок зі своїм первісним контекстом, а тому функціонують як пусті автореференційні знаки-симулякри: «Депеш Мод», «Anarchy in the Ukr.» (а також у назвах його поетичних збірок «Капітал», «Ефіопія» та «Лілі Марлен»). Прийом колажу виражений не так яскраво, як у Іздрика, проте Жадан постійно балансує на межі романного письма та щоденникового запису, випадкового публіцистичного нарису – тобто активно послуговується засобами нехудожньої прози (особливо яскраво – в «Anarchy in the Ukr.»); інтертекстуальність Жадана майже повністю спрямована на рецитування упізнаваних образів масової культури.

Прагматизм (або ж, за Ч. Тейлором – утилітаризм) постмодерністської стилістики полягає в усвідомленні радикального розриву між довільністю рецепції та надмірністю репрезентації. Текст не має завершеного чи, тим більше, єдиного сенсу, натомість містить безліч зачіпок, із яких може починатися інтерпретація. Втім, зразковий постмодерністський текст – це два тексти під одною обкладинкою; один із них доносить просту, можливо, навіть тривіальну історію, годящу для масової літератури, а другий, проступаючи крізь перший, буде полем текстуально-значеннєвої гри. У такий спосіб репрезентація тексту як власне літературного мала б інтенсифікуватися: тобто в ньому вміщено претензію бути визнаним як література в очах максимальної кількості реципієнтів. Тим часом, ніхто зі згаданих нами трьох авторів жодної завершеної історії, придатної для рецепції в площині масового «легкого читива», не пропонує. Замість прагматизму («утилітаризму») постмодерністського тексту, де автор легким, пригодницьким, детективним, скажімо, сюжетом, маскує свої інтелектуальні жести і фігури, ми маємо

пропоновані читачеві (особливо в Іздрика) заготовки для інтелектуальної (скажімо, інтертекстуальної) гри, за якими знаходимо цілком екзистенціалістську пряму мову наратора:

«Мені загалом не подобається багато речей, я зовсім не аж такий вимогливий чи перебірливий, навпаки, доволі добре пристосовуюся до багатьох не надто приємних обставин, але тут ідеться в принципі не про мене, йдеться про те, що перетинатися весь час доводиться з такою кількістю облич, що просто не можеш не хвилюватися за них, не перейматися ними. Можливо тому для мене такими важливими в цьому житті, хоч як пантово це не звучить, є обличчя моїх друзів, моїх давніх знайомих, обличчя, які я бачив стільки років поспіль і які й тепер при бажанні можу легко пригадати – спокійні, радісні й усміхнені. Як це зазвичай і буває в покійників»<sup>319</sup>.

Попри останню епатажно-нігілістичну репліку, решта уривку пройнята типовими для творчості С.Жадана ностальгійними нотками. Біль, уникання котрого, за Рорті, складає кредо прагматичних іроніків<sup>320</sup>, безумовно оприявнений і в скептичному погляді Андруховичевого Отто фон Ф. на реалії пострадянської Москви («Московіада»), і в розпачливому усвідомленні його ж Артуром Пепою власного творчого безсилля й старіння, і в безглуздій смерті Цумбруннена («12 обручів») та повсякчасній депресії Іздрикового Воццека. Персонаж-екзистенціаліст одразу ж з'являється там, де відступає на крок нігілістичний персонаж авангарду, готовий висміювати всі мислимі в українському контексті останніх 20-ти років ієрархії цінностей: нещодавню радянську, національно-патріотичну, ліберально-демократичну, асоційовану з американським глобалізмом. У своєму авангардному пориві персонаж-нігіліст нищить усе, на його думку, застаріле й віджиле, намагаючись навмисно перевищити больовий поріг реципієнта, нестримно атакуючи його уявлення аж до висміювання найглибших переживань та спроб деструкції сакральних для

---

<sup>319</sup> Жадан С. Біг Мак / С. Жадан. – К. : Критика, 2003. – С. 171.

<sup>320</sup> Рорті Р. Случайность, ирония и солидарность. – С. 127.



аудиторії образів<sup>321</sup>; екзистенціалістський персонаж, радше, *відчуває* і *переживає* біль (зокрема й від нездійсненої авангардистської революції), а народження постмодерністського персонажа-прагматика, натомість, відбувається тоді, коли саму колізію болю (все, пов'язане із *наболілим*) принципово винесено за дужки.

7. Витворення прагматичного персонажа є принципово далеке від будь-яких спроб повалення вже наявних структур мислення чи опису дійсності. Авторська пропозиція оновлення цих парадигм у подібні чи прямій мові виведеного персонажа є довільною (усвідомленою як відносна), а відтак не має жодної позитивної телеології: не претендує на статус етапної на шляху до певної мети, як-от народження «нового мистецтва», вдосконалення індивіда чи світу, в якому цей персонаж упосаджується. З приводу конкуренції давніх та нових парадигм опису, Рорти зазначає: «я не збираюся пропонувати аргументи проти словника, котрий я прагну змінити. Замість цього я спробую зробити більш привабливим словник, до якого є схильним, демонструючи, як його можна використати для опису різноманітних тем»<sup>322</sup>. Відтак, прагматичний текст від початку означає окрему автономну реальність, котру автор пропонує реципієнтові як заміник, альтернативу попередніх контекстів і тільки цим, власне, й взаємодіє з ними, а не в спосіб їх, цих попередніх контекстів, трансформації, бодай навіть карнавальної. У ситуації карнавалу конвенційна реальність постає мозаїчною, її компоненти перетрушують, міняють місцями, що, на думку Юлії Кристевой є бунтом проти фалогоцентричної мови, тобто, знову ж таки, жестом авангардним, революційним<sup>323</sup>. Натомість прагматичний персонаж, звільнений витвореною автором альтернативною реальністю від виборів і передумов реальності конвенційної (фактично – суб'єктності як такої), може у наново витвореному світі переживати (або ні) будь-які колізії,

---

<sup>321</sup> Тут ми розходимося з професоркою Тамарою Гундоровою, котра, пишучи про «карнавальний постмодерн», вважає авангардність його питомою рисою; на нашу думку, заснований на нігілістичній філософії авангард є чимось цілком іншим від стомленого і заспокоєного прагматичного постмодернізму, в парадигмі котрого будь-які революції та повалення виглядатимуть кумедно.

<sup>322</sup> Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. – С. 30.

<sup>323</sup> Про «бунтарську силу карнавального дискурсу» див.: Кристева Ю. Слово, діалог, роман. – С. 180–183.

котрі ми від початку сприйматимемо як очевидно й наголошено фіктивні. Якщо екзистенціалістський персонаж передбачає можливість читацької з ним ідентифікації/зіставлення, занурює у ситуацію зважування обставин, передумов і вибору, то прагматичний персонаж такої можливості не припускає, оскільки він – поза вибором, поза свободою (чи, краще, після свободи) і поза категорією суб'єктності, а його ситуація принципово умовна, пов'язана з безцільним і лише ігровим переописуванням світу довкола нього. І якщо нам легко уявити себе на місці розполовинених між маренням, сном та дійсністю персонажів Іздрика чи самотніх мандрівників Жадана, ба навіть орфічних іпостасей Андруховича, то ми аж ніяк не повіримо у душевні болі Винничукового Бумблякевича, котрий марудиться у фантасмагоричному світі вселенської сміттярки, або героїв-переможців «Дефіляди в Москві» Василя Кожелянка. Жанри іронічної утопії («Мальва Ланда») та альтернативної історії одразу ж позбавляють сенсу і вихолощують екзистенціалістські метання зображених у них персонажів, що їх можна сприймати *лише* як фіктивні витвори веселої фантазії автора, котрий уже зробив свій екзистенційний вибір «блага» (за Ч. Тейлором), вподобавши саме цей жанр й обравши саме цей стиль письма. Прагматичний персонаж – це постать без жодного грана переживання, без жодної скалки болю, це власне постмодерністський персонаж, світом існування котрого є винятково літературний текст<sup>324</sup>.

Постмодерністський не лише за стилем, а й за змістом текст не залишає простору для вторгнення екзистенціалістського розмислу. Якщо персонажі модерністського роману є іпостасями суб'єктності, вони вагаються, обирають, страждають, то персонаж-прагматик не є суб'єктом, а фантомом втраченої суб'єктності, він *лише* грається, пропонує нові, необов'язкові стратегії описування звичних речей, як це роблять, скажімо, персонажі Михайла Бриниха у романі «Шахмати для дибілів», творячи альтернативний пародійний підручник шахової гри. Тут безпредметно-довільним, іронічним є не лише спосіб творення тексту, а й атмосфера всередині нього: жодних сутнісних

---

<sup>324</sup> Звісно, такий текст є вислідом вже здійсненого автором вибору, після якого вже немає сенсу стосувати до самого автора будь-які питання.

питань, жодної напруги, як навіть у найбільш карнавальних «Рекреаціях» чи «Перверзії» Андруховича; вустами своїх персонажів Андрухович висміює радянські та національно-патріотичні штампи, окремі компоненти західного лібералізму (наприклад, фемінізм), натомість Доктор Падлюччо у Бриниха лише грайливо переповідає нам правила давньої гри, не висміюючи її і не глорифікуючи, маскуючи за невизначеністю іронії своє справжнє до неї ставлення. Екзистенціалістський персонаж повсякчас опиняється перед вибором, прагматично-утилітарний – є лише свідком/слухачем або резонатором уже наявних історій; він спокійний і відсторонено іронічний – він знає, що зображувані тут колізії тільки фікція, одна з багатьох версій опису реальності, суб'єктно презентувати яку і суб'єктно відбуватися в якій він не має жодного наміру.

Галерея персонажів української літератури останніх двадцяти років не дивує особливим різноманіттям: молоді генії, котрі кплять з усього віджилого та їм сучасного, емансиповані жінки, що прагнуть реваншу в протистоянні зі все ще міцним патріархальним світом, загнані в глухий кут обставинами аутичні інтелектуали, затиснуті між радянською ностальгією та західним конс'юмеризмом різночинці: усе це – літературні конструкти, наділені їх творцями нігілістичним або екзистенціалістським світоглядами. Їхній авангардистський азарт або ж їхнє високе модерністське страждання настільки потужні, що навіть грайлива постмодерністська стилістика текстів, усередині яких вони перебувають, не може до кінця скомпрометувати автентичність їхніх переживань. Читач лишає осторонь формально-стильову «жестикуляцію» авторів і з головою поринає у фіктивний, проте правдоподібний світ, підважуваний хіба нечастими вкрапленнями у дусі «магічного реалізму». І навпаки, витворення цілком фантазмагоричного світу може спричинити інший ефект: персонажів, що діють у його межах, починають сприймати *перш за все* як фіктивних; так у вітчизняній літературі з'являється *прагматичний* персонаж, керований у своїх вчинках та рефлексіях лише наголошеною Ричардом Рорті іронічною довільністю.

1. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр. – М. : Добросвет, 2000.
2. Бланшо М. Простір літератури / М. Бланшо. – К. : Кальварія, 2007.
3. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2005
4. Еко У. Роль читача / У. Еко. – Л. : Літопис, 2005.
5. Компаньон А. Демон теории. Література и здравый смысл / А. Компаньон. – М. : Изд. им. Сабашниковых, 1998.
6. Кристева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики / Ю. Кристева. – М. : РОССПЭН, 2004.
7. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / ред. А. Волков. – Чернівці : ЧНУ, 2001.
8. Літературознавча енциклопедія : У 2 т. / ред. Ю. Ковалів. – К. : Академія, 2008.
9. Літературознавчий словник-довідник / ред. Р. Гром'як. – К. : Академія, 1997.
10. Нич Р. Світ тексту : постструктуралізм і літературознавство / Р. Нич. – Л. : Літопис, 2007.
11. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К. : Либідь, 1997.
12. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность / Р. Рорти. – М. : Русское феноменологическое общество, 1996.
13. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.
14. Харчук Р. Сучасна українська проза : Постмодерний період / Р. Харчук. – К. : Академія, 2008.
15. Allen G. Intertextuality / G. Allen. – : Routledge, 2000.
16. Gregg J. Maurice Blanchot and the Literature of Transgression / J. Gregg . – : Princeton University Press, 1994.
17. Hollinger R. Pragmatism : From Progressivism to Postmodernism / R. Hollinger, D. Depew. – : Praeger Publishers, 1999.
18. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction / L. Hutcheon. – : Routledge, 1988.

19. Taylor Ch. *The Ethics of Authenticity*/ Ch. Taylor. – Harvard University Press, 2003.
20. Taylor Ch. *Philosophical Arguments*/ Ch. Taylor. – Harvard University Press, 1995.
21. Warnock M. *Existentialism* / M. Warnock . – Oxford University Press, 1970.

## РОЗДІЛ 3. ФІЛОСОФСЬКІ ІНТЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ XX–XXI СТОЛІТТЯ

### 3.1. ЛОГОДІЦЕЯ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ: ТИЧИНА, СВДІЗІНСЬКИЙ, ОСЬМАЧКА

*Логос – це водночас і об'єктивно даний зміст, що його розум має «усвідомлювати», і сама ця «звітуюча» діяльність розуму, і, зрештою, наскрізна смислова впорядкованість буття та свідомості; це протилежність усьому несвідомому та безсловесному, безмовному та безвідповідальному в світі та людині.*

С. Аверинцев

Логодіцея дослівно означає поєднання «логосу» та «справедливості», тобто «виправдання слова». У який спосіб і навіщо його виправдовувати? Чим зумовлене виникнення дискурсу логодіцеї в європейському модернізмі на межі XIX–XX століть? І на якій підставі для окреслення цього феномену в українському літературному процесі обрані саме названі поети – Павло Тичина, Володимир Свідзінський, Тодось Осьмачка?

Аби відповісти на ці запитання, доведеться спершу заторкнутися низку соціокультурних та філософсько-естетичних проблем.

Російський соціолог В.Бачинін вважає, що інтелектуальний простір будь-якої культури визначається провідною релігійно-філософською парадигмою – «нормативною аксіологічною моделлю», що має «імперативну силу для багатьох поколінь мислителів і художників»<sup>325</sup>. В.Бачинін вирізняє з-поміж таких парадигм три головні типи, що підлягають відповідно трьом засадничим світоглядним принципам, – теодіцеї, антроподіцеї, демонодіцеї. В центрі уваги автора – дискурс теодіцеї, від доби європейського бароко до російської філософії срібного віку, що відіграла важливу роль в онтологічній та

<sup>325</sup> Бачинин В. А. Введение в христианскую эстетику. – Спб., 2005. – С.45.

гносеологічній аргументації цього дискурсу. Паралельне співіснування двох інших парадигм - символістської демонодїцеї та неоромантичної антроподїцеї – зумовило «надзвичайну інтелектуальну напругу» творчих пошуків на тлі загальної боротьби з ідеями позитивізму.<sup>326</sup>

Проте видається незаперечним, що в культурі ХХ століття дедалі важливішою й болючішою ставала проблематика слова, спроможністю якого визначалися не лише доля самої культури, а й майбутнє людства. Ключовою парадигмою літератури доби модернізму можна вважати логодїцею, а рушійною силою різних поетичних течій та напрямів – мономіф рятівного життєдайного Слова<sup>327</sup>.

Щоправда, логодїцею не можна вписати до ряду згаданих релігійно-філософських парадигм: вона здатна сполучатися з різними світоглядними принципами, хоча й оприявнює свій глибинний смисл найповніше в контексті християнської культури.

Філософський термін «логос» корелює із поняттями «слово», «вчення», «розум», «співвимірність», «сутність» і належить Геракліту Ефеському<sup>328</sup>. На думку М. Туровського, виникнення цього терміну засвідчило перехід від міфологічного світорозуміння (в межах якого наявний первісний хаос перетворюється, впорядковується локальною етнічною традицією) до філософського (заснованого на пошуках вихідного порядку речей, універсальних понять)<sup>329</sup>. Єдиний загальний закон, що визначає закономірності та порядок світоустрою, подальший його розвиток і сенс усіх перетворень (подібно до «Дао» Лао Цзи чи давньоіндійської «Карми»), Геракліт назвав Логосом. Наука про закони людського пізнання, гносеологія, самою назвою своєю вказує на походження: вона народилася внаслідок філософського долучення людини до світового Логосу, який визначає систему уявлень у

---

<sup>326</sup> Там само. – С.48–49.

<sup>327</sup> При цьому поетичне слово та його носій, твір і автор взаємодіють у контексті «основного» міфу: поет (молодший син бога і єдиний, кому вдалося подолати смерть у потойбічному просторі) повертається на землю в подібі «рясної множинності»; «він – автор «основного» міфу і його герой-жертва і герой-переможець, суб'єкт і об'єкт тексту...» / Див.: Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н. Древнеиндийская поэтика и её индоевропейские истоки // Литература и культура древней и средневековой Индии. – М.: Наука, 1979. – С.57).

<sup>328</sup> Стислий огляд генези та розвитку поняття Логосу див.: Аверинцев С. Софія-Логос. Словник. 2-е вид. – К.: Дух і літера, 2004. – С.129–130.

<sup>329</sup> Туровский М. О зависимости культуры от философии // Здесь и теперь. – М., 1992.- № 1. – С.108.

кожному індивідуальному розумі та зумовлює діалектику загального й одиничного як спосіб пізнання буття.

Проте з плином часу до філософського (понятійного) світорозуміння доєдналося міфологічне (імагінативне); на межі ХІХ–ХХ століть панівним напрямом розвитку гносеології стає інтуїтивізм, систему стосунків суб'єкта з усіма істотами та із самим єством світу зумовлює «гносеологічна координація» (Бергсон). Російський релігійний філософ М.О.Лосський, поділяючи вчення Бергсона про «пам'ять-марення», зауважує, що його власний інтуїтивізм відрізняється від бергсонівського розумінням істинного буття: коли для французького філософа воно є ірраціональним, то Лосський вважає найсуттєвішою рисою світобудови «раціональну системність», яку можна спостерігати завдяки інтелектуальній інтуїції»<sup>330</sup>. Відтак «**абстрактний Логос світу**» тлумачиться Лосським як сукупність принципів-складників абстрактної єдиносутності, котрі «при правильному використанні» призводять до «конкретної єдиносутності»<sup>331</sup>. Про яку «єдиносутність» тут ідеться? Про **Слово, що стало плоттю**, Спаса-Емануїла. Христос – як Бог-Слово, споконвічний універсальний закон Божого «Домобудівництва» – став Логосом християнської культури.

Варто зауважити, що релігійні мислителі початку ХХ ст., наголошуючи на відмінності християнського розуміння Логосу від античного, підкреслювали разом з тим їх спорідненість і спадкоємність. Так, у полеміці з С. Франком, який заперечував будь-яке ототожнення «безособової логіко-метафізичної сили» з «особовим християнським Логосом», В. Ерн вказував на те, що його опонент «цілком забуває; 1) вчення про Логос стоїків і 2) вчення про Логос Філона. У перших Логос ототожнюється з Божеством, у другого Логос стає особовим посередником між Абсолютним і світовим. Тому християнський умогляд розвивається з такою ж органічністю із античного зерна, як із жолудя дуб»<sup>332</sup>.

---

<sup>330</sup> Лосский Н.О. Очерк собственной философии (глава из книги Н.О.Лосского «История русской философии») // Логос. – М., 1991. – № 1. – С.125.

<sup>331</sup> Там само. – С.126.

<sup>332</sup> Эрн В. Борьба за Логос. Опыты философские и критические // Эрн В. Борьба за Логос. Г.Сковорода. Жизнь и учение. – Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2000. – С.76.



Філософія всеєдності, що стала основою потужного і стрімкого розвитку російської культури срібної доби, обстоювала ідеальну єдність множинності (зокрема, всіх без винятку духовних здобутків людства), а разом з тим висувала органічний принцип, за яким усі елементи цілісності зберігають власну суверенність і залишаються самоцінними. Це зумовило неуникність «великого діалогу» різних культурних епох, темпоральність (одночасність) різних за часом і походженням світоглядних систем. Логос античності (платонівський «розумний світ», у якому будь-яке «тутешнє» явище має свого «тамтешнього» відповідника, ідеальну сутність) значною мірою актуалізувався в культурі символізму (з її теорією «відповідностей»), у софіології та метафізиці всеєдності. Логос православної онтології апелював до іншого розуміння буття, рівні якого пов'язані не «сутнісно», а енергійно». Взаємне «воління», діяння, **рух, синергійна динаміка** – ось у чому філософи релігійного відродження вбачали справжні чинники ще не досягнутої світом «усеєдності»<sup>333</sup>.

Але тут постало найсуттєвіше і найскладніше питання, відповідь на яке визначила би подальшу долю словесності й мистецтва загалом: чи споріднений Логос із людським словом, а коли так, то в який спосіб вони пов'язані – на енергійному чи на смисловому рівні? «У ширшому сенсі, – писав із цього приводу П. Флоренський, – під словом слід розуміти будь-яке самодіяльне виявлення нашої істоти назовні, оскільки метою такого виявлення ми вважаємо не енергії – фізичні, окультні та інші, котрі зовнішньо враховуються, а смисл, який за їхнім посередництвом увіходить у світ транссуб'єктивний»<sup>334</sup>. З другого боку, слово людського **мовлення** (як психофізіологічний акт, «тілесна реальність» і живий «організм») є, за Флоренським, «посередником між світом внутрішнім і світом зовнішнім»<sup>335</sup>. Синергетичне й надособистісне за природою, воно виявляє свою антиномічність у поєднанні сконцентрованої

---

<sup>333</sup> Відсутністю такого взаємного «воління» пояснюється у християнському богослов'ї існування зла: зло не є природою – це лише хворобливий стан природи, що виходить за межі всеєдності; зрештою це «буття у небутті» (Див.: Лосский Вл. Догматическое богословие // Мистическое богословие. – К., 1991. – С.304-306).

<sup>334</sup> Флоренский П.А. У водоразделов мысли. – Т.2. – М.: Правда, 1990. – С.285.

<sup>335</sup> Там само. – С.252.

особистої волі «з історично виявленою волею цілого народу»<sup>336</sup>, а разом з тим – із волею «вселенського Логосу»<sup>337</sup>.

Роз'яснюючи власне розуміння словесної «**магії**» (адже магія, тобто чарування, несумісна з християнським світоглядом), Флоренський підкреслював, що у цьому понятті він прагнув об'єднати поганство із християнством, бо вони історично роз'єднуються «лише різною духовною висотою»: та й «богослов'я визнає природне одкровення поряд із Божественним»<sup>338</sup>. Слово є магічним саме у зв'язку з чудесною природою одкровення; це «шлюбна зустріч» об'єктивного світу з людиною, «синергія того, хто пізнає, і речі» – тому воно завжди є **більшим за себе**; неможливо ототожнити слово з будь-яким одиничним його втіленням<sup>339</sup>. Більше того: існуванням слова зумовлена сама можливість синергії, «**резонансу**» різних «буттєвих потоків, закорінених у єдиному Бутті»<sup>340</sup>.

Філософія, на думку Флоренського, мимохіть стає альтернативою науки, неспроможної без спотворень описати невлівимі постійні зміни реальності, бо філософія «є розумною медитацією життя, перетворюваного на плинне слово...»<sup>341</sup>. Відтак першочерговим завданням людини як розумної істоти стає нове осягнення взаємин життя і слова, **філософія імені**, що є, за О. Ф. Лосєвим, «діалектикою міфу»; «іменем і словами створений і тримається світ... Іменем і словами живуть народи... Ім'я перемогло світ»<sup>342</sup>. Таким чином, культурна свідомість зазнає радикальних епістемологічних змін: криза позитивізму призводить до пошуків нової раціональності; відбувається гносеологічна переорієнтація: з ідеї розуміння світу як предмета пізнання (пафос Нового часу) на ідею взаємного розуміння людини і світу. Новою раціональністю ХХ століття стає «гуманітарне мислення», за визначенням В. С. Біблера («фактично

---

<sup>336</sup> Там само. – С.263.

<sup>337</sup> Там само. – С.163.

<sup>338</sup> Там само. – С.279.

<sup>339</sup> Там само. – С.328-330.

<sup>340</sup> Там само. – С.286-287.

<sup>341</sup> Там само. – С.130.

<sup>342</sup> «Філософію імені» О. Ф. Лосєва, написану влітку 1923 р., цитуємо за: Тахо-Годи А. А. А. Ф.Лосєв – філософ імені, числа, міфа // А. Ф. Лосєв и культура ХХ века : Лосєвские чтения. – М. : Наука, 1991. – С. 9.

описане М. М. Бахтіним»<sup>343</sup>). Воно засновується не тільки на ідеї тотального діалогу (внаслідок перетворення «об'єкта» пізнання на «суб'єкта», що має власний голос), а й на якісно новому сприйнятті слова. Замість новочасної європейської епістеми (слово – знак, замкнений на самому собі) формується епістемологічне поле, де і ренесансне «слово-символ», і класичне «слово-образ» (за М. Фуко) взаємодіють, утворюючи щось на кшталт середньовічної алегорези, яка від буквального значення, через інакомовлення та тропологічну варіативність підносить слово до аналогічного щабля невимовних і неосяжних смислів. Перетворене на «атрибут культури»<sup>344</sup>, слово прагне знову стати її синонімом – ба більше, ключовою антропологічною характеристикою (інтенцією «конкретної єдиносутності», про яку писав М. О. Лоський).

Поезія при цьому опиняється в найбільш вигідному положенні через свою спорідненість із філософією: так само альтернативна щодо науки, вона «знімає» в собі релігійне начало і здатна примирити міжконфесійні суперечності. Новітня герменевтика, ця «універсальна філософія нашого часу», є подібною до поезії, як стверджує Гадамер, тим, що відкриває «для самої себе ще невиявлений досвід – вищий замислення на суб'єктивістській основі»<sup>345</sup>. І ця риса зумовлена самим дискурсом: метафоричне використання слова «набуває методичної переваги. Коли слово перенесено до царини вжитку, до якої воно від самого початку не належить, то «первісне» його значення виявляється знятим, і мова пропонує нам абстракцію, що сама належить до понятійного аналізу».<sup>346</sup> Проте в метафоричному дискурсі криється і небезпека замість бажаного наближення віддалитися від усеоб'єднуючого Логосу. Таку небезпеку європейська культура доби модернізму гостро відчувала (звідси – розвиток концепту «мовчання»). «У метафоричній творчості при постійному вправлянні

---

<sup>343</sup> На цьому слушно наголошує С. Неретіна, простежуючи витoki культурологічної концепції В. С. Біблера (Див.: Неретіна С. С. Слово и текст в средневековой культуре. История, миф, время, загадка. – М. : Гнозис, 1994. – С. 48–49).

<sup>344</sup> Початок процесу перетворення слова із символу на знак, «із синоніма культури на один із її атрибутів» дослідники пов'язують з добою пізнього Відродження, а завершення цього процесу – з маньєризмом (Див.: Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М. : Наследие, 1994. – С. 25–26; 30).

<sup>345</sup> Гадамер Г.-Г. Истина і метод : Пер. з нім. – К. : Юніверс, 2000. – Т. 1: Герменевтика 1: Основи філософської герменевтики. – с.100.

<sup>346</sup> Там само. – С.148-149.

у спорідненому сполученні властивостей, процесів, речей світу частими є зловживання: ...безцільне збаламучення смислу логосу речей, символічне заплутування дійсності та фантазії в хаотичний, неохайний, нерозплутуваний клубок. Відбувається ніби певна диверсія, онтологічне шкідництво культури, котра підсвідомо (і свідомо) бажає вічно й одноосібно коронувати собою природне життя, ніколи не даючи йому можливості суттєво перерости, перевищити себе, для чого Життю належить колись-то, ступивши на шлях реалізації релігії, шлях Діла, почати видиратися мало-помалу із символіко-метафоричного павутиння, що його обплутало»<sup>347</sup>. Пафос «життєтворчості» (в контексті якої увиразнюється сутність ноосферної концепції та стає зрозумілою «філософія спільної справи» М.М.Федорова) підривав автономний статус поезії, викликаючи у самих поетів сумніви в її доцільності, – саме через оцю суб'єктивістську сваволю індивідуальної словесної творчості.

Отже, криза поезії, як і криза філософії, диктувала необхідність логодіцеї – виправдання слова, його нового осмислення й утвердження у статусі реального «медіатора» – посередника між видимим та невидимим світами. Невипадково Флоренський писав про «передіснування» будь-якого поетичного неологізму «у скарбниці мови», хоча й зауважував, що смислова «первісність» залишається при цьому «чистим принципом» – «таким началом, якого ніколи не було, але яке завжди є»<sup>348</sup>.

Модернізм як “певний корпус відповідей на спостережену кризу” (Ф. Джеймсон)<sup>349</sup> завжди провокує «актуалізацію метафізичних начал художньої творчості»<sup>350</sup>. Та на межі ХІХ–ХХ століть європейський модернізм був якнайтісніше пов'язаний із «боротьбою за Логос». Особливо яскраво цей процес розгортався в російській літературі, срібна доба якої багато в чому завдячувала «золотій добі» російської філософії. «Слово про силу слова, про магію слова срібний вік повторює як заклинання», – слушно зауважує Є.

---

<sup>347</sup> Семенова С. Г. Тайны Царствия Небесного. – М. : Школа-Пресс, 1994. – С.135.

<sup>348</sup> Флоренский П. А. У водоразделов мысли... - С. 233; 407.

<sup>349</sup> Див.: Моренець В. П. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – С. 14.

<sup>350</sup> Там само. – С. 22.

Свенціцька<sup>351</sup>. Свого роду надзавданням літератури стає виявлення й викривання «наявного стану художнього слова; основні модерністські напрями – різні способи реалізації устремління до іншого слова, що корелює з тим, яке «було спочатку»<sup>352</sup>.

Якими ж засобами здійснюється поетична логодіцея? Насамперед прагнуть виявити «іпостасність» слова, що відповідно змінює структуру ліричного суб'єкта: «Я–ТИ–ВОНО» утворюють особливий тип цілісності (невипадково сучасні дослідники вказують на зв'язок діалогічної концепції Бахтіна, його теорії конвергентного «трихаспектного слова» з «догматом про незлитність і неподільність Святої Трійці»<sup>353</sup>). Водночас розширюється розуміння слова у художньому тексті: воно оприявнюється в найнесподіваніший спосіб – як мовчазна інтенція, поетичний «жест», чин; «аура», що виникає довкола подій і персонажів твору. Унаочнюється також зв'язок слова із «суміжними свідомості категоріями», за визначенням О. Ф. Лосєва, – насамперед із чуттям, інтуїцією, підсвідомістю, з предметами й образами, числами та музикою: «Ейдос – сутність предмета; Логос – сутність ейдоса», – пише О. Ф. Лосєв<sup>354</sup>; «...музика напружується до слова, до Логоса».<sup>355</sup> Саме в музиці здійснюється діалектичний перехід числа у час – адже вона є «мистецтвом часу, в глибині якого приховується ідеально нерухома фігурність числа і яке зовні розквітає якостями оречевленого руху»<sup>356</sup>.

Разом з тим слово намагаються звільнити з лексикографічного «полону», вивести із «словникових холодин», як сказав би Тичина. Воно наближається до «традиційного смислу»<sup>357</sup> (цим терміном визначають слово фольклору, бо воно

---

<sup>351</sup> Свенцицкая Э. Слово в русской литературе рубежа XIX–XX вв. (на примере творчества И. Анненского, О. Мандельштама, А. Ремизова) // Русская литература. Исследования: сборник научных трудов. – К. : ИПЦ «Киевский университет», 2003. – В.IV. – С. 261.

<sup>352</sup> Там само. – С. 262.

<sup>353</sup> Тюпа В. И. Архитектоника эстетического дискурса // Бахтинология : Исследования, переводы, публикации. К столетию рождения Михаила Михайловича Бахтина (1895–1995). – СПб. : Алетей, 1995. – С. 215.

<sup>354</sup> Тахо-Годи А. А. А. Ф. Лосев – философ имени, числа, мифа... – С. 12.

<sup>355</sup> Фарбштейн А. А. Музыка как философское откровение (к проблематике ранних работ А.Ф.Лосева по философии музыки) // А. Ф.Лосев и культура XX века... – С. 91.

<sup>356</sup> Цит. за: Холопов Ю. Н. А. Ф. Лосев и советская музыкальная наука // А. Ф.Лосев и культура XX века... – С. 98.

<sup>357</sup> Лексико-граматичною одиницею фольклору є не слово, а «традиційний смисл» – «щоразу інший та разом з тим єдиний» (Червинский П. П. Семантический язык фольклорной традиции. – Ростов-на-Дону, 1989. – С. 26).

апелное до різних шаблів традиції, різних видів та жанрів у їх синкретичній взаємодії; демонструє постійну мінливість значень і алогічність у сталому смислового полі). Відтак ніби долається небезпечна сваволя авторського суб'єктивізму: слово постає як «пучок» смислів, що «стирчать врізнобіч», за відомим висловом О. Мандельштама. Синхронічний та діахронічний аспекти слова возз'єднуються. Кожна назва пропонує різні шляхи свого тлумачення; кожне ім'я поєднує конкретного носія з тезоіменитим «прообразом»; кожний топонім прочитується як культуронім. Відтак саме максимальна конкретність, документальна точність поетичного мовлення сигналізує про приховані «універсалії», провокує пошуки зв'язків з «абсолютним».

Проекція художнього слова на реальність здійснюється в колі ритуалу – цим зумовлене переважаюча циклічних форм; анаграма і паліндром, часто вживані модерністами, також є маркерами ритуалізованого тексту (як і тавтології, рефрени, числова символіка, магичні «формули» тощо). «Магія слова» (в якій дійсно переплітаються поганські та християнські уявлення, архаїчні замовляння і богослужбні символічні структури) стає підґрунтям «літургійної» поетики. Водночас міфологізується постать культурного деміурга як національного втілення Логосу; його слово набуває значення євхаристійного символу (формула «Пушкін – наше все» у росіян і В. Розанов про Пушкіна: «я його їв»). Відповідно можуть виникати історіософська та космогонічна версії такого міфу (як це сталося в Україні).

Та найперше завдання логодіцеї полягає у тому, щоби повернути скомпрометованому, проминальному, випадковому людському слову його сакральний хронотоп: надати голос часу й вічності, точці та простору, використовуючи музичні, числові та образні засоби «оречевлення руху»; а разом з тим – явити всесвітнє космічне життя як «розкриття й одкровення» предвічного Слова<sup>358</sup>. Інакше кажучи, тій думці, що «плазує по землі», мов змія, дати «око голубине», аби «крізь примарну феноменальність життя» споглядати «прекрасну іпостась істини»<sup>359</sup>.

---

<sup>358</sup> Эрн В. Борьба за Логос. Опыты философские и критические. – Цит. вид. – С. 80.

<sup>359</sup> Так само. – С. 101.

Наведені цитати з книги В. Ерна «Боротьба за Логос» є досить важливими для нашої теми, позаяк стосуються саме українського культурного контексту. Роз'яснюючи необхідність звільнення від «раціоналістичного міражу» і сутність філософського «логізму», Ерн не лише посилається на Сковороду, а й переплітає його слова з власними. Для Ерна саме Сковорода є втіленням «логічного» начала, тому своєрідним продовженням «Боротьби за Логос» стала для російського філософа книга «Григорій Саввич Сковорода. Життя і вчення».

Метафізично обгрунтовуючи феномен Сковороди, Ерн вдається до «зворотнього посилання»: констатує «музичну узгодженість своєрідної й самобутньої мудрості Сковороди з основними прозріннями великих представників логізму»<sup>360</sup>. Та разом з тим читаємо: «Якщо **формою** реального цілого Сковороди було умоглядне логічне, то **матерією** слугувала груба, своєрідна, стихійна плоть малороса-козака XVIII століття»<sup>361</sup>. Варіюючи, повторюючи на різні лади цю характеристику, Ерн саме козацьким «**тілом**», «**неприборканими краплями козацької крові**» пояснює непримиренні, як на нього, «крайнощі», що їх поєднала особистість Сковороди: «орлині злети думки», «окриленість споглядання», вселенська налаштованість духу – і зовнішня «кострубатість», «відособленість»; переплетіння рис «мудрого праведника» та «свавільного дивака»<sup>362</sup>. Ту саму козацьку «**тілесність**» Ерн убачає у словесному космосі філософа: «Поряд із яскравим, образним поетичним мовленням, що інколи сяє блискавичною красою, – церковнослов'янська захаращеність, облаштована “підлими” слівцями. Простонародне мовлення базарною хаотичністю вдирається до дифірамбічно-захопленого піднесеного тону викладу»<sup>363</sup>.

Те, що російський дослідник поцінував як наслідок «провінціалізму», впливу «грубого козацького середовища», для українських читачів Ерна могло бути незаперечним свідченням особливої духовно-поетичної традиції. «Контroversійність» Сковороди (і насамперед – поєднання божественного,

---

<sup>360</sup> Ерн В. Григорій Саввич Сковорода. Жизнь и учение. – Цит. вид. – С. 360.

<sup>361</sup> Там само. – С. 366–367.

<sup>362</sup> Там само. – С. 366.

<sup>363</sup> Там само. – С. 367.

книжного і всесвітнього з народним та особистісним як «богообразним світиком») зумовлена духом українського бароко. Що ж до літературного значення його творчості, то, можливо, саме образлива для українських культурних діячів позиція Ерна викликала нову хвилю зацікавлення спадщиною Сковороди. І це, як ми згодом переконаємося, виявилось напрямки пов'язаним із логодіцеєю українського модернізму.

Гостра полеміка довкола російського філософського дослідження «логізму» Григорія Сковороди (та й сама ретельно читана в Україні книга Ерна) відбилася в літературі, зокрема й у творчості Тичини<sup>364</sup> (про що детальніше скажемо далі). Полеміка певною мірою сприяла також поширенню філософських поглядів автора «Боротьби за Логос», провокуючи водночас зіставлення культурно-історичних контекстів. Сковорода ставав цікавий не тільки як мислитель: виправдання його слова за доби національного відродження означало виправдання української культури, тому так часто заперечувана **поетичність** творів мандрівного філософа також стала предметом уваги.

При цьому суперечливість, «двоїстість», затемненість слова, так само як і «контroversійність» почуттів, напруженість думки, виявилися суголосними часові. Доречно тут, на пояснення цієї суголосності, зацитувати думку новітнього дослідника: «Першим українським **ліриком** в істинному сенсі цього поняття став Сковорода. Хоч і які відчутні ще в збірці «Сад божественних пісень» старі впливи, все ж саме разом з нею в українську поезію прийшла й міцно закорінилася засадничо, якісно нова риса – прийшла тема людської особистості як вартісного, самоцінного чинника... Відкрився новий світ, доти сливе незнаний. [...] Світ багатоголосий та багатобарвний, зі своїми контroversіями, нюансами, півтонами, прихованими підтекстами»<sup>365</sup>. Варто лише додати, що словесна «ліствиця» Сковороди (щаблі, що їх виділяє поет у

---

<sup>364</sup> Л. Ушкалов вважає, що «антизахідні» мотиви «Вітру з України» могли бути нав'язані саме «славетною книжкою Володимира Ерна», якою Тичина, «за свідченням Станіслава Тельнюка», під час роботи над поемою «Сковорода» «широко користувався» (Ушкалов Л. Павло Тичина та світ українського бароко // Ушкалов Л. Есеї про українське бароко. – К. : Факт – Наш час, 2006. – С. 242.

<sup>365</sup> Барабаш Ю. Я. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко. – К. : Вид-дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 347.



структурі емблеми<sup>366</sup>), барокові концептизм і техніка «поєднання полярностей»<sup>367</sup> актуалізувалися не лише в контексті необарокової течії в українській літературі – вони набували нового сенсу саме як засоби логодіцеї, повертаючи слову його багатовимірність і всеосяжність.

Втім, маємо тут відчутне відлуння не менш актуальної на межі ХІХ–ХХ століть середньовічної традиції сприйняття **Слова як абсолютної реальності**, в межах якої все набуває чіткої троїстої структури: буквально-алегоричне-символічне, «ясне-піднесене-прекрасне», «історія-алегорія-тропология»<sup>368</sup>. Чи не тому поети початку ХХ ст., найбільшою мірою причетні до відновлення цієї традиції, з гордістю називали себе «**славословами**»?<sup>369</sup> Чи не тому Тичина в поемі-симфонії «Сковорода» намагався уславити водночас і свого історичного героя, і новітнього революціонера, й узагальненого ідеального «Поета»?<sup>370</sup>

Але ж Тичина дійсно був «**славословом**»<sup>371</sup> за самою природою свого генія; був музично настроєний на божественний камертон – об'єктивну присутність неземної «слави» в іменах і речах земного світу. Панегіричні інтонації, екстатичний пафос, «літургійність» його синестезійної поетики, прихований або й оприявнений містеріальний елемент, фольклорно-міфологічне переживання єдності природи й людини – усі ці риси є дуже органічними для поета, що в якийсь незбагнений спосіб осягнув і поєднав у собі фольклорні, середньовічні, барокові й авангардно-модерністські ознаки художнього мислення. Цілком слушно зауважує Л. Ушкалов: «...стиль думання поета нагадує ту **всеосяжну алегорезу** «символічного світу» Біблії, що на ній засновуються твори його улюбленця Сковороди»<sup>372</sup>.

---

<sup>366</sup> Ушкалов Л. Ідеї та форми української барокової поезії. – Цит. вид. – С. 38.

<sup>367</sup> Там само. – С. 50–51.

<sup>368</sup> Неретина С. С. Слово и текст в средневековой культуре... – С. 133.

<sup>369</sup> С. Аверинцев наводить слова В'яч. Іванова про Бальмонта: «**Ми обидва славослови**», –коментуючи високопарну, надмірно урочисту, позбавлену романтичної іронії мову поета; він вбачає у цьому «**вираження філософської та естетичної віри в об'єктивну присутність «слави» в речах та довкола речей**» (Аверинцев С.С. Разноречия и связность мысли Вячеслава Иванова // Иванов Вяч. Лик и личности России. Эстетика и литературная теория. – М., 1995. – С.24).

<sup>370</sup> Власне тому цей, за словами Л. Ушкалова, «найбільший твір найбільшого українського поета ХХ століття» і викликав такі суперечливі відгуки: від «сонячного клярнетизму» і «Фавста» ХХ століття до «трагічно-ганебної поеми...» (Ушкалов Л. Павло Тичина та світ українського бароко. – Цит. вид. – С.239).

<sup>371</sup> Ця характеристика, на жаль, сприймається стосовно Тичини лише в негативному значенні: «Тоталітарній державі потрібна була тільки певна кількість приручених славословів» (Гальченко С. А. Між білим і чорним // Павло Тичина. Золотий гомін. Вибр. твори. – К. : Криниця, 2008. – С. 6).

<sup>372</sup> Ушкалов Л. Павло Тичина та світ українського бароко... – С. 246.

Визначення «славослов» приховує у собі паронімічну атракцію, особливо відчутну в контексті християнської культури. «Слава» і «Слово» постають як синоніми, метонімії Сина Божого («Спас у Славі» на іконах унаочнює єдність сьйва божественної Слави Бога Отця і Бога-Слова, «Світла від Світла», – тоді як сам вислів «Слава Господня» «часто є аналогом Бога у численних стародавніх пам'ятках»<sup>373</sup>). Візуальним символом цієї «Слави» є золотий колір, на тлі якого (**на самому світлі, тож неодмінно без тіні!**) пишуть ікони. **Золото** церковних бань і хрестів так само символізує Славу і Слово: «це онтологічний символ Божественного Світла, яке наповнює Царство Небесне та у вигляді божественної енергії проливається на світ»<sup>374</sup>.

Отже, блиск і сьйво сакрального золота на землі сприймаються як відлуння небесної Слави, відгомін предвічного Слова... Іконічність<sup>375</sup> золота (що сяє – аж горить на сонці, засліплюючи тварний зір) пов'язана також із уявленням про «вогненну природу розуму» та «ототожненням розуму зі світлом»<sup>376</sup>.

Не лише Бог, а й вищі чини небесної ієрархії (престоли, херувими, серафими) постають у вигляді живого вогню. Тож Слово, Логос, є насамперед «вогненною сутністю» («вогонь в одежі слова», як і романтичне уподібнення поета до Прометея, віддзеркалюють цю світоглядну константу). Разом з тим увесь трансцедентний світ у християнській традиції пов'язується з блакиттю. Синім або блакитним кольором в іконографії позначається «янгольський престол», тоді як «земний престол» – зеленим. Отже, іконічна сакральна тріада кольорів, яка символізує **різні «енергетичні рівні» єдиного Слова**, – це вогненно-золотий, блакитний і зелений.

У контексті логодіцеї все це набуває неабиякого значення: адже саме іконічність поетичного слова може засвідчити його зв'язок із Логосом – Тим, Хто є «Творець ікон і Сам ікона», за словами В'яч.Іванова; саме тому поети

---

<sup>373</sup> Войтович В. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – С. 484.

<sup>374</sup> Лепахін В. Ікона та іконічність. – Львів: Свічадо, 2001. – С. 95.

<sup>375</sup> Під «іконічністю» розуміємо «внутрішню властивість, здатність предмету, речі, дії, події, явища бути реальною боголюдською єдністю» (Лепахін В. Цит.праця. – С.91).

<sup>376</sup> Лосев А.Ф. Первозданная сущность // Символ. – Париж, 1992. - № 27. – С.264.

початку ХХ ст. інколи маніфестують «іконічність» своєї поезії, уподібнюючи словесну творчість до праці «зографа» (іконописця).<sup>377</sup>

Ті поети, твори яких стали основою для роздумів про логодіцею українського модернізму, найбільш різнобічно представляють це культурне явище, демонструючи різні засоби «виправдання» художнього слова, його максимальної онтологізації. Безперечно, тут є і багато спільного, пов'язаного із загальною логікою розвитку образної думки та філософським контекстом доби:

- актуалізація згаданого вище мономіфу рятівного життєдайного Слова<sup>378</sup> та відповідні зміни у структурі ліричного суб'єкта;
- надання слову універсальних ознак (фольклорно-міфологічних та книжних; діалектних, оказіональних та нормативних; ритуально-язичницьких та літургійно-християнських; раціональних та ірраціональних) у їх рівноправній взаємодії;
- намагання оприявнити зв'язок «природного» й «божественного» одкровення у словесному просторі (зокрема, перекодувати «культуру» як «природу», і навпаки);
- досягнення ефекту незримої присутності слова у поетичному тексті як смислового «поля», утвореного думками та діями персонажів (тобто «словом» у розумінні «будь-якого виявлення нашої істоти назовні», за висловом Флоренського);
- підсилення й унаочнення «магічності» слова (відчутна ритуалізація тексту та його «відкритість», проекція на реальність).

Разом із тим кожна з обраних нами творчих особистостей є унікальною за масштабами та спрямуванням свого таланту. Це дозволяє сфокусувати увагу на індивідуальних особливостях художнього мислення в контексті нашої теми, на своєрідності стосунків Поета і Слова у взаємопроникному діалозі.

---

<sup>377</sup> Див. Про це: Киселева Л.А. Христианско-иконографический аспект изучения поэтики Сергея Есенина // Есенин академический. Актуальные проблемы научного издания. – М.: Наследие, 1995. – С.168-180; також більш ґрунтовна розвідка, частково опублікована: Киселёва Л. Русская икона в творчестве Николая Клюева // Православие и культура. – К., 1996. - № 1. – С.46-65.

<sup>378</sup> Див. прим.3.

Тому в подальшому увагу буде зосереджено на окремих аспектах поетичної логодіцеї, без зазіхань на всебічну характеристику цього процесу в поезії названих авторів.

### «Золотий гомін» Слова і «муза неомузена» Павла Тичини

*«Я єсть народ, якого Правди сила...»*

Перше, що вражає у ранній творчості Тичини, – це незрівнянна, неперевершена **іконічність** його поетичного слова, унікальна здатність поета сприймати світ як «богоєдність», природу – як ікону Божу.

Хоча поетичне слово завжди має на меті досягти невимовне, показати «видиме невидимого», та в межах християнської культури, особливо у православній традиції, його іконічність означає імпліцитну (або й експліцитну) присутність композиційних, образних, змістових структур культового походження, адже «у православному церковному житті «все – ікона, все – іконічне».<sup>379</sup> Можливості словесного відтворення християнського «онтологічного антиномізму» є надзвичайно широкі та добре розроблені; богословська екзегеза «триєдиного» словесного значення навчає у природному вбачати надприродне, в історичному – біблійне, у конкретному – всеосяжне. Нічого статичного у світі не залишається: скрізь виявляється **рух**, прихована борня, скрізь унаочнюється «синергійна динаміка»... Інтерпретація поезії Тичини у цьому контексті дозволяє виявити низку відповідних «формульних» значень на різних рівнях структури тексту та краще зрозуміти природу іконічного художнього слова поета.

У тичинівських віршах 1910-х років події Священної Історії, Одкровення, що змінило всесвіт, глибоко переживаються **самою природою**; все довкола «думає», у різній спосіб силкується осмислити грандіозні космічні зрушення – і

---

<sup>379</sup> Лепакін В. Цит.праця. – С.6. Зауважимо, що дослідник усі жанри православної церковної словесності розглядає як «словесні ікони», вбачаючи в «іконообразі» квінтесенцію християнського світобачення і світорозуміння; а також простежує взаємовплив іконопису та церковної словесності на конкретних прикладах.

ця здатність природи сприймати Логос є предвічною (вже за «сотворення світу» хоче думать туман»<sup>380</sup>!).

Ось на землю насувається тінь від густої грозової хмари, вже блискавка пронизує небо, – але ще до того, як пролунає звук грому, поет чує голоси світу природи, що гармонійно єднаються з голосами людського та божественного світів:

- Господь іде! – подумав десь полинь.

<...>

- Господня тінь, – прошепотів полинь.

(с.44)

Фольклорні конотації (відома русалчина загадка «полин чи петрушка», де правильна відповідь є рятівною<sup>381</sup>) нагадують про сакральну символіку полину. (Хоча він і пов'язаний зі значеннями «гіркоти та печалі», проте будь-який різновид цієї рослини в народі вважають за оберіг, а в лікувальній магії особливо цінують так зване «боже дерево» – його вирощують у квітниках, культивують у садах та на городах, використовують у лікарській практиці,<sup>382</sup> а інколи навіть кладуть до ікони). Разом з тим написання з м'яким знаком етимологізує це слово, пов'язує його не просто з рухом, а з імперативом злету: **полинь!** Таким чином, одухотворена чутливість «полину» у вірші «Іще пташки...» є художньо вмотивованою й водночас дуже органічною, безпосередньою.

Вартою уваги є також послідовність дій: «подумав» – «прошепотів»; вимовлене слово, у свою чергу, негайно викликає відповідну зовнішню дію. Зловісна «**тінь**» (несумісна з Божественною природою, тож «Господня тінь» сприймається як оксиморон) сигналізує про щось страшне, протиприродне: «І враз – роздерлась пополам завіса!» Прозора алюзія на момент смерті Христа,

---

<sup>380</sup> Із циклу «Сотворіння світу». Див.: Павло Тичина. Золотий гомін. Вибр.твори. – К.: Криниця, 2008. – С.71 (У подальшому, цитуючи поетові твори за цим виданням, вказуємо сторінку в дужках у тексті).

<sup>381</sup> «**Полин**» відлякує русалку – тож якщо вимовити це слово, вона з криком: «Сама ти згинь!» - щезає; а відповідь «петрушка» дозволяє русалці залоскотати жертву: «Ти ж моя душка!» (Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. У 2-х т. – Мюнхен: Укр.вид-во, 1966.- Т.2. – С.162).

<sup>382</sup> Див.: Войтович В. Українська міфологія.- К.: Либідь, 2002. – С.441; також: Лікарські рослини: Енциклопедичний довідник. – К.: УРЕ, 1991. – С.922.

коли у храмі навпіл «роздерлася завіса церковна»<sup>383</sup>, цілком узгоджується з візуальним образом потужної блискавки; сполохана земля жахається «як тривога, так і до Бога»: «І дзвонять десь в селі...». Водночас грозове очищення, жадане оновлення світу символізується у завершальній частині вірша заспокійливим мерехтінням крил птахів, і саме тих, які у Святому Письмі уособлюють Дух:

І вже тремтять, вже спокій сіють  
Сріблясті голуби у небесах.

Катаристичний ефект цих останніх рядків, цілком несподіваний і надзвичайно сильний, приголомшує і змушує замислитись. Адже, крім довершеної музичної побудови фрази, крім заспокійливого «**вже.., вже...**» після дзвону на сполох; окрім того мимовільного, позасвідомого, ледь чутного «...ах», яким супроводжується погляд угору, замилювання раптовим спокоєм «у небесах», – є у цьому фіналі таємнича сила, випромінювана кожним звуком. Мимохіть придивляєшся до літер, дошукуючися джерел сугестії, та сприймаєш п'ятиразово повторене «с» як анаграму (слов'янська назва цієї літери – «Слово», а наступна в абетці літера, «Покой», означає «спокій наступного віку», Царство Боже; відтак лексема «спокій» у Тичини ніби фокусує символічні значення буквенних графем. Текст спонукає читача до «синергійної динаміки» сприйняття, бо й сам він постав унаслідок синергії Слова та Поета, який повертає людським словам первісну багатозначність і сутнісну дієвість.

Зокрема, відчутну антиномічність Тичиногового слова у наведеному фрагменті увиразнює поєднання **тремтіння** зі **спокоєм**, тоді як **сівба спокою голубами** розкриває безодню міфологічних значень. Тремтіння можна від жаху, а можна й від радості, – в будь-якім разі, це є виявом сильного збудження, а не спокою: тремтіння означає також ледь помітний рух або ледь чутний уривчастий звук... Крім того, тремтіння корелює із «трепетом» як ознакою «тварного єства» та «священним трепетом» – як переживанням Богоприсутності.

---

<sup>383</sup> Матвій. 27:51; Марк. 15:38-39; Лука. 23:45-46.

Множинність «сріблястих голубів у небесах» нагадує аналогічний образ із «Золотого гомону»: над «храмом душі», між землею та Вічністю, «у **неосяжній високості в'ються / голуби-молитви...**» (с.60). Отже, голуби символізують не лише **присутність Духу**, Космічного Диригента, здатного приборкати й перетворити хаос...Тичинівські «голуби» – це «символічне словесне зображення взаємовідношення між Богом і людиною»<sup>384</sup> (саме у цьому, за церковним ученням, полягає «іконічність молитви»). У «Золотому гомоні» ці «**голуби-молитви**» возз'єднують незліченні покоління «**предків**» і творять всевітню музику – «**акордами розцвітають**». Таким чином соборна людська душа розпросторюється на весь Усесвіт, перетворює його на «**повнозгучний храм**». Інакше кажучи, **обожує** світ: адже «сівбу» космічної музики в людських душах здійснює Бог, та саме звернені у відповідь до Бога, «пророслі» людські слова («голуби-молитви») творять гармонію божественних «акордів»...

Бог засіває.

Падають

Зерна

Кришталевої музики.

З глибин Вічності падають зерна

В душу.

І там, у храмі душі,

Над яким у неосяжній високості в'ються голуби-молитви,

Там,

У повнозгучнім храмі акордами розцвітають,

Натхненними, як очі предків. (с.60)

Звернімо увагу на символіку простору: зорова симетрія малого людського «**і там**» та величного всевітнього «**Там**» пов'язує «храм душі» з безмежним «повнозгучним храмом» Вічності, ототожнює їх. Проте це ототожнення передбачає натхненний порив, блискавичний рух; і «молитва» Києва «за всю Україну» викликає саме такий рух: «**буря!.. – блиск! – жах!**» (с.61).

---

<sup>384</sup> Лепакін В. Цит.праця. – С.158.

Подібним чином й у вірші «Ще пташки...» блискавка символізує рух, нестримну взаємодію двох динамічних потоків: небесного та земного; згадка про космічну жертву й «роздерту завісу» буття супроводжується «відповіддю» людської душі, **церковним дзвоном**, а «голуби-молитви» як надійні посередники утверджують лад, «спокій сіють... у небесах».

До цього вірша, як і до багатьох інших ранніх поезій Тичини, можна було би долучити розлогий богословський коментар. Зокрема, існує святоотецьке пояснення того «дивного способу страти», що його обрав Христос, – **«аби очистити повітряне єство»**.<sup>385</sup> Преподобний Максим Сповідник роз'яснює, що Христос приймає смерть саме в повітрі, а не на землі з метою знищення «ворожих сил», які скупчуються між небом та землею («**тінь!**»), задля пробиття простору, заповненого демонічними сутностями...<sup>386</sup> Проте подібні коментарі тут зацві: вірш Тичини є миттєвим, насправду **блискавичним** спалахом двоєдиної реальності, котра не підлягає раціональному тлумаченню; подібно до ікони, він **«проповідує красою», «показує істини-аксіоми, що не потребують доведення»**.<sup>387</sup> Людина християнської культури, хоча би й заповзятий атеїст, підсвідомо відчує у цьому поетичному тексті глибокий сакральний зміст. Відчує незбагненну єдність і взаємозв'язок усього суцього (мовою ікони – єдність «Неопалимої Купини»: земного, небесного і духовнопрестольного» начал<sup>388</sup>). Та разом з тим, можливо, відчує також «блиск і жах» живого Слова...

Геній Тичини ніби вихоплює слово в самому процесі його постання із «космічного оркестру», де «музика напружується до Логоса» (Лосєв). Проте композиція текстів і наявність окремих «формул» вказує на зв'язок із літургійною поезією та символікою богослужіння. Так, поема «В космічному оркестрі» починається, подібно до церковної відправи, з благословіння, а

---

<sup>385</sup> Див. Докладніше: Диакон Андрей Кураев. Школьное богословие. – Изд.2-е, испр. и доп. – М.: Благовест, 1999. – С.320-321.

<sup>386</sup> Там само. – С.320.

<sup>387</sup> Лепахін В. Цит.праця. – С.181.

<sup>388</sup> Традиція зображення «Богородиці Неопалимої Купини» передбачає «унаочнення»співприсутності Діви Марії в усіх трьох світах: образ Пречистої вміщують у центрі трьох просторів, трьох чотирикутників різного кольору (перші два – характерні ромбічні фігури, що утворюють восьмикутну зірку, а третім є сама дошка ікони). «Різні фарби на іконі Неопалимої Купини, як-от: зелена для означення фізичного світу, блакитна – для означення світу янгольського, вогненно-червона – для означення сфери престольної, служили також для розрізнення янгольських ієрархій та властивостей» (Арсеньєв В. О церковном иконописании // Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв.: Антология. – М.: Прогресс, 1993. – С.144).



згадані в цьому сакральному зачині «матерія і просторінь, число і міра», «кольори, і тембри, і огонь» є складниками «храмового дійства як синтезу мистецтв», про що докладно писав П.Флоренський в однойменній праці.<sup>389</sup> «Огонь, тональність всього світу, огонь і рух, огонь і рух!» (с.92), – цими словами виділено, виокремлено найвищий онтологічний символ (яким визначається, зокрема, і символіка церковних свічок<sup>390</sup>). Те, що зримий вогонь є лише символом **вогню незримого**, прихованого у найглибшій «Пітьмі», формує у творчій уяві поета образи, що ніби ілюструють слова Діонісія Ареопагіта про «Божественний Морок» Абсолюту<sup>391</sup>: «**пітьми творчої хітон...**» («Не Зевс, не Пан...»). Зауважимо, що лосєвська «діалектично-міфологічна формула вогню» збігається, як підкреслює філософ, із характеристикою «розумного вогню» у Діонісія Ареопагіта<sup>392</sup>.

Тож там, де у Тичини «**замість бога**» постає «**вогонь**», маємо синтетичний образ двоєдиного буття, в якому можна також виявити іконографічний інтертекст:

Спервовіку не було нічого –  
тільки рух!

Спервовіку замість бога  
огняні крила,  
а над усім дух...

І підняв огонь свої долоні:  
бурі веселі! (с.71)

---

<sup>389</sup> Стаття Флоренського вийшла друком весною 1921 (у №4 журналу «Маковец»); наступного року в цьому «журналі мистецтв» (у №2) опубліковано ще одну статтю про чуттєве сприйняття людиною символів світу духовного: «**Небесные знамения (размышления о символике цветов)**». Твори Тичини (написані раніше!) за своїм образним мисленням є зіставні з роздумами Флоренського про сакральну сутність синестетичного світосприйняття та засоби «природного одкровення».

<sup>390</sup> «Бачачи свічі, що горять, піднімайся умом від вогню видимого до нематеріального вогню Духа Святого», - навчав св.Йоан Кронштадтський (цит. за: Лепакін В. Ікона та іконічність... – С.123).

<sup>391</sup> Перший розділ «Послання до Тимофія має назву «Що таке Божественний Морок». Розмірковуючи про шляхи єднання з «Тим, Хто створив пітьму покровом Своім» (Пс.17:12), Діонісій Ареопагіт пише: «Як горю я бажанням досягти цього Мороку, щоб невіданням і небаченням побачити й пізнати Того, Хто переважає споглядання та пізнання..!» Адже «Бог залишає всі божественні звуки, осяяння, небесні глаголи та вступає до Мороку, де, як сказано у Святому Письмі, воістину перебуває Той, Хто є поза межним для всього стущого» (Мистическое богословие. – К., 1991. – С.5-7).

<sup>392</sup> «Якщо розум є світлом, то понадсущий розум (а він є основою самого розуму) виявляється джерелом і самого світла... Це є **вогонь**, полум'я вогненне. Це... єдино можливий вихідний пункт усякого буття, <...> могутній та невичерпний потік і напружена вибуховість усякого буття» (Лосев А.Ф. Первозданная сущность // Символ. – Париж, 1992. - №27. – С.265).

Звісно ж, тут немає і сліду «богоборства»– натомість є подолання мертвотних слів і примітивних уявлень про таїну творіння, пов'язаних із традиційним «Бог сотворив...». Адже **зображення** сивого бородатого «Бога Отця» на іконах «Трійці Новозавітної» є, строго кажучи, неканонічним<sup>393</sup> («Бога людям **неможливо бачити...**»); що ж до початку світотвору, то у Книзі Буття сказано саме про «**пільму над безоднею**» і про «**Духа**», який ширяв над водами первісного хаосу (Бут.1:2).

«Долоні вогню», як і «огняні крила», є точним смисловим віддзеркаленням самої ідеї Творіння, його напруженої вибуховості» (Лосєв). Обидва образи споріднені, бо мають спільну авдіальну складову (**сплески** долонь – **сплески** крил), вказуючи тим самим на звукову, музичну доміанту поезії Тичини. Свідомо чи ні, але у своєму «Сотворінні світу» поет використовує іконографію «Софії-Премудрості Божої» – червоноликої, з вогненними крилами, «**Софії-Художниці**», як символічного уособлення Божого «Домобудівництва»: «Премудрість побудувала собі дім» (Притчі Соломонові. 9:1).<sup>394</sup>

Вочевидь, у Тичини йдеться не про вогонь як «статичне буття» (один із першоелементів Усесвіту), а саме як про **розумне** Першоначало. Цей образ є метонімією Творця, тож і доповнюється він так само метонімічним зображенням «духовнопрестольного» світу (тобто вищих чинів янгольської ієрархії), адже «**хори червоні**», що змовкли на мить від подиву, вказують на вогненно-червоних херувимів. Ці «хори», як і «херувимська пісня» («Іже херувими...») на початку «літургії вірних», уславлюють Премудрість Творця, закликаючи людину до співтворчості (пор.: «**З херувимами служу!**» у вірші «У собор»).

Можливо, саме асоціативний зв'язок ідеї творчості із «Софією-Художницею» (на тлі європейської романтичної рефлексії художника як свого

---

<sup>393</sup> Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. – М.: Просвещение, 1993. – С.138.

<sup>394</sup> Цікаво, що аналогічний образ неодноразово зустрічається в поезії та публіцистиці Миколи Клюєва: «Крыльями плещет София», - читаємо в одному з віршів 1921 р.; а у статті «Сорок два гвіздки» (1919) міститься детальний опис цієї «улюбленої ікони» поета: «...крилата вона і ликом багряна... А Спас золотий... за плечима її вознісся...» (Клюев Н. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. – СПб.: РХГИ, 1999. – С.515, 939). Подібні образні «формули» присутні також у ліриці Єсеніна (Плещет надо мною / Пламя красных крыл»; «Алый мрак в небесной черни / Очертил пожаром грань...»).

роду «спасителя», чий творіння покликані «зняти світовепрокляття»<sup>395</sup>) визначив спільне семантичне поле довкола образів Месії, Музи та Слова у творах Тичини. Вбачаємо тут і певний вплив гностичного міфу, бо йдеться про мотив **«істинного знання»**.

«Справжня» і несправжня муза, омузена чи «неомузена» людиною («Один в любов, другий у містику...») нагадують сюжет давньохристиянського «Апокрифа Йоана» (знайденого наприкінці XIX ст., й у 1907 року дослідженого К.Шмідтом<sup>396</sup>). У цьому гностичному апокрифі йдеться про **«помилку Софії»**: хибно обравши своє друге «Я», власну «чоловічу половину», ця «остання сутність вищого світу» породила **несправжнього бога** – ним і створено наш «нижчий світ» і людину. Проте людська істота успадкувала від Софії часточку «вищого світу» – ту божественну іскру, якої не мав сам «творець». Відтепер вона – єдина надія всесвітнього буття: «лише прозріння людини відновлює порушену повноту світла», «Плерому».<sup>397</sup>

Тож що можуть означати, з урахуванням впливового на початку XX ст. гностичного контексту, слова «справжня муза неомузена»? У ланцюжку визначень музи («українська», «справжня», «неомузена») бринить якийсь таємничий сенс. Можливо, це **ще не впізнана «Художниця»**, помилково відкинута; така, що не явила належним чином свого божественного походження, спорідненості з «вищим світом»? Муза, **ще не пошлюблена зі Словом** – тим надособистісним вищим началом<sup>398</sup>, яке пробуджує «чуття єдиної родини» та нагадує повсякчас про те, що й людське слово – це «не тільки мова, звуки...». Тож **справжній** Поет як часточка Божественного Слова має **пошлюбити** («омузити») справжню музу. Він – її наречений, **«молодий»!**

Саме такими словами завершується поема «Золотий гомін»:

---

<sup>395</sup> Гадамер Г.-Г. Истина і метод: Пер. з нім. – К.: Юніверс, 2000. – Т.1: Герменевтика 1: Основи філософської герменевтики. – с.90

<sup>396</sup> Див.: Апокрифы древних христиан: Исследования, тексты, комментарии. – М.: Мысль, 1989. – С.173-217. Гностичний міф про **«помилку Софії»** актуалізувався на межі XIX-XX століть. – «Вплив гностиків, з їхньою філософсько-містичною інтерпретацією християнства, що увібрала досвід античної мудрості та орфічної матеріальності, знайшов благодатний ґрунт у Росії початку XX століття» (Проскура В. Течение Гольфстрима. Михаил Гершензон, его жизнь и миф. – СПб.: Алетейя, 1998. – С.78).

<sup>397</sup> Там само. – С.178-179.

<sup>398</sup> **Надособистісний** характер Слова, з яким еднається «справжня муза», зумовлює його докорінну відмінність від суб'єктивістських словесних міражів: поети, що мандрують «один в любов, другий у містику, а третій в гори, де орли» (вкупі з «несправжньою» музою), належать «нижчій реальності».

Я – молодий!

Молодий!

У тому, що це самовизначення може мати шлюбну семантику, а не є лише віковою ознакою (як, напр., у вірші «Молодий я, молодий...»), можна пересвідчитися, аналізуючи текст поеми.

Напевне, жодний інший твір Тичини не виявляє такої спорідненості з «іконою», не демонструє такою мірою можливостей іконічного слова, як поема «Золотий гомін».<sup>399</sup> Композиція тексту нагадує про закон «зворотньої перспективи»: віддалене, нечутне, незримо переважає близьке, гучне й очевидне – заповнює весь простір зримого світу, перетворюючи його на «іконотопос».<sup>400</sup>

Зачин поеми – **чотири** початкових рядки (це ніби ієрогліф стійкого міфологічного простору) – обрамлено топонімами: «Києвом» та «Дніпром». (Зауважимо, що функція **імені** на іконі є визначальною: без імені ікона вважається несправжньою, «недійсною, **не онтологічною**»<sup>401</sup>). «Верх» і «низ» цього простору виразно розділені: це **небо** («стрижень Світобудови символ усесвітньої гармонії й порядку»<sup>402</sup>) і **вода** («хаос, безодня, на яку сходить Дух»<sup>403</sup>), причому ця вода вже є одухотвореною, «розумною».

Над Києвом – золотий гомін.

І голуби, і сонце!

Внизу –

---

<sup>399</sup> Зауважимо, що слово «ікона» тут є доречним і у прямому розумінні: за символічним змістом та деякими композиційними деталями поема Тичини нагадує ікону, що відтворює символіко-літургійне обґрунтування христологічної догми, - «Єдинородний Сине» («Єдинородний Сине і Слове Божий, безсмертний, безначальний та співприсутний Отцю, Душе Святий, що воістину животворить усяку твар»). Ікона цього типу є у малому іконостасі Софії Київської. Зазвичай на подібних іконах зображують всесвіт (сонце, місяць, зірки), янголів і Смерть, рай і пекло, голгофський хрест і Небесний Єрусалим, чорних птахів, які терзають тіла грішників, і архангела, що відгонить нечисту силу; а у верхній центральній частині вміщено образ «Спаса Емануїла», Бога Слова, разом з Отцем і Духом у вигляді голуба (про ікони такого типу див, зокрема: Белов С.П. Ікона «Єдинородный Сине» из Саминского Погоста // Вытегра. Краеведческий альманах. Вып.2. – Вологда: Легия, 2000. – С.240-249).

<sup>400</sup> Термін належить В. Лепакіну: «Іконотопос – це святе, вибране Богом (чи людиною за волею Божою) місце, яке усвідомлюють як вибране, яке має небесний Первообраз, що описаний у Святому Письмі чи у церковній літературі..., прагне до самозбереження і організації простору навколо себе за принципом священної топографічної іконічності як образ Первообразу». «Воіконовлення» топосу Києва та Печерського монастиря, як зазначає В. Лепакін, уперше здійснюється у Києво-Печерському патерику (Лепакін В. Цит.праця. – С.267).

<sup>401</sup> «...Без надпису ікона «не дійсна», вона перестає бути іконою..., і перед нею не можна молитися» (Лепакін В. Цит.праця. – С.144).

<sup>402</sup> Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М.: Гуманит.изд.центр ВЛАДОС, 1966. – С.229.

<sup>403</sup> Там само. – С.76.

Дніпро торкає струни (с.59).

Отже, реальні Київ і Дніпро, але водночас «ікона» часовічності, простір вищої реальності: **«золотого гомону» Слова...** Всеосяжний і мінливий, то потужний, то ледь чутний, цей «гомін» пронизує увесь текст: **«ріки дзвону»**, **«струни»** Дніпра, **«зерна кришталевої музики»**, **«акорди»** у **«повнозгучнім храмі»**, **«молитви»**, **«сміх»**. Останнє слово варіюється та повторюється в поемі особливо часто: **«засміялись гори»** (двічі); **«всі сміються»** (тричі); **«години радості і сміху»** (двічі); **«у всіх тоді (навіть у травинки) сміялись сльози...»**. Поєднуючись зі **«співом»**, **«сміх»** набуває в поемі важливого значення, унаочнюючи **«формульність»** тичинівської поетичної фрази. Так, у сцені стихійного творчого **«прозріння»** Києва двічі повторюється **«І всі сміються як вино»** (с.61), тоді як стихійна всенародна хода та **«іпостасне»** перетворення поетового **«Я»** у фінальній частині супроводжуються вже дещо іншим **«гомонам»**: **«І всі сміються як вино: / І всі співають як вино: / Я – дужий народ. / Я молодий!»** (63).

Якщо **«спів»** не потребує коментаря (а про символіку вина скажемо згодом), то в який спосіб **«сміх»** може бути пов'язаний із **«золотим гомонам» Слова?** **«Сміх – це своєрідна молитва...»**; це **«злиття людської душі з Божеством»**; слова зі значенням **«сміятися»** можуть співвідноситися зі словами, що мають значення **«безодня»** (джерело життя та смерті), – такі семасіологічні універсалиї наводить М.Маковський.<sup>404</sup> Отже, сміх – це ніби інтенція Слова, радісне його передчуття, і лише людина здатна сміятися. Тому **«гомін»** сміху долучається до сакрального образу **«золотого гомону»**.

Те, що цей образ має істинну реальність, у світлі якої притлумлюються, стають непомітними явища й голоси довколишньої дійсності, виразно підкреслюється:

Ах той гомін!..

За ним не чути, що друг твій каже,

Від нього грози, пролітаючи над містом,

плачуть, –

---

<sup>404</sup> Там само. – С.300-301.

Бо їх не помічають. (с.55)

Зате аж надто помітними стають давно померлі **«предки»** (як на великодніх іконах, де Христос виводить «праотців» із пекла). Тричі повторюється це слово – **«предки»** – на початку другого строфоїда; у першому рядку це **єдине** слово – називне речення з крапкою, тож виникає відчуття раптової з'яви.

Візія предків, як і всі образні ланцюжки поеми, увиразнює своєрідність хронотопу: це часовічність, простір воскресіння і життя безконечного (у Бога мертвих немає). Та виявляється, що «золотий гомін» постав над Києвом саме через те, що предки «пішли по місту» і **«жертви сонцю приносять!»**

Ідея соборного єднання з усіма поколіннями предків, як і наступне уподібнення Києва до **«жерця»**, його молитва «за всю Україну» і **«слава! – з тисячі грудей»**, пов'язані з часом написання поеми, тож реальні історичні події віддзеркалюються у тексті. Це і «ясні короговки», і згадка про «роки неслави», і багатотисячний мітинг, на якому «хтось говорить»... Уява читача розширює цей історичний контекст розуміння: «Боже великий, єдиний, нам Україну храни», «Христос воскрес – воскресне Україна», «Слава Україні!» – ця музика, ці вигуки ніби долучаються до «акордів» у «повнозгучнім храмі». Та разом з тим виникає ключовий мотив **«хреста»**: це і той хрест, яким благословив київські гори Андрій Первозванний («Опромінений, / Ласкою Божою в серце зраний...») – «формульна», повторювана характеристика апостола акцентує зв'язок **«світла»** (=Слави) та страждання; це і голгофський хрест Спасителя; це і **«розп'яття душі людської»** – адже кожен, хто у Хреста хрестився, у смерть Його хрестився: «я співрозп'явся Христові», – каже ап.Павло (Гал.2:19).

Спробуємо простежити, як розвивається мотив Христа і «хреста», Слова і Слави у «Золотому гомоні». Відразу зауважимо: початкова «формула» Божественної Слави – того «німба», що засяяв над оновленим Києвом, – у поемі змінюється. На початку це **«золотий гомін», «голуби», «сонце»**, тобто виразна триєдність **Слова, Духа, Отця**. Проте у фінальній частині залишаються лише **«сонце»** й **«голуби»**, а **втіленням «золотого гомону» стають Поет=Народ=Київ** (як символ України) – отже уособлене Слово, Христос

(«**Наречений**») і поетове «Я» ототожнюються. Важливу роль у цьому перетворенні відіграють три мотиви: «Сонця», «Києва-Єрусалиму» та «Шлюбу».

Міфологема «сонця», як добре відомо, є «містком» між найдавнішими уявленнями про божество, небесного «Отця», та Христом – утіленим Словом.<sup>405</sup> Тичина поєднує «**Сонце і Христа**» саме у символічному образі «сонця», що його проклинали «каліки...» (с.61).

Поява «предків», що «встали з могил», актуалізує давні поховальні конотації «**човнів**», які тепер повертаються із потойбіччя, «причалюють» знову до Києва. «**Човни**» воскреслих предків – теж «**золотії**», і плывуть вони «уночі» (коли немає сонця) по «золотому гомону» **небесних річок**.<sup>406</sup> Взаємопроникненням міфологічної архаїки та християнської символіки позначений цей образ «**потужних рік дзвону Лаври і Софії**» (с.60).

Візуальні асоціації, викликані «Лаврою і Софією» (золоті бані, золоті хрести, золоті дзвони церковні), і «золоті човни» – у поєднанні з метафорою «ріки дзвону» та шляхом «із сивої-сивої Давнини» – створюють поле сакральної символіки. Образ Києва розвивається у цьому полі як середньовічна алегореза (поєднання різних «щаблів» інакомовлення). Найвідомішим, зразковим прикладом екзегетичного прийому алегорези є богословське тлумачення «Єрусалиму»: «історично - місто на землі, алегорично – церква, тропологічно – душа віруючого, аналогічно – град Божий на небесах».<sup>407</sup> У такому «духовному тлумаченні» священного слова найважливішим моментом є увиразнення внутрішнього взаємозв'язку, метафізичної єдності Христа, Церкви (Тіла Христового) та людини, що є часткою цього соборного Тіла; історичного міста (яке уособлює або ж «відтворює» події Священної Історії) та Царства

---

<sup>405</sup> «Боготворіння сонця було одним з найдавніших різновидів поганства (Йов. 31:26, 27)»; «...у Святому Письмі... Сам Господь... називається сонцем (Пс. 83:12)»; «...та особливо сонце служить образом слова Божого (Пс. 18:2-7)»; «носії слова Божого мають сонце своїм символом»; «але істинним сонцем, істинним світлом... є Вічне Слово, Христос... Він є Сонце правди (Мал. 4:2), істинне світло (Йоан. 1:9), яке прийшло у світ, щоб... служити світлом світові (Йоан. 3:19; 8:12; 9:5)» // Библийская энциклопедия – Репринт.изд. – М.: Терра, 1990. – С.666.

<sup>406</sup> Небо в архаїчних міфологічних уявленнях було величезною «рікою, якою плыве сонце» (Маковський М. Цит.праця. – С.230).

<sup>407</sup> Див.: Зеєман К.Д. Аллегорическое и экзегетическое толкование в литературе Киевской Руси // Контекст. – М., 1990. – С.75. Автор наголошує на важливості розрізнення власне алегорії та **процесу алегорези** як «вихідного пункту для духовного тлумачення» (с.73).

Божого.

Київ у поемі «Золотий гомін» постає насамперед як священний «град», з давніх-давен наперед визначений локус **сакральних перетворень** диких «гір» та «ріки мутної» (тобто **обоження**). «Опромінений» хрестом, «засіяний» Словом Божим, викуплений та пробуджений, він стає місцем апокатастасису – загального співвоскресіння. При цьому відчутна персоніфікація Києва досягається тими ж засобами, якими створюється образ люду, що наповнює місто («голуби-**молитви**», «як **очі** предків», «Київ... **моливсь** за всю Україну», «стихійно **очі** він розкрив», «тисячі **очей**»). Відкриті **очі**, **молитва** і «**слава!** – з тисячі грудей» символізують духовне перетворення («очі духовні», що дозволяють споглядати «Слово» і «Славу»).

Водночас мотив воскресіння викликає інші «єрусалимські» конотації, пов'язані не тільки з містерією Голгофи, а й Воздвиженням Чесного та Животворного Хреста Господнього. Саме в контексті останнього мотиву можна зрозуміти значення **трьох гробів** («два чорних гроба. Один світлий»), а також наскрізний образ «калік»...

Історія свята «Всесвітнього Воздвиження» містить важливий епізод: коли св.Олена нарешті виявила в Єрусалимі місце, де було розп'ято Христа (під поганським храмом), то знайшла **три хрести**; з них два уособлювали ганебну **смерть** (розбійників) і лише один – **Воскресіння**. Аби його впізнати, почали накладати хрести на померлу людину, і за оживленням мерця було визначено «Животворний Хрест Господній»; а згодом, при його «воздвиженні» – піднесенні у храмі над натовпом, – сталися численні чудеса зцілення...

Проте легше воскресити мертвого, ніж зробити з духовного каліки «цілу» людину, створену «на образ і подобу Божу». Символом невиліковного каліцтва стають «**скорчені пальці**»: «О, які скорчені пальці!». «У **міфологічній традиції палець** – це символ буття, символ усього суцього, уособлюваного словом та світлом, життям і смертю; символ вищої небесної сили та **сексуальної потенції, символ небесного Розуму**».<sup>408</sup> Отже, тичинівські «каліки» є втіленням зла в його християнському розумінні («буття у небутті»).

---

<sup>408</sup> Маковський М. Цит.праця. – С.258.



Знехтувавши даром творчості, вративши зв'язок зі Словом, люди скалічили; духовне начало витіснилося тваринним, суто споживацьким – тож іще одним символом «каліцтва» стало оте нестерпне «**Дайте!**»

Дайте їм, дайте!

Їсти їм дайте – хай звіра в собі не плекають,

Дайте.

Повзають, гугнявять, сонце проклинають.

Сонце і Христа! (с.61)

Зло як духовне небуття (братовбивство замість любові, прокльони замість благословіння, «чорнокрилля на голубів і сонце») марковане у Тичини чорним кольором, антитезою до золотого. Аби подолати це всюдисуще зло, потрібні надпотужні духовні сили, возз'єднання стихії та культури у творчому пориві («**Стихійно** очі він відкрив» – «Вогнем схопився Київ / У **творчій високості**»). Тому і Дніпро, і квіти, і тополі олюднюються: природа, пронизана «золотим гомоном», вже не тільки «сміється», грає чи співає – вона **розумно говорить**:

:виростем! – сказали тополі.

:бризем піснями! – сказали квіти.

:розіллємось – сказав Дніпро.

Земля **всотує** «золотий гомін» («чи то не золоті джерела скресають під землю?»), увесь світ починає «**дзвеніти**» - рватися, тремтіти й «рости», як «самоцвіти» ростуть в глибинах гір»:

:виростем! – сказали.

:розіллємось! – Дніпро.

Виникає враження якоїсь вселенської ієрогамії, священного шлюбу Слова і тварного світу.

Разом з тим на землі виникає щось подібне до небесних рік «дзвону Лаври й Софії»: це «**дзвенять, немов сонця**», серця людей, що йдуть звідусіль до Києва як до «нового Єрусалиму», або ж до **Кани Галілейської**, тому що йдуть, мов на весілля. Саме у цій частині поеми повторюється на новому рівні мотив, що супроводжує духовне перетворення Києва:

І всі сміються як вино:

І всі співають як вино:

Асоціація з Каною Галілейською не є випадковою. У революційний та пореволюційний періоди «вино свободи» досить часто асоціювалося з «новим вином» християнства та першим чудом Христа – перетворенням води на вино, здійсненим саме на весіллі у Кані Галілейській. Тож «нова **Кана**»<sup>409</sup> є одним із поетичних символів нової доби.

У у тексті поеми Тичинин рефрен, пов'язаний з «вином», щоразу звучить по-іншому. Це досягається засобами композиції та синтаксису (ефект симетрії та різні розділові знаки).

Спершу поетична «формула» виникає як констатація події, що сталася внаслідок стихійного «прозріння» Києва, а далі стає нагадуванням про цю подію – як про основну прикмету часу (це ніби визначення «музичної тональності» тексту).

Наш Київ, –

Який моливсь за всю Україну –

Прекрасний Київ.

– буря!

Стихійно очі він розкив -

**І всі сміються як вино...**

– блиск!

– жах!

Розвивши ясні короговки

**(І всі сміються як вино),**

Вогнем схопився Кив

У творчій високості! (с.61).

Тут Кив – «**він**» – однозначно постає у третій особі; але у фіналі поеми, де нібито **до нього** звертається поет: «Вітай же нас **ти** з сонцем, голубами», – відбуваються, як уже було сказано, миттєві метаморфози. «Золотий гомін», що

---

<sup>409</sup> «Мы идём сквозь времена. / Чтоб отведасть в новой Кане / Огнепального вина», - писав на початку 1920-х рр. М.Клюев (Клюев Н. Сердце Единорога... - С.648).

спершу був «над **Києвом**» (разом із «сонцем» та «голубами»), стає духовним атрибутом і Поета, і Народу. А розмова з Києвом перетворюється на парафраз євангельського тексту: «...бачучи не бачать, і чуючи не чують»; «слухом почуєте і не маєте зрозуміти, і дивлячись побачите і не маєте бачити» (Матвій 13:13-15). Саме ці слова Христа відлунюють в урочистому, з відчутним відбитком біблійного стилю, звертанні ліричного героя до Києва:

Вслухався я в твій гомін золотий –

І от почув.

Дививсь я в твої очі -

І от побачив. (с.63)

То до кого ж насправді звертається ліричний герой? І чому «**ти з сонцем, голубами**» віддзеркалюється у «**я... з сонцем, голубами**»?

Аналогічний «взаємоперехід Я-Ти» спостерігаємо у «Сонячних кларнетах». В.Моренець слушно зауважує, що таке «метаморфічне перетікання» зумовлене тичинівським розумінням усеєдності як всесвітнього «іманентного начала - **розумного і креаційного**».<sup>410</sup>

Можна припустити, що у «Золотому гомоні» відлунює давня ідея найглибшої інтимної близькості, «**союзу-шлюбу**» «**Софії-Премудрості Божої та слова, їхнього співробітництва аж до повного злиття**».<sup>411</sup>

Я – негасимий Огонь Прекрасний,

Одвічний Дух.

Вітай же нас ти з сонцем, голубами.

Я дужий народ! – з сонцем, голубами.

Вітай нас рідними піснями!

Я – молодий!

Молодий!

Саме складні семантичні експлікації «**золотого гомону**» в поемі (Слово як Першоначало буття; «слово» культури в його історичних перетвореннях; Христос-Логос; «Огонь Прекрасний» Софії-Художниці; «рідні пісні»; поступ

---

<sup>410</sup> Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну... – С.119-120.

<sup>411</sup> Топоров В.Н. Святость и святыя в русской духовной культуре. – Т.1: Первый век христианства на Руси. – М., 1995. – С.66.

Народу і постання Поета) дозволяють зрозуміти наведені завершальні рядки твору. Слово Боже, слово Народу і слово Поета возз'єднуються у сакральному локусі Києва, що став утіленням «**золотого гомону**». Перетікання «я» в «ти» і двічі повторене «вітай нас» нагадують про символічне «вінчання» давньоруських князів зі своєю землею. Водночас «вино», як уже зазначалося, також асоціюється зі шлюбом, з «Каною», де вперше Христос сотворив чудо **для всіх (!)**. «І всі сміються, як вино, – бо, як відомо, перетворення води на вино означає прийдешнє перетворення людини на Бога.

Мотив шлюбу підсилюється також «метаморфічним перетіканням» слова «молодий»: від прикметника, що увиразнює вічну молодість народу (**тричі** повторюється – як і слово «предки» на початку поеми), до іменника у значенні «жених», «наречений». Адже у першому випадку йдеться про слова пісні, що її співає народ:

І всі співають як вино:

Я – дужий народ.

Я молодий!

Далі, коли ті самі слова повторюються від першої особи, розділові знаки «дзеркально» змінюються: «дужий народ» стає таким самим визначенням природи поетового «я», як слово «молодий» було ознакою народу; і навпаки, тире на місці пропущеного дієслова-зв'язки вказує на те, що поет є **кимось, кого так називають**. І ця назва є настільки важливою, що вона **окремо** виноситься у завершальний рядок твору:

Я дужий народ!..

.....

Я – молодий!

Молодий! (с.63)

Якщо пригадати, що Христа традиційно називають «Женихом» (а кожна людська душа – то «наречена», і Церкву також називають «Нареченою Агнця»), то можна було би зробити висновок про символічну паралель: **Поет – Месія**. Чи є така символіка характерною для ранньої поезії Тичини?

Месіанські мотиви були надзвичайно поширені в Росії, особливо у 1917-

1918 роках, коли ототожнення революційного народу з Христом (пролетаріату – із «Залізним Месією») та ідея сотеріологічного покликання «Святої Русі» стали «магічним кристалом» сприйняття і художнього відтворення нової дійсності. У славетному вірші А.Белого «Родина» (1918) космічна жертва поета та його країни зображувалася на тлі всесвітньої пожежі, вогненної смерті-воскресіння: «Рыдай, буревая стихия, / В столпах громового огня! / Россия, Россия, Россия, – / Безумствуй, сжигая меня! <...> Россия, Россия, Россия, – Мессия грядущего дня!»<sup>412</sup>.

Цей вірш, а також «Скіфи» Блока, цикл революційних поем Єсеніна, «Пісня Солнценося» Клюєва – стали знаковими для ідеології та художньої практики російського «скіфства». В обох збірниках «Скіфів» (фактично, обидва вийшли друком 1917 року в Петрограді, але другий датовано вже роком 1918) російський месіанізм поєднувався з ідеєю творення істинно національного мистецтва, закоріненого в народній культурі, побуті, мові. Саме названі поети, активні учасники «Скіфів», актуалізували в культурній свідомості епохи образ «Поета-Месії», що став уособленням творчої сили «Росії-Месії».

Можна з певністю сказати, що Тичина чудово знав «скіфські» тексти «І Белого, і Блока, і Єсеніна, і Клюєва», а також був обізнаний із основними ідеями «скіфів» про національне (зокрема селянське) як духовну основу революції та нового мистецтва.<sup>413</sup> Тож очевидно є глибинна вмотивованість імен, які постають на початку вірша «І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Клюєв...»<sup>414</sup>.

Так само очевидно є дистанційованість автора від цього культурного

---

<sup>412</sup> Вірш Белого «Родина» з'явився у другій книжці «Скіфів» разом із низкою програмних поетичних і публіцистичних творів: це «Песнь Солнценося» Клюєва; поеми «Певущий зов», «Товарищ», «Отчарь» Єсеніна; статті Іванова-Разумніка «Поэты и революция», «Две России»; стаття Белого «Песнь Солнценося» (обидва критики саме Клюєва вважали «першим народним поетом», який відкриває «дійсні глибини духу народного»). Цей корпус текстів міг стати поштовхом до написання вірша Тичиною. («Скифы» Блока надруковані у лютому 1918 в газеті «Знамя труда»).

<sup>413</sup> Численні факти вказують на те, що у 1918-1919 рр. російська література в Україні сприймалася під знаком «скіфства». Варто переглянути тогочасні публікації в київській та харківській пресі, щоб переконатися: саме нові твори Блока, Белого, Клюєва, Єсеніна завжди в центрі уваги, жваво обговорюються. Володимир Ярошенко (на той час заступник Павла Тичини у Всеукраїнському літературному комітеті) готує переклад українською щойно виданої книги Клюєва «Медный кит». Виникає проект російсько-українського журналу «Прийдешне» («Грядущее»), серед учасників якого – В.Елланський, Г.Михайличенко, С.Мстиславський, Іванов-Разумнік, О.Блок, С.Єсенін, М.Клюєв, А.Бєлий... До речі, саме С.Д.Мстиславський (один із редакторів альманаху «Скіфи» та член ЦК українських боротьбістів) очолював у 1919 році Всеукраїнський літературний комітет.

<sup>414</sup> Про інтертекстуальну насиченість цього вірша Тичини та його рецепцію в Україні див. докладно: Кисельова Л., Пашко О. Інтертекстуальне тло вірша Павла Тичини «І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Клюєв...» // друкується.

простору.

Композиція вірша фокусує його змістову домінанту: виразна опозиція: «там» і «тут», руху і «стояння», чужого і свого - увиразнюється переліком імен поетів на початку та звертанням до «поета» наприкінці. В такий спосіб утворюється своєрідне «кільце» – ритуальне коло, в якому здійснюється «закликання» національного обранця Слова. Того, без котрого гине «справжня муза неомузена» – «запльована, залузана на українському шляху...» Того, чийм голосом заговорять кривавий «чорнозем» і «сторозтерзаний Київ»... Того, без кого не стане сили народів «любити свій край»...

Завдяки опозиції двох просторів (неукраїнського//українського; «там»//тут; «долини, тумани, болотяна путь»//«степ», «чорнозем») увага концентрується на ключових символах. Зокрема, наголошується повсюдність «сонця» та повторюваність слова «Месія» в неукраїнському просторі: «Там скрізь уже сонце, співають: «Месія!».

Ритуально-міфологічні інтенції тексту впадають в око: це насамперед стосується імпліцитної числової символіки та відповідних просторових структур. Так, підсилений фігурою полісиндетону ланцюжок імен (у першому рядку) відтворює символічне значення **четвірки**, стійкого міфологічного простору. У цьому просторі виникає ритуальний жест – **тричі** повторене «Росіє», з єдиним заключним означенням «моя». Таким чином, названі поети об'єднуються як носії **єдиного** слова, вимовленого **тричі** (що не лише узгоджується із законами ритуалу, а й апелює до божественної «трипостасності» та до російського месіанізму). Цьому чітко організованому ритуально-міфологічному локусу протистоїть інший – розімкнутий, децентрований, «розхристаний» простір; це простір граничної руйнації, примусового знищення. Він є знерухомленим і десакралізованим. «Вертикаль» цього простору, священна гора, вкраїнський Єрусалим «стоїть сторозтерзаний»; а посеред його руїн – хрест із «двісті розіп'ятим «я»... Відтак розмито кордони між «космосом» і «хаосом», священним градом і диким докільям - запанувала стихія «степу»...

Сполучення «сторозтерзаний Київ і двісті розіп'ятий я» в такому

текстовому просторі сприймається як градація числа 3 (перетвореного на 300). Зауважимо також символічну неповноту «двійки» – це акцентує необхідність ще однієї, **третьої** точки для утворення просторової структури. Відтак із самого початку вмотивовується спрямований «у степ» виклик: «поете, устань!» Інша річ, що поеталий **«чорнозем»** ідентифікує об'єкта ритуалу («поета») із суб'єктом, повторюючи його ж таки звертання (ефект відлуння підсилюється зорво, за рахунок анафори «поете... / поете»). Виникає відчуття напруженого очікування **слова у відповідь...**

Отже, кликали **«поета»** – озвався **«чорнозем»**, і **«я»** раптово перейшло у **«ти»**: «поете, любити свій край не є злочин, / Коли це для всіх». Вочевидь, це є той самий, вже згаданий ефект «метаморфічного перетікання» (ознака «суб'єкт-суб'єктних» стосунків людини і світу), що є прикметною рисою тичинівської логодіцеї.

Міфологему **«чорнозем»**, яка в цьому контексті сприймається як метонімія «свого краю», України, можна розглядати на широкому інтертекстуальному тлі.<sup>415</sup> Проте до можливих контекстів розуміння тичинівського «чорнозему» варто долучити ще один.

Про **«чорнозем»**, **«дикий і вільний»**, що символізує **«земляну народну природу»**, згадує автор «Боротьби за Логос» В.Ерн у монографії про Сковороду. **«По цьому «чорнозему»,- пише автор,- в Сковороді проводиться божественним плугом перша борозна...»**<sup>416</sup>.

І **«чорнозем»**, і **«пług»**, і **«надра космічного життя»**, з яких постала душа «сина... козацького середовища»,<sup>417</sup> – всі ці символи ніби віддзеркалені у тому тичинівському триптиху, заключною частиною якого був вірш «І Белий, і Блок, і Єсенін, і Ключев...» у першій публікації (назви двох попередніх – **«Міжпланетні інтервали»** та **«Пług»**<sup>418</sup>).

Враховуючи масштаби дискусії довкола книги Ерн в тогочасному

---

<sup>415</sup> Див.: Кисельова Л., Пашко О. Зазначена праця.

<sup>416</sup> Ерн В. Цит.вид. – С.582.

<sup>417</sup> Там само. – С.358, 366, 367.

<sup>418</sup> Перша журнальна публікація вірша у складі триптиха в ж-лі «Музагет». Місячник літератури і мистецтва. 1-3. – К.: «Сяйво», 1919. – С.7-9.

українському літературно-філософському середовищі<sup>419</sup> та подальшу роботу Тичини над поемою «Сковорода», можна гадати, що вже тоді поет уважно читав цей текст. Безперечно, Тичина читав і статтю М.Сумцова<sup>420</sup> – нищівну критику праці «талановитого московського філософа», який наплів нісенітницю про український народ», буцімто «некультурний» і «стихийний» (с.42).

Заперечуючи основну тезу Ерна про Сковороду як «родоначальника російської філософської думки», Сумцов натомість називає його «останньою розкішною квіткою старого життя, світогляду українського народу та його старого письменства...» (с.43). Відтак лейтмотивом статті стає «**свій край**» («рідний край, «той край», «тепле небо України», «люба Слобожанщина»). Визначаючи філософський родовід Сковороди, Сумцов називає його «вдячним учнем київської школи»<sup>421</sup> (с.48) і доводить, що «своєю величною постаттю та своїми думками» Сковорода «цілком належить до українського народу» (с.49).

Можливо, саме дошкульні полемічні нотатки Сумцова вплинули на те, що «**чорнозем**» у Тичини наслідують «**кривить обличчя**», виголошуючи свою іронічну й патетичну водночас максиму: «любити свій край не є злочин, коли це для всіх»...

Тепер, нарешті, можемо звернутися до символічного протиставлення Тичиною двох біблейних образів. Ця опозиція, увиразнена асонансом: «**Месія // Мойсея**», – постає в тексті як чітка зорова симетрія, віссю якої є слово «**путь**». Часопросторовий маркер посилює контраст: «Месія» вже є «**там**»; «Мойсей» **колись-то буде в Україні...** Якщо у Франка в поемі «Мойсей» ключовою є тема смерті, то вірш Тичини утверджує антитезу – народження пророка. Та чому все ж таки не Месія, а саме Мойсей? І взагалі – на якій підставі ці імена об'єднуються/протиставляються у тексті?

Єдиний епізод Святого Письма, де Мойсей та Месія з'являються разом, – це Преображення Господнє (Мф. 17:3; Мк. 9:4). Суттєвим для контексту

---

<sup>419</sup> Див. зокрема: Барабаш Ю.Я. Вибрані студії: Сковорода, Гоголь, Шевченко. – К., 2006. – С.291-293.

<sup>420</sup> Сумцов М. Сковорода і Ерн // Літературно-науковий вісник. – К., 1918. – Т.69. – Кн.1. – С.41-47 (Річник XIX Т. LXX). Надалі, цитуючи цю працю, вказуємо сторінку в дужках у тексті статті.

<sup>421</sup> Деякі зауваги Сумцова (про переваги «колишньої Києво-Могилянської школи», «з її літературністю (діалоги, байки, порівняння...)» та біблеїзмом; про «емблематичну поезію» як первісток українського «філософського символізму» (С.44-48) – мимохіть привертають увагу до «діалогічної» структури тичинівського вірша, а головне – до символічного значення біблейних персонажів.



російсько-українських літературних взаємин є те, що інший старозавітний пророк, котрий також постав на Фаворі біля Христа, – **Ілля** – є у «скіфських» текстах чи не основною символічною фігурою<sup>422</sup> (натомість Мойсей у них не згадується). Мотиви «вогнених коней» Іллі, взятого на небо живим, і його повернення – яко Предтечі – перед приходом Месії корелюють з мотивами «світової пожежі», революційного «преображення» та російського месіанізму («народ рідного краю» як «**втілений Ісус**»).

На цьому тлі Мойсей у Тичини постає виразною антитезою революційної містики «скіфів»: спершу народові належить вийти з «**рабства єгипетського**», бо духовне каліцтво, на відміну від фізичного, не підлягає «преображенню». Зловісні «**каліки**», зображені у «Золотому гомоні», постають і в інших творах Тичини 1917-1919 рр., зокрема у вірші «Месія», а також у перекладі ранньої «балади» Горького (саме на тему духовного каліцтва під фарисейським прикриттям).<sup>423</sup> У вірші «Месія» візія майбутнього «пришестя» містить жорстокий гротеск: «Каліка, поспішаючи кудись, наступить на дитину. / І всі будуть кричать без упину / – Месію! Вітайте Месію!» А слово «**прийшов!**» римується з «**І кров...**». Відтак «месіанізм» пов'язується зі «смертним екстазом», перетвореним «у мрію»...

В українському історичному контексті опозиція двох сакральних імен у вірші «І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Ключєв...» набуває додаткових значень (причому деякі з них пов'язані саме з Києвом<sup>424</sup>). Адже слово «Месія» означає «**помазаник**»: це **пророк, первосвященик і цар**; а «Мойсей» («**витягнутий з**

---

<sup>422</sup> У Старому Завіті є пророцтво про повторний прихід на землю пророка Іллі перед настанням «дня Господнього, великого і страшного» (Малахія. 4:5-6). У Новому Завіті неодноразово вказується на те, що Ілля повернувся в особі Предтечі – Йоана Хрестителя (Мф. 11:14, 17:10-12; Мк. 9:11-13; Лк. 1:17). Тому цей біблійний персонаж у революційних текстах «скіфів» є багатозначним і поліфункціональним: ним означається подолання земних законів (перенесення на небо живцем); вогненні коні та «полум'яніюча колісниця» Іллі Фєсвіт'янина символізують революційну пожежу; він же – яко Предтеча Месії – є знаменням нового часу та нагадуванням про неунікність кривавої жертви (стаття «Огненное восхищение» та численні вірші Ключєва 1917-1920 рр.; поема «Певущий зов» Єсеніна та ін.).

<sup>423</sup> І «Месія», і переклад з Горького надруковані у першому числі «Літературно-науково вісника» за 1919 р.: вірш відкриває цей том, тобто прочитується як програмний (рубрика «Молоді поети»); переклад – див. с.60-63.

<sup>424</sup> На вершині центрального хвилястого фронту Михайлівського Золотоверхого монастиря зображено сцену Преображення Господнього – тож Мойсей споглядав і панораму «Голгофа» на Михайлівській горі, і Святу Софію, і довкола – «сторозтерзаний» град. Крім того, біблійна гора Хорив (у перекладі «сухий, порожній, розорений»), де Мойсєєві з'явився в «Неопалимій Купині» Бог і де пророк здійснив свої відомі чудеса, мимохіть асоціюється зі знаковим для Кива ім'ям Хорива та похідними топонімами.

води») – вождь, законодавець і перший «побутописець» Ізраїлю.<sup>425</sup> Зрозуміло, що «поет» у тичинівському вірші долучається до парадигми значень «Мойсея»; та й порівняння України з «Ізраїлем» (що в перекладі означає «Богоборець») є звичайним для української культурної традиції (від «Історії Русів» до «І ти колись боролась, мов Ізраїль...» Лесі Українки, не кажучи вже про Франкового «Мойсея»...).

Таким чином, логодіця Тичини позбавлена «месіанізму»; вона не є складовою частиною антроподіцеї чи теодіцеї (як у багатьох російських поетів срібної доби). Здатний проникати до стихійних глибин національного духовного життя, чутливий до «космічного оркестру» (у якому «музика напружується до Логоса»), Тичина глибоко відчував метафізичну природу живого слова, його «**двоєдине буття**». Засоби оприявлення цього буття в художньому творі, та й саме осягнення поетом онтології слова були чималою мірою пов'язані з традицією церковної культури. Тому «**іконічність**» видається нам важливою характеристикою поезики раннього Тичини та одним із напрямів розвитку логодіцеї українського модернізму.

### Володимир Свідзінський: у колі “традиційних смислів”

*І довго шукав я живущої води.*

*Аж повістила мені дуплинаста верба:*

*“Живої води нема на землі;*

*А як зугарний дійти, поспитай у сонця”...<sup>426</sup>*

Поезія Свідзінського часом нагадує писанки його рідного Поділля, у яких переважає рослинна символіка, – так само поєднуються сакральне і природне у рослинному кодї його поезики. Олюднені й очуднені трави, квіти й дерева не є химерними поетичними фантазіями поета – вони повертають слово до кола

<sup>425</sup> Біблійна енциклопедія. – Репр.вид. – М., 1990. – С.480-483, 757-758.

<sup>426</sup> Із циклу “Пам’яті З. С-ської”. (Усі поетичні тексти Свідзінського цитуємо за першим томом двотомного видання: Свідзінський В.С. Твори: У 2 т. / Вид. підг. Соловей Е. – К.: Критика, 2004. У подальшому сторінки вказуватимемо в дужках після кожної цитати).

“традиційних смислів”<sup>103</sup>. І, певне, саме рослини найбільше цього потребують: адже тварин людина так-сяк розрізняє за видовими ознаками, а про “дерево”, “траву”, “квітку” найчастіше говорить, не обтяжуючи себе назвою – **іменем**, якого вже й не дошукуються оточені асфальтом мешканці міста... Давно забулася символіка “зірваної квітки” – тож із подивом читаємо, що колись “великим гріхом вважалося зривати й дарувати квіти.., бо то означає смерть (квіти несли тільки на похорони: встеляли останню земну дорогу покійній людині, клали на могилу). Зірвана й подарована квітка – знак заподіяного зла, тобто людині бажають того самого, що вчинили з рослиною. Можна було зривати рослини тільки освячені обрядом: на Зелені свята клечанням прикрашали житла, що слугувало оберегом від злих духів; на Купала дівчата плели з квітів вінки й пускали по воді – так визначали свою долю. Навіть зріле дерево рубали з дозволу духовного розпорядника роду”<sup>104</sup>. Тим-то зрубане дерево стає у Свідзінського символом занепаду світу, а зірвані чи стоптані квітки – необачно страченої юності... Лише в одному вірші (“Назбираю цвіту по залісках...”) ідеться про лісові квіти, покладені на вікно милої, проте вони стають знаком обопільної офіри людини та природи (“щоб оддати наш день весні”); а “летючий докір” куща “байбарису” підсилює відчуття хибної роз’єднаності не лише людських “світів” (“вже й не знаю, коли ми єдналися”), а й усього життєвого простору. Цей простір асоціюється тут саме з лісом, і заключні рядки – ніби натяк на те, що “жертву” прийнято, світ воз’єднано і просвітлено: “І підійметься в світла надземні / Лісова глушина” (с. 136).

“Плеканець полів сумовитих / І тиші грабових гаїв” (с. 59), Свідзінський уміє дивитися довкола очима рослинного світу, для якого людина найчастіше є ворогом, бо це “той, хто в дітей степовілля / Видирав по облозі обліг...”(с.137). Проте смиренні “діти степовілля” – “незліченні вигнанці степів” – знаходять собі притулок уздовж залізничних колій (край людських “переможних доріг”),

---

<sup>103</sup> Нагадаємо, що лексико-граматичною одиницею фольклору є не слово, а „традиційний смисл” – щоразу інший та разом з тим єдиний (Червинский П.П. Семантический язык фольклорной традиции... - С. 26). Несумісність фольклорного слова зі словом літературним зумовлена тим, що воно не просто демонструє варіативні значення (в різних обрядах, у моделі світу, в ліричній пісні, в епосі) – уснопоетичне слово **відбиває структури свідомості**, котрі породили усі ці тексти.

<sup>104</sup> Войтович В. Українська міфологія... – С. 427.

тягнуться до людей, заглядають їм у вічі, тихо нагадують про себе. Золотавий коров'як, блакитний дикий цикорій, рожева коронарія, дрібноцвіт – усі вони, завдяки Свідзінському, повертають собі імена, якими **здавна називалися на цій землі**, а разом з іменами – міфологічні сюжети (бо ж коров'як стає “дивиною ведмежою”, коронарія – “зозулиними черевичками”, цикорій – “петровим батогом”). Забуті назви перетворюються на яскраві зорові образи – лискучі мітелки “лисячого хвоста”, сітчасті білі грона “павути”...

Дивина золотить свої свічі,  
М'яко сяє петрів батіг,  
Повкидались у хвіст лисичий  
Черевички з зозулиних ніг.

Павута підіймає несміло  
Легких кубків молочний хрусталь, -  
Тут усі, кого рало гнітило,  
Кого замагав рискаль. (с. 137)

Таємничі назви квітучих рослин одухотворюють землю, кожне слово ніби ворухиться, хоче нагадати про свою “чудесну історію”: “тай-зілля”, “язвин”, “кривавник”, “буркун”, “мак-зіркач”... В залежності від того, де саме вони ростуть, квіти можуть виглядати і називатися по-різному. Так, польова берізка, витка рослина з пахучими “грамофончиками” білорожевих квіточок, трапляється і у степу, і на польовій межі, і коло річки. Та у степу, де її пересохлі стебла майже непомітні, квітки виглядають особливо гарно й зворушливо: “цвіт **повійки степової** / Припадав тобі до ніг” (С. 121). А у вологій річковій траві розкішно почуваються “дзвінчасті трубочки **повою**”... (с. 341).

Символічне значення присутності квітів постійно підкреслюється пахощами; світ рослинних запахів у Свідзінського є ознакою того, що “природа з нами заодно” (с. 345)<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup> У містичному богослов'ї здатність розпізнавати запахи відносять до “первозданних сутностей”: “Розпізнавальні сили нюху означають здатність сприймати, наскільки це можливо, пахощі, котрі перевищують

Із бросток смоляних, з некошених полявин,  
З дрібних перелісків, з зарослих озерявин  
Навала пахощів пливе до нас у двір... (с. 345)

Тож і **самі слова**, якщо вони “заодно” з природою, чисті й неспотворені (“**незаймані!**”), теж **пахнуть**: “І одні пахтіли, як бур’ян, / А другі – як яблука в саду...” (с. 320). “Чистим запахом” квітучого саду означена для поета присутність коханої: “і повіє на мене чистим запахом... яблуневого цвіту” (с.68). А з її відходом: “розвіяв далекий вітер / Пахноту твоїх чистих одеж” (с. 73), – проте запах не забувся, бо залишився у світі: “твоя одежа – запах вишневий, / Рукава пахнуть степовим вітром” (с. 87). Слова “**пахнуть**” – тож **ім’я** милої так само стає ніби “запахом” звуку:

### ***А імені твого звук –***

Як огнекрилий мак у полі,  
Як зорні наспіви куколю,  
Як пахощі подільських лук. (с. 67)

Тому це ім’я пов’язується зі “златовидним в огненній красі” Деревом Життя<sup>106</sup>:

На дереві сонця, на корі  
Там напишу твоє ім’я... (с. 221)

Таким чином, усесвіт для Свідзінського – квітуче Дерево<sup>107</sup>, а життя – “ростучий блиск” і водночас “зникومه розцвітання” (с. 81)... А людина – то лише “паросток, листок на гілці, дитя” цього “одвічного буття” (с. 89). І сам поет “хотів би бути кленом молодим” (с. 125); хотів би, “як дерево у темряві”, тихо стояти “над приречєнним на загибель цвітом, / Над цим прекрасним і печальним світом” (с. 344).

“Мітологічна маркованість поезій Свідзінського надто очевидна – саме тому, що це мітопоетична модель світу, і набір стійких координат має тут

---

розум, вірно “розрізнявати сморід та уникати його”, навчає Діонісій Ареопагіт (Цит. за: Лосев А.Ф. Первозданная сущность... – С. 275).

<sup>106</sup> Афанасьев А.Н. Дерево жизни: Избранные статьи. – М.: Современник, 1983. – С. 214.

<sup>107</sup> Як відомо, це одне з найархаїчніших уявлень про всесвіт, яке відбилося у міфах різних народів світу (Маковский М. Сравнительный словарь мифологической символики... - С. 134-141, 101).

засадничий, визначальний характер. Вертикальну вісь світобудови найчастіше позначають дерева – дуби, ясени, граби, “берест і клен”, тополі й берези біля отчого дому; сполученість їхню зі “світовим”, “всеохопним” деревом своєрідно засвідчує любов поета до архаїчної форми слова...”<sup>108</sup>. Разом з тим, зауважує Е.Соловей, Свідзінським здійснено “вражаючої сили синтез і розвиток модерністичних інтенцій”, а “національний карб”, яким позначена його поезія, засвідчує “неканонічну традиційність”<sup>109</sup>. Прикметний індивідуалізм, виняткова своєрідність образного мислення поєднуються у Свідзінського з осягненням найпотаємніших глибин уснопоетичної традиції.

Завдяки взаємодії літературного слова і фольклорних семантичних структур утворюється принципово нова система художнього осягнення світу. Виникає текст нового типу, здатний перекодувати „природу” як „культуру” (і навпаки), органічно поєднувати „історичне” з „космологічним”, чуже слово з власним, реальне й побутове – з магічним і профетичним.

У Свідзінського досить широко представлені діалектизми і квазидіалектизми: „За аналогією до фольклорних висловів, виникають і авторські новотвори”<sup>110</sup>. У тексті такі лексичні елементи виступають як маркери уснопоетичного слова, що також засвідчує орієнтацію поета на семантичну мову фольклору. Для лірики властивості діалектної лексики є дуже важливими, позаяк ця лексика „має підвищений емоційний тонус і акумулює максимальний набір засобів експресивного вираження”<sup>111</sup>.

Прикметна риса поетичної лексики Свідзінського – поєднання гетерогенних мовленнєвих стихій. Саме тому діалектизми і квазидіалектизми тут важко розрізнити: на думку дослідника, поет використовував „елементи волинсько-подільської та східноукраїнської діалектної стихії”, активно залучаючи їх до „наддніпряньського варіанту літературної мови”<sup>112</sup>.

---

<sup>108</sup> Соловей Е. “Роботи і дні” поета // Свідзінський В. Знач. вид. – Т.1. – С. 492.

<sup>109</sup> Там само. – С. 485, 486.

<sup>110</sup> Данилюк Н. Фольклоризм у мовній картині світу Володимира Свідзінського // Творчість Володимира Свідзінського: Зб. наук. праць. Луцьк: РВВ “Вежа” Волин. Держ. ун-т ім. Лесі Українки, 2003. – С. 104-105.

<sup>111</sup> Хроленко А.Т. Семантическая структура фольклорного слова // Русский фольклор. XIX. Вопросы теории фольклора. – Л.: Наука, 1979. – С. 154.

<sup>112</sup> Громик Ю. Діалектні елементи в художньому мовленні Володимира Свідзінського // Творчість Володимира Свідзінського... – С. 114.

„Перникоза”, „імшедь”, „світюгець”, „павоть”, „дармовишки”, „пахвавкає” – не дивно, що коментатор уникає будь-яких пояснень цих і багатьох подібних слів у текстах Свідзінського – адже лексикографічні джерела тут нечасто стають у пригоді... Або, наприклад, „сивоворонка”, „синя сиворакша”, „красиворонка”, – можливо, усі три назви стосуються лише однієї пташки? Бо й „вивільга” в іншому тексті стає „іволгою”, „хмари” – „пáмегами”; „облоки” можуть означати і вікна, і небесну блакить. „Дерева на козиних ніжках”, що „ростуть... не в гаю, а на вікні трамваю”, прагнуть знайти собі „займанщину, порослу мітличинням...” (С. 273). І кожне слово породжує жмутки асоціацій, створює поле семантичної невизначеності, в якому перегукуються найвіддаленіші смисли. Так „козині ніжки” (як зоровий образ) і свавільний поклик памороззю намальованих дерев нагадують про казкову „козу-дерезу”; а локус міського трамваю провокує недоречну асоціацію з недопалками („козиними ніжками”), недбало заткнутими під раму і примерзлим до віконного скла.

Поетичному слову Свідзінського, як і уснопоетичному, властиві багатокомпонентність і внутрішня антиномічність значення, що досить часто призводить до смислової невизначеності слова та підвищує його інформативність. Саме цим зумовлена загадковість багатьох текстів поета, що апелюють до численних контекстів розуміння, та водночас зберігають якусь невловиму, **втаємничену, позалітературну сутність**. Особливо відчутно це виявляється у поетичних циклах (адже історичним “аналогом” циклу є **коло** архаїчних ритуалів, місце заклинань і перетворень, символічний “центр” магічного світу). При цьому мета здійснюваного “ритуалу” має бути прихованою від “ворожих сил” – тож і в поетичному тексті вона є втаємниченою. А широке застосування рослин у магічній практиці перетворює їхні назви на міфотітоніми, їх самих – на “чарівних помічників”.

Системне використання “традиційних смислів” на основі міфоритуального рослинного коду можна простежити у циклі Свідзінського “Зрада” (с.184-193).

Складний загадковий сюжет циклу можна визначити так: герой потрапляє до зачарованого кола „зради” (кохання? живого життя? себе самого?) і виривається з цього кола ціною перетворення на рослину „буркун”, яка є оберегом вірного щасливого шлюбу, „має чарівну силу з’єднувати розлучене подружжя”<sup>113</sup>. Меональний тип опису створює систему натяків на основні події, що залишаються поза текстом; а система образів у цілому, апелюючи до „традиційних смислів”, забезпечує глибинний підтекст, який певною мірою роз’яснює логіку „стикування” компонентів циклу.

Наприклад, мотив освітленого **вікна** (яким завершується VI вірш циклу) і несподіване визнання „князівною-ящіркою” втрати своїх злих чарівливих сил (на початку VII вірша) пов’язані між собою на основі західноукраїнського повір’я: „ящірка загине, якщо загляне у вікно людського житла”<sup>114</sup>. Незрозумілий образ „**фіалки**”, під якою галявина раптом „захрустить, як жовтневий лід”, зтягуючи героя до полону хтонічних сил (у II вірші), корелює з мотивом „стоптаних фіалок” – „того, що молодість дала, а я згубив так необачно” (VII вірш). Відтак підступна і глузлива поведінка „фіалки” осмислюється як помста; разом з тим оприявнюється міфологічна амбівалентність символіки цієї рослини: фіалка – квітка любові й радості, „однак лілові фіалки – це невтішна туга за померлим”<sup>115</sup>. Нагнітання жовтого кольору супроводжується мотивами смерті, руйнування, зради: „**іржавці**” боліт, „**жовтневий лід**”, „іржава лійка” в осіннім саду, „**жовті руки крушини**” (крушина отримала назву через свої гілки, що дуже легко ламаються; ця асоціація зринає у загадковому рядку IV вірша: „забуті руки ломлю”).

Отже, система позатекстових і підтекстових значень корелює з меональним типом опису; в такий спосіб загадки тексту певною мірою роз’яснюються.

Так, у I вірші початковий рядок „іду-поїду на бистрім коні” вже самим поєднанням теперішнього й майбутнього часу означає стрімкий **рух** „крізь попіл ночі, **крізь** полум’я днів” („ніч” – в однині, як певний одноманітний стан

<sup>113</sup> Войтович В. Українська міфологія... – С. 430.

<sup>114</sup> Гура А.В. Символіка животних в славянської народної традиції. – М.: Индрик, 1997. – С. 368.

<sup>115</sup> Войтович В. Українська міфологія... С. 445.



буття; „дні” – у множині, як розмаїття подій). „Одинадцять місяців молодих”, що їх названо „друзями” ліричного героя, разом з ним самим складають сакральне число 12. У фольклорі це можуть бути „дванадцять вітрів”-помічників<sup>116</sup>, які, ймовірно, здатні протистояти „дванадцяти перелогам”<sup>117</sup>. Та наразі „11+1” є маркером часу: це той **рік** і той **рокований** місяць (один з дванадцяти), коли героя було **зурочено**. Епітет „молодих” недвозначно вказує на молодість, і це, у свою чергу, відлунює в усьому циклі опозицією „поранньої зорі” і „намерку”, світла й пільми, квітів юності („стоптаних фіалок”) і спорожнілого „поля вечора мого”. Крім того, омонімічні значення лексеми „місяць” уможливають подальшу смислову гру, зашифровуючи основну лінію ліричного сюжету. У III вірші до одчинених дверей дому милої, де на неї марно чекає герой, заходить „незграба-ніч”, а вранці виходить вже не сама – „з **місяцем-другом**”, і вони рушають весело „на сонячному возі”. Тобто „місяць” виступає двійником одного з дванадцяти „місяців молодих”, зупиненого в русі злими чарами, „уреченого” ними. Усі подальші пересування ліричного героя (після закляття „ящірки”) пов’язані з простором „пільми”, небуття, з намаганнями врятуватися від хтонічних істот, знайти бодай тимчасову криївку від смерті („горбатої”) або локус жаданого звільнення-перетворення.

Мотив „уроку”, як і структурні елементи „заговору від уроку”<sup>118</sup>, експлікуються на різних текстових рівнях: у паронімічній атракції („**рік у рік**”); у тричленній формулі ритуального діалогу з „ящіркою-князівною” та триразових повторах („віддав”, „віддав”, „віддав”; „що”, „що”, „що”); у згадці про „зуби як ікла” та свист, з яким зникає „дивна князівна”, - адже у слов’янській народній традиції ящірка наділена здатністю зурочити людину<sup>119</sup>, а особливо небезпечними вважають її укуси<sup>120</sup> та свист<sup>121</sup>. Виявляючи архаїчну семантику слова „урікати” – „казали... і вrekli”<sup>122</sup>, – Свідзінський показує, як

---

<sup>116</sup> Юдин А.В. Ономастикон русских заговоров. Имена собственные в русском магическом фольклоре. – М.: Моск. общественный науч. фонд, 1997. – С. 217-218.

<sup>117</sup> Соловей Е. “Роботи і дні” поета... – С. 497.

<sup>118</sup> Там само. – С. 499.

<sup>119</sup> Гура А.В. Цит. праця. – С. 359.

<sup>120</sup> Там само. – С. 360.

<sup>121</sup> Там само. – С. 361.

<sup>122</sup> Грінченко Б. Словарь української мови: У 4 т. – К., 1907-1909. – Т. IV. – С.351.

було зурочено плин життя: через злі чари ніби зникає чергування дня і ночі („тільки вечір та падає тьма”); так само щезає і згадка про місяці року. Поступальний рух „крізь ночі, крізь дні” перетворюється на загрузання у колії лихої безконечності („день у день, рік у рік, повік”). Інша колія – поступального руху – стає для героя неприступною, неможливою: „Де улицю укрили / Петрові батоги, / У колію знайому / Не покладу ноги”. Отже, відбувається метаморфоза часу і простору; місяці року зникають, перетворюючись на „стовпчики”, марковані знаками смерті („порохняві”, „криві”, „на всіх шапочки снігові”). Лише один, позбувшись свого „бистрого коня”, що ним заволоділа „ящірка”, приречений відтепер рухатися довкола мертвих стовпців, співаючи „жальливих пісень”. У такий спосіб символічно означається часопростір циклу – замкнене коло „зради”, до якого пам’яттю прикуто ліричного суб’єкта. „Зрада” дешифрується як „зміна=підміна” (адже зчарувала героя та сама „полонянка”, яку він „із чарів визволяв”), і логіка образної думки підпорядкована саме цьому.

Зрозуміти смисл перетворень у ланцюжках метаморфоз (інколи ледь помітних) можна тільки в контексті міфопоетики та на основі усього масиву фольклорної традиції. Багатозначність і внутрішня антонімічність складників тексту, органічне поєднання поганських і християнських конотацій, надщільна семантизація – усе це звертає нас до нерозгаданих дотепер таємниць фольклорного слова<sup>123</sup>, яке завжди розгортається у парадигму значень і є невловимим у своїй глибинній суті. „Літературне” слово відтворює зовнішні абрисы ліричного сюжету – зумисне розірваного й незрозумілого, тоді як на рівні „традиційних смислів” вибудовуються ланки метасюжету.

Так, блакитні квітки дикого цикорію, „петрові батоги”, в самій назві своїй приховують сакральний смисл; ім’ям первоверховного серед 12-ти апостола називається рослина, якою вкрито дорогу до дому „милої”. Блакить, колір вічності<sup>124</sup>, як і „шапочка голуба” коханої, є знаками ясного, світлого денного неба (в іконографії блакить – символ янгольського престолу). Втрата,

---

<sup>123</sup> Хроленко А.Т. Семантическая структура фольклорного слова... – С. 148.

<sup>124</sup> Лепахін В. Икона та іконічність... – С. 74.

зумовлена „зрадою”, означена символічним потьмянінням світу для ліричного героя – тому і „блакить” стає недосяжною. А „ясна” рослинна пара, „ясен” та „ясмин”, втрачають свої принадні властивості – „не так” шумлять і пахнуть... До цього доєднується метаморфоза білого кольору: вже у перших двох віршах циклу він позбувається своєї позитивної оцінкової домінанти, межує зі зловісним жовтим. Зокрема, це виявляється в опозиції зовнішнього вигляду „князівни” („як квіточка біла”) та її лихої суті („показала зуби як ікла”); у безсиллі білого ямину, котрий „поникає на жовті руки крушини”. Так вмотивовується потреба внутрішнього перетворення самого героя – рятівного як для нього, так і для його „улюбленого світу”.

При цьому боротьба з чарами відбувається у дуже дивний спосіб – адже визначальною рисою героя є його „мирність”; про неї говорить добрий чаклун у завершальному вірші циклу, а на початку „князівна” глузливо натякає на цю ж рису: „...як же недобрим бути, / Коли небо таке голубе!”. Саме тому ця зла чаклунка, раптово увірвавшись до текстового простору на початку VII вірша, з таким подивом констатує: „Десь ти з чарами став до бою, / Що не владні тепер над тобою / Ні недобра моя краса, / Ні олживі уста”. Та герой заперечує: „Я не з чарами став до бою...”. Йдеться про типовий міфологічний сюжет, який у контексті циклу можна відчитати лише з урахуванням фольклорного рослинного коду, – перетворення внутрішньої сліпоти на зовнішню<sup>125</sup>. Тобто герой, який спершу не розрізняв справжньої природи речей, стає сліпим (=мертвим) для зовнішнього оманливого буття, при цьому духовно прозріваючи, відкриваючи суть усього суцього і проникаючи в той самий „потаєний дім” слова, де здійснюються всі ритуали.

У цьому герою допомагає „нехворощ польова”: як вона „обкололася мерзлою млою”, так і герой „завівся в сніжний дим”, тобто став незримим, перебуваючи на межі видимого й невидимого світів, – а відтак „уздрів потаєний дім...”.

Загалом варто сказати, що використання рослинного коду в циклі „Зрада” значною мірою демонструє можливості семантичної поетики фольклору: слово

---

<sup>125</sup> Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – 4-е изд., репр. – М.: Вост. лит., 2006. – С. 142-143.

стає локусом найнесподіваніших асоціацій, і кожне з можливих значень звернене до певної гілки традиції. Народна медицина, ритуально-обрядова символіка, міфологічна модель світу, фольклорно-пісенний паралелізм, традиційна семантика кольору – таким є неповний перелік джерел, до яких апелює рослинний код у тексті Свідзінського. Ясен і ямин, вільха й верба, сосна і крушина, рябини й вишні, фіалки та петрові батоги, нечуй-вітер і нехворощ, морелевий цвіт і горицвіт, сухозлітка й буркун – усі ці назви витворюють семантичні поля варіативних значень, засвідчуючи всеосяжність і невловимість слова<sup>126</sup>.

Так, „помста” фіалки осмислюється в контексті запізнілого каяття ліричного героя; а колір „стоптаних фіалок” – вже не ліловий, а бруднуватий темнопурпуровий – відтворюється в образі „тьмяної сухозлітки”. **Сухозлітка**, або сухозлотиця, – одна з назв родовика лікарського, також відомого як „стягників”<sup>127</sup>, має квітки саме такого кольору; перетворюючись на плід, вони остаточно тьмяніють і опадають. Водночас у цьому ж тексті слово „сухозлітка” вживається у значенні опалого листя, як авторський оказіоналізм (за Грінченком, „сухозлітка” – це „позумент, галун, мішура”, а також „сусальне золото”<sup>128</sup>). Разом з тим квітковий паралелізм зберігається завдяки зіставленню та узгодженню дій: збирання ліричним героєм „тьмяної сухозлітки” („Коли б зібрати якнайбільше!”) та вирощення ним „іншого цвіту”, „незрадливого і нетлінного”. Видається так, ніби якнайповніший збір „тьмяної сухозлітки” (символічне відновлення „стоптаних фіалок”) мусить забезпечити остаточне перетворення героя.

Саме тут спрацьовує згаданий мотив духовної сліпоти та істинного прозріння – адже весь текст шостого компоненту циклу закріплено зверненням до „**нечуй-вітру**”. Це „дивацьке”, за О.Воропаєм, зілля „знайти можуть **лише незрячі**”, а хто його здобуде, той стає „нечуваним і

---

<sup>126</sup> Слід підкреслити, що Свідзінський підпорядковує систему традиційних смислів індивідуально-авторській творчій волі, – це те саме свобідне перетворення фольклорного матеріалу (**принципово відмінне від стилізації**), яке маніфестував Ключев у відомому зверненні до Єсеніна: „Что мы с тобою не народ - / Одна бумажная нападка” (Див. докладніше: Киселева Л. В поисках культурной альтернативы (Штрихи к осмыслению творческого пути Есенина) // Есенинская энциклопедия: Концепции. Проблемы. Перспективы... – Рязань: „Пресса”, 2007. – С. 115-136).

<sup>127</sup> Лікарські рослини: Енциклопедичний довідник. – К.: Голов. ред. УРЕ, 1991. – С. 378.

<sup>128</sup> Т. IV. – С. 233.

небаченим”<sup>129</sup>. У народній медицині „нечуйвітер волохатенький” також широко застосовується<sup>130</sup>, як, зрештою, геть усі названі в циклі рослини. Та чи не найважливішу роль відіграє його яскраво-жовтий, ясний золотистий колір. У VI компоненті циклу виразно відтворено символічну „ієрархію” значень жовтої барви: від „іржавої лійки” та сухого осіннього листа до „зорної протавки”; причому саме „нечуй-вітер” коливається „на примерклому світлі, на протавці зорній”, як золотий відблиск вічності. Найвищим, іконічним значенням золотого кольору (символ божественної слави) просякнутий завершальний образ цього вірша, де герой уподібнюється до лутки осяяного вікна: „Я б засвітився сам від себе, / Як золотяться гловарі / В дому жовтневої зорі...”.

Відтепер щезає влада лихих чар – „хворобу” душі лікує „**нехворощ**”, яка стане провідником героя до невидимого світу; вона також символічно відновлює „стоптані фіалки”: суха нехворощ, тобто вербена лікарська<sup>131</sup>, має дрібні квітки ясно-лілового, фіалкового кольору. Зважмо й на те, що слова про „незрадливий цвіт”, який є „**іншим**” за своєю природою – неземним, „нетлінним”, – підкреслено адресовані золотавому „дивацькому” зіллу („Чи ти чуєш, нечуй-вітре?”). Вони маркують лімінальний, межовий стан перетворень: це символічна смерть і відновлення в „золотавому дощі” „жовтого буркуна”, котрий „засвітився в вікні” і постав як Світове Дерево, возз’єднуючи героя з непереможним „блиском” світла.

Ключовою ланкою у цьому ланцюзі перетворень є „**горицвіт**” – саме ця квітка підноситься над видимою пільмою „вечора” до „**надвечірнього світу**”. Містеріальний смисл перетворення акцентовано мотивом перебування у смертоносному середовищі: „**Три сестри, три жаденних жури**” асоціюються з характерними для замовлянь трьома демонічними істотами (зміями, дівами, царицями, лихоманками), котрим властива саме жадібність<sup>132</sup>, хоча у Свідзінського „жаденний” може означати також і „жаданий”, і „жадливий”, що знов-таки свідчить про максимальне розширення семантичного поля.

---

<sup>129</sup> Воропай О. Цит. вид. – Т. 1. – С. 147-148.

<sup>130</sup> Лікарські рослини: Енциклопедичний довідник... С. 298.

<sup>131</sup> Там само. – С. 165.

<sup>132</sup> Юдин А. Ономастикон... – С. 164, 230-231.

Зауважимо, що в українській міфології колючими, „кровопусними” персонажами замовлянь є сестри „Калина, Малина, Шипшина”<sup>133</sup>. „Ізв’ялили, спили” вони „милому гостеві” „біле тіло, кров червону, жовту кість...”. Та лише завдяки цьому, добровільно прийшовши до „потаєнного дому” сестер і подолавши чари чарами, смертю смерть (гомеопатична магія), герой сам стає ніби „квіточка біла”, потрапляє у літ „морелевого цвіту” і повертається до оселі рідної сестри. Мотиви „сестринства”, всесвітньої спорідненості, медіації між „рідним” та „нерідним” саме у VII та VIII віршах набувають потужного розвитку й сягають кульмінації; це відповідає містеріальному значенню сімки та вісімки<sup>134</sup>. **Горицвіт** у цьому містеріальному контексті відіграє, як уже зазначалося, ключову роль, бо цей „жовтоцвіт весняний” є загальновідомою лікарською рослиною *adonis vernalis*<sup>135</sup> – весняним **Адонісом**.

В містеріях Адоніса (якого вважають богом, безпосередньо пов’язаним із рослинним світом) неофіт проходить через символічну смерть, аби повернути втрачену „сонячну силу”<sup>136</sup>. Відповідність між днями народження та воскресіння Адоніса (24 грудня, 25 березня) і християнським Різдом та Великоднем, що є свідченням універсальності смислу містерії викуплення й відродження, зумовлює органічність виникнення євангельського тексту в наступному, VIII компоненті циклу (вісімка є знаком вічності, символічним числом Христа).

„Вербова віта” і „жовта свіча” (атрибути Лазаревої суботи), як і роздerta „на світло і тьму” небесна завіса, – це прозорі алузії на смерть і воскресіння, які стають тлом для геніальної ліричної медитації. Вкажемо принагідно на те, що серед персонажів-„помічників” у слов’янських замовляннях досить часто зустрічається Лазар (із **трьома** сестрами!); типовим для замовлянь є також діалог з мерцем-„Лазарем”<sup>137</sup> – отже „потаєнний дім” попереднього вірша набуває амбівалентного значення.

---

<sup>133</sup> Войтович В. Українська міфологія... – С. 433-434.

<sup>134</sup> Холл М. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. – 3-е изд., испр. – Новосибирск, 1997. – С. 70, 249.

<sup>135</sup> Лікарські рослини... – С. 118.

<sup>136</sup> Холл М. Цит. вид. – С. 102-103.

<sup>137</sup> Юдин А. Ономастикон... – С. 110-111.

„Розірваність” людини між природою та культурою, первозданною єдністю буття та індивідуальною свідомістю долається у VIII компоненті циклу жертвним мотивом заключних рядків чи то молитви, чи то закляття:

Нехай жовта свіча скапає своє тіло  
На мою паполону,  
Але вербова віта нехай цвіте,  
І коли зринеться зоря,  
То нехай не падає на мою димну свічу,  
Щоб її погасити,  
А нехай розсиплеться по вербовій віті,  
Щоб її осіяти.

Звідси – той завершальний жест смирення, зречення власної волі („я склонився чолом – не одвітую”), яким супроводжується кінцеве перетворення ліричного героя. „Квітуща **віта**” „**жовтого** буркуну”, що „**засвітився**”, символічно возз’єднує „вербову **віту**” і „**жовту** свічу”, що були „**як дві нерідних сестри...**”. Відновлення єдності зі світом, спалах пам’яті про цю єдність, остаточне просвітлення – усі суто містеріальні елементи фінальної, дев’ятої частини циклу складають дивовижну цілість.

Слово засвітилося тут на повну силу, і „буркун”, як епітет голуба<sup>138</sup>, долучив цей символ Духу Святого до глибинної сув’язі ритуальних смислів у завершальній строфі циклу:

Буркун засвітився в вікні,  
Буркун.  
Буркун надо мною, як дерево, став,  
Широко гілля розметав.  
От над правим моїм плечем  
Линув золотавим дощем  
І на ліве плече  
Стікає мені гаряче,  
Впливають зірничі в вікно,

---

<sup>138</sup> Грінченко Б. Словарь... – Т. I. – С. 112.

Стають на цвіті тонкім.

О як же давно, давно

Був я у блиску такім!

Звернім увагу на фігуру хреста, що вимальовується в цьому фрагменті: вертикаль „буркуна” і горизонталь „плечей” та порядок їх називання (верх – низ – праворуч - ліворуч) зорозово відтворюють хресне знамення. На відміну від перетворення Шевченкової героїні („Тополя”), у якому принципово розмежовуються християнське і поганське начала („...не хрестися, бо все піде в воду”), — тут вони об’єднуються дуже органічно. Семантична поетика відтворює у межах єдиної смислової парадигми свідомість етносу на різних щаблях його історичного буття<sup>139</sup>.

Отже, саме система „традиційних смислів” у їх органічній взаємодії з літературним словом, забезпечує незвичну якісно нову міру інформативності тексту. Це можна продемонструвати на прикладі вірша “Сарай” – “одному з найбільш трагічно-похмурих” у творчості Свідзінського, як зазначає Е.Соловей (С.475). Проте цей текст належить і до найбільш загадкових; його заглибинний зміст оприявнюється тільки в «колі» ритуалу та в контексті семантичної поетики.

Загадковість вірша „Сарай”, що є предметом нашого аналізу, пов’язана насамперед із його назвою: слово „сарай” ніде у подальшому не виникає, але його семантичні експлікації утворюють у тексті поле суперечливих значень. Відтак це слово постає „у вигляді діахронічної культурної парадигми”, а на цій основі гетерогенні елементи самого тексту скріплюються „єдиним стрижнем смислу”<sup>140</sup>. Зокрема, актуальними для розуміння вірша Свідзінського стануть такі „реверберації” слова „сарай”, як факт його запозичення через турецьку мову і первісні значення („палац”, „житлова кімната”), а також назва столиці Золотої Орди – **Сарай Бату**<sup>141</sup>. У російській мові „сарай” може означати „холодне місце при домі” різного призначення; існують також сараї для полови,

<sup>139</sup> Див. докладніше: Киселёва Л.А. У истоков «большого эпоса» Николая Клюева: «Песни из Заонежья» // Русская литература. – СПб., 2002. - №2. – С.41-57.

<sup>140</sup> Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. – 1974/75. - №7/8. – С. 51.

<sup>141</sup> Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 3. - М.: АСТ, 2004.



для дров, для возів та господарчого знаряддя, для птаства<sup>142</sup>. Але в українській мові вони мають інші назви: половня, дровник, шопа, повітка; якщо ж хлів називали „сараєм”, то це слово вживалося у переносному значенні, з відтінком презирства, зневаги<sup>143</sup>. Зазначимо також, що слово „сарайний”, за Далем, означає „домовик”, а так званий домовий сич, мешканець степів і пустель, може оселятися в будівлях, у тім числі різного роду сараях...

Відтак, „сич” у Свідзінського мовби „вилітає” із самої назви тексту та починає своє зловороже віщування. Спектр значень цього “традиційного смислу” аж надто широкий. Із “сичем” порівнюють лиху і надто похмуру людину (“сидить як сич”). У західнослов’янському фольклорі „сич” постає в ролі несправедливого, хитрого й підступного царя, пожирача птахів<sup>144</sup>. Зустрічаємо також легенди про сича – „боговідступника”, колишнього янгола, проклятого Богом за непослух<sup>145</sup>. У давньоруських переказах сич постає як химерний „музика”, що пропонує людям свої послуги: „Панове, князове, поночі літаю, а хорошенько співаю; прийміть мене до себе за музику, бо вам без музики не пробути”<sup>146</sup>. В усій слов’янській народній традиції цей птах наділяється демонічною природою, він є провісником людської смерті<sup>147</sup>. На Західній Україні та в Польщі побутують уявлення про душі нехрещених дітей у подібні сичів<sup>148</sup> – „клятий сич”, отже, може означати і „прокляту душу”. Крім того, сич здатний вижити з дому господаря своїм криком: „Поховав, поховав!” З цим криком пов’язані українські назви домового сича: „поховав” і „поховавкало”<sup>149</sup>, - ось чому в іншому тексті Свідзінського сич саме „пахвавкє” (с. 315).

Таким „пахвавканням” є, власне, весь текст вірша „Сарай” (с.342-343), весь монолог „сича”, перенасичений вбивчими дієсловами. Саме надмірна кількість дієслів, котрі послідовно відтворюють картину загибелі „князя-дуба”, вказує на глибинну ритуальну закоріненість тексту. Адже перші синоніми, як

<sup>142</sup> Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV. – М., 1956. – С. 168.

<sup>143</sup> Російсько-український словник: У 3 т. Т. 3. – К.: Наукова думка, 1968. – С. 232.

<sup>144</sup> Гура А.В. Цит. праця. – С. 576-577.

<sup>145</sup> Там само. – С. 573-574.

<sup>146</sup> Белова О.В. Славянский bestiарий. Словарь названий и символов. – М.: Индрик, 1990. – С. 245.

<sup>147</sup> Гура А.В. Цит. праця. – С. 572.

<sup>148</sup> Там само.

<sup>149</sup> Там само. – С. 570.

відомо, виникли внаслідок якомога щільнішого ритуального „огородження” предмета замовляння близькими за значенням словами<sup>150</sup>. „Магічний перформатив” замовляння передбачає, крім особливої організації простору і певної послідовності дій, нагромадження семантично однорідних вербальних еквіваленцій<sup>151</sup>.

Цитуючи одне із замовлянь з переписаної Свідзінським від руки книжки „Сборник малороссийских заклинаний” П.Єфименка („Дубе, дубе нелине, я тебе з’їм з гіллям зо всім! Гам, гам, гам!”), Е.Соловей зазначає, що тут, „мов дуб у жолуді”, „криється захований... задум вірша „Сарай”<sup>152</sup>. Дійсно, у тексті Свідзінського відтворені основні структурні елементи замовляння, але у формі винятково своєрідній.

Суб’єкт замовляння, „клятий сич”, опиняється у самому центрі магічного світу, він вторгається до сфери сакрального простору (свята гора Дніпрова, Діброва і посеред неї дуб на горі – Axis Mundi).

Негативний паралелізм унаочнює демонічну природу ритуалу, мета якого – профанізація світу, знищення системи опозицій і торжество хаосу як „нового порядку” буття. „Красні сурмачі”, котрі мусили б „уславляти” дубове „величчя”, **не прийдуть – „ні з свогобіччя, ні з заріччя”** (тобто ні в історичній, ні в есхатологічній перспективі). Натомість „недбалі прийдуть рубачі”... У відповідності до структури ритуалу, ці останні виступають у ролі персонажів-помічників, з чиїми діями пов’язана заклиально-побажальна частина тексту. Водночас об’єкт магічного акту, „князь-дуб”, певною мірою суб’єктивується: адже при корінні Світового Дерева, за міфологічними уявленнями, перебуває Поет; він стає самовидцем зловісних ритуалів, спрямованих до самого осердя буття. Власне, поетове свідчення є початком усього тексту: „Аби стемніла літня ніч, / Та й починає клятий сич”. Зазначимо

---

<sup>150</sup> Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 3-38.

<sup>151</sup> Юдин А.В. О роли прагматики в разграничении жанров магического фольклора (на восточнославянском материале) // Dzieło literackie jako dzieło literackie / Pod red. Anny Majmieskułow. – Bydgoszcz, 2004. – С. 128.

<sup>152</sup> Соловей Е. “Роботи і дні” поета... – С. 499-500.

значущість часового маркеру: йдеться про настирливість, повторюваність дій сича, котрий в кінці вірша віщує тотальну загибель, „коли надійде **ніч осіння**”.

Мотив знеособлення і знелюднення світу в тексті Свідзінського пов'язаний з образом „недбалих рубачів”: їхній акцентований колективізм, жорстокість і руйнівна символіка дій поєднуються у самовизначенні „браття-древогуби” й у тому „берімся”, яке вони „поциркають крізь рівні зуби...”. Алітерація на „р” викликає асоціації з „цирком” та з чимось водночас бридким і грізним. Ці асоціації згодом посилюються („як бовдур, грянеш”; „цвіркотіння цвіркуна, неначе брязкання заліз”). Нагадаємо, що міфологічна семантика „цвіркуна” висуває його на роль „нежиті”, демонологічного персонажа; він належить до „гадів, щурів, погані, нечисті”<sup>153</sup> і, подібно до сича, своїм цвіркотінням виживає з дому господарів<sup>154</sup>. Та „цвіркун” у Свідзінського постає мешканцем могильного світу, де „тлін” і „плісняви холодний слиз”; в оточенні хтонічних істот („шашелі, щурі, тхорі”).

Цей перелік, страхітливий уже самим своїм звучанням (ша-ша-рі-рі), створює звуковий образ тихого, настирливого, безперервного гризіння; завдяки цьому у кожному слові актуалізуються символічні значення. „Шашель” (древоточець) у слов'янському фольклорі асоціюється зі смертю – лужичани називають його „смертним годинником”<sup>155</sup>. „Щур” – давнє загальнослов'янське слово „для визначення хтонічних живих істот”<sup>156</sup>. Це також назва пацюка, відразливого та небезпечного шкідника, оберегом від якого у деяких слов'янських магічних ритуалах є, зокрема, дубова гілка<sup>157</sup>. Цікаво, що проти щурів та тхорів інколи вживали однакових запобіжних заходів<sup>158</sup>. „Тхір” у зоологічному коді слов'янських мов має кілька значень, пов'язаних з характеристиками людини: у поляків так називають боягуза<sup>159</sup>, а болгарський вираз „смърди како пор” вказує на дуже неохайну людину<sup>160</sup>.

---

<sup>153</sup> Гура А.В. Цит. праця. – С. 274.

<sup>154</sup> Там само. – С. 89.

<sup>155</sup> Там само. – С. 503.

<sup>156</sup> Там само. – С. 274.

<sup>157</sup> Там само. – С. 407.

<sup>158</sup> Там само. – С. 90-91.

<sup>159</sup> Там само. – С. 22.

<sup>160</sup> Там само. – С. 48.

У Свідзінського усі хтонічні істоти об'єднані мотивом „гризіння”, семантичною експлікацією якого стає „тлін – беззубий костогриз”, а відтак актуалізується макабричний підтекст попередніх рядків. Йдеться про „яму” і „труну”, котрі до того викликали зовсім не поховальні асоціації: „смердючий двір”; „отвір глухої ями”, над яким височить те, що колись було дубом („Над отвором глухої ями / Тебе розіпнуть, як труну...”), – в уяві виникає вертикальна просторова модель, „сарай” як безсумнівний „нужник”.

Особливо вражає у тексті безликість ворожих сил: знищення дуба описується неозначено-особовими реченнями. Основний смисл цього знищення полягає в запереченні Краси (а відтак Добра та Істини як складників тріади): „Тоді не вжалують краси...” Відповідно здійснюється переміщення „князя-дуба” з центра всесвіту на периферію „дальнього міста”, де стратенець мусить терпіти жахливі тортури. Тут, знов-таки, прозирає магічна природа тексту – кількість згубних дій, спрямованих проти дуба, означена сакральним числом 7: „обсядуть”, „обчухрають”, „завдадуть”, „ударять”, „проб’ють”, „стягнуть”, „розіпнуть”. При цьому словосполучення „стягнуть гаком у ребрі” можна сприйняти як відлуння пісенного мотиву Байди в турецькому полоні. Тож саме тут „турецькі” етимологічні конотації слова „сарай” актуалізуються, а разом з тим виникає символічний простір „Сараю” як столиці завойовників-ординців.

Отже, одним із значень назви вірша може бути міфонім, що є дуже важливим висновком для розуміння магічного характеру тексту. Адже у замовлянні найбільш надійним знаряддям впливу на сили магічного світу є власні імена, зокрема топоніми<sup>161</sup>. Тотожність імені та природи його носія в архаїчній моделі світу є основою „запрограмованих” у замовлянні „сича” метаморфоз: сакральний простір „дїброви на горі дніпровій” підмінюється периферійною сферою „дальнього міста”, ворожого чужинецького „Сараю”. У цьому просторі перетворень відповідно актуалізується вся культурна парадигма значень цього слова – від чужоземного „палац” до низки непоетичних вітчизняних відповідників, останнім з яких стає сарайчик, де зберігаються дрова. Закликання безіменних магічних помічників („недбалих рубачів” та

---

<sup>161</sup> Юдин А.В. Ономастикон... – С. 17-21, 26-35.

хтонічної „нежиті”) засвідчує демонічну, шкідницьку природу замовляння. Та порушується основна вимога до магічної дії, втаємниченість, – адже магію „клятого сича” викриває, унаочнює текст Поета. Дезавуація зловісної магії є водночас викриттям згубних історичних та культурних процесів; численні смислові лакуни заохочують читача до активної співпраці з текстом, і це призводить до розпізнавання дійсної природи того, що відбувається, відтак виникає певний спротив силам зла.

Весь текст можна умовно поділити на 6 сегментів. Перший (рядки 1-2) і останній (рядки 33-37) окреслюють часопростір „ночі” як передсмертя світу. Тут виникає вектор руху (від „літа” до „осені”), стисло формулюється зміст замовляння („Наточать з тебе порохна!”) і визначається кінцева мета магічного втручання: „діброва на горі дніпровій” символічно роз’єднується з „дубом”. Триразове звертання („Гей, дубе, дубе, князю дубе!”) супроводжується імперативом „да годі вже тобі..!” При цьому призупиняються три дії, котрі визначають функцію „князя-дуба” та основні риси його владної потуги: стояння на горі; викривлення власного „гілля грубого” (що означає незалежність, непередбачуваність і непрямолінійність); боротьбу з вітром. Третій сегмент (рядки 8-19) є наступним етапом ритуалу – закликанням магічних помічників і відображенням послідовності згубних дій, внаслідок яких скасовується не тільки „дуб”, а й весь Божий світоустрій. Не янголи з трубами („красні сурмачі”), а „недбалі рубачі” стають провісниками кінця. І не „нове небо та нова земля”, а руйнування самої вертикалі, знищення системи базових опозицій (гора/низ, світло/темрява, добро/зло, життя/смерть) – ось що є остаточною метою ритуалу. Локус „дальнього міста”, куди „завдадуть” поверженого й начисто „обчухраного” дуба, можна визначити як пекельний; але це є пекло, що запанувало на землі, – простір „життесмерті”. Наступні три сегменти вірша „Сарай” (рядки 20-27, 28-32, 33-37) справді демонструють „плач і скрегіт зубів”. Йдеться саме про пекельні муки серця й розуму; мотиви пробивання гвіздками, розпинання сприймаються як негативні паралелі до євангельського тексту, супроводжувані глузливою погрозою: „Тоді забудеш про весну!” „Весна” у цьому контексті прочитується як воскресіння („Днесь **весна** ликує” –

формула великодньої радості; адже, „потерпівши розп'яття”, Христос „смертю смерть переміг” і пекло зруйнував). У п'ятому сегменті тексту (28-32 рядки) увага зосереджена на відтворенні простору новітнього „пекла”, де смерть без воскресіння й вічне смердіння, де панує „тлін – беззубий костогриз”. І останні п'ять рядків поширюють загрозу на весь простір тоталітарної доби (мотиви “чужих сліз” та “на дрова рубаних беріз”).

Текст побудований на осі стрімкої градації і уривається пуантом, що зумовлює особливо гострий драматичний ефект. Та й загальна кількість рядків (37) набуває символічного смислу, ніби закодовуючи зловісну дату – 1937... Відтак асоціативний ряд продовжується, „сарай” постає також як табірний „барак”.

Якщо залучити до інтерпретації назви вірша філософський контекст імені, то актуалізується саме історичний „вимір” тексту Свідзінського. „Подія (зустріч, загибель) потребують імені (його слід відгадати), – і тоді, за канонам неоплатонічної мистецької гносеології, впізнана і названа подія стає історичним фактом”<sup>162</sup>. Коли так, то помпезна доба сталінізму деміфологізується завдяки розпізнаванню її типового креслення і постає – як **історичний факт** – під іменем „Сараю”...

Загадкова сила і місткість змісту вірша „Сарай” зумовлені (окрім, звісно, естетичної довершеності) ще й тим, що віддзеркалена у тексті структура замовляння, апелюючи до уснопоетичної традиції, викликає потужний струмінь семантичної поетики. Внаслідок цього розкриваються незвичні можливості літературного твору. Зокрема, виявляється магічний аспект: протиборство поетового „Я” (Поет як носій богобудівничої потуги Логосу) і демонічних сил руйнування („сич” як заперечник, „поховавкало” Слова). Зазначимо також виразний провіденціально-профетичний аспект тексту: видиво сплюндрованого і знеособленого світу, в якому культура спочиває у вигрібній ямі, а людство стає „дровами” (чи не для останнього апокаліптичного вогню?). Саме на значущість подібних „незвичних” аспектів вказали свого часу теоретики

---

<sup>162</sup> Исупов К.Г. Историзм Блока и символистская мифология истории (Введение в проблему) // Александр Блок: Исследования и материалы. – Л.: Наука, 1991. – С. 3-21.

„семантичної поетики як потенційної культурної парадигми”<sup>163</sup>, а також на виняткову роль „Пам’яті” – „глибоко морального начала, що протистоїть хаосу”<sup>164</sup> і повертає Слово його споконвічну потугу.

Системне використання “традиційних смислів” на основі міфоритуальних матриць перетворює поетичне слово на засіб магічної дії. При цьому кризове світовідчуття поета – гостре переживання ним особистої трагедії та історичних катаклізмів – надає тексту Свідзінського гостро індивідуального звучання; а гетерогенні елементи традиції поєднуються у самій структурі ліричного суб’єкта. Тому архаїчні, історичні, фольклорні, діалектні, новотворні значення так само можуть поєднуватись у слові, перетворюючи його з “лексичної одиниці” на неосяжний “традиційний смисл”.

### Морок і «проясень» міфологічного слова Тодося Осьмачки<sup>427</sup>

*«А в Куцівці церкву будують...»  
(українська колядка).*

«Може вперше в нашій поезії ми маємо твір, де тема України поставлена як тема космічна, твір, що підносить справді кардинальні проблеми й загадки буття і де ми бачимо, що таке змагання за волю України в бутті й кроку всього людства, всього космосу, якого людина є незмірно малий елемент, але в своїй малості віддзеркалює цілість, вічність, Бога,<sup>428</sup> – пише Юрій Шерех про поему Осьмачки «Поет». Оцінюючи цей твір як унікальний «трагічно-філософський епос», «своєрідний український варіант загибелі богів» (с.

---

<sup>163</sup> Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Цит. праця. – С. 47.

<sup>164</sup> Там само. – С. 50.

<sup>427</sup> Поему «Поет (у другій редакції) та інші поетичні твори Т. Осьмачки цитуємо за виданням: Осьмачка Т. Из-под світу : Поетичні твори / Тодось Осьмачка ; літер. ред. Ю. Шереха-Шевельова. – Нью-Йорк : Укр. Вільна Академія Наук у США, 1954. Сторінку вказуємо в дужках після цитати.

<sup>428</sup> Шерех Ю. «Поет» Теодосія Осьмачки // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя : Література. Мистецтво. Ідеології / Ю. Шерех. – Т. 1. – Харків : Фоліо, 1998. – С. 260. (Надалі, цитуючи цю працю, вказуватимемо сторінку в дужках у тексті статті).

260), критик від початку застерігає читача: «творчої співпраці»<sup>429</sup> вимагає ця книжка» (с. 248), – та й взагалі, читачеві варто бути обачним (бо не кожному під силу здолати страхітливий «морок» міфу...). «Якщо в метафорі сучасної людини завжди є елемент гри, умовності, ...то Осьмаччині ототожнення – цілком всерйоз і трагічно, і, щоб зрозуміти твір, треба мислити цими ототожненнями, цими напливами» (с. 260). Інакше кажучи, для сприйняття такого тексту потрібний особливий семіотичний зір, а замість когітального підходу – «некласична раціональність»; інакше його просто неможливо осягти.

Першою перепоною на шляху поеми до читача Ю. Шерех вважає «систему ланцюгових зчеплень» (с. 248–250), завдяки якій щонайдрибніша непомітна деталь стає необхідною передумовою бачення усього малюнку. Другою «трудністю Осьмаччиної книжки» є, на його думку, «явище лексичних напливів», породжене «надзвичайною точністю й докладністю бачення поета» (с. 251). «Наочність, візуальність, речевість доведені тут до такого ступеня, що робляться страшними», – зауважує Ю. Шерех (с. 252), і, певне, не випадково згадує далі Горація (с. 259). Саме Горацію була властива міфологічна «речовинність» слова – ота, за висловом Гете, «жахаюча речевість»<sup>430</sup>, яку вбачає Ю. Шерех в поезиці Осьмачки. Так само, як у Горація, конкретні образи, побутові речі переплітаються в поемі «Поет» з умоглядними поняттями, постають на тлі абстрактних міркувань, котрі, у свою чергу, перетворюються на образні «напливи».

Саме «метода напливів», на думку Ю. Шереха, визначає поетичне мислення Тодося Осьмачки. При цьому «побутово-конкретні сторони життя» викликають у поета «скупчення слів і образів, зв'язаних з певним поняттям як

---

<sup>429</sup> Розглядаючи процес сприйняття тексту в межах міфопоетичної традиції як ініціацію читача, дослідники наголошують на «автометаописовості» сакральних текстів (які самі «диктують правила» свого прочитання) та їхній здатності розвивати у реципієнта енергію, співприродну енергії самого тексту – «пристрою, що самоналаштовується та розвивається углиб при кожному конгеніальному дотику до нього» (Елизаренкова Т. Я. Древнеиндийская поэтика и её индоевропейские истоки / Т. Я. Елизаренкова, В. Н. Топоров // Литература и культура древней и средневековой Индии. – М. : Наука, 1979. – С. 57). Уважне прочитання гімну Рігведи дозволяло виявити анаграмоване ім'я божества та досягти безпосереднього з ним зв'язку – тому гімн являв собою «не лише поетичний текст, але також метапоетичний опис, яким керувалися при аналізі цього тексту» (Там само. – С. 67).

<sup>430</sup> М. Л. Гаспаров зазначає у зв'язку з цим таку прикметну рису поезики Горація: «Інколи гранична абстрактність і гранична конкретність зливаються, і тоді виникає, наприклад, алегоричний образ **Неминучості, яка забуває цвяхи в покрівлю приреченого дому**» (Гаспаров М. Л. Гораций, или золото середины // Гаспаров М. Л. Избранные статьи / М. Л. Гаспаров. – М. : Новое лит. обозрение, 1995. – С. 422). Подібні образи так само є прикметою Осьмаччиного стилю.



вихідним пунктом», а філософсько-космогонічні візії демонструють інші «напливи»: ряди ототожнень «проявів вічності і її самої» (с. 259). Те, про що пише тут Ю.Шерех, є найсуттєвішою ознакою міфологічного слова, яке завжди є «ділом», «річчю», цілком конкретним виявом невловимої «сутності».

Міфологічний синкретизм імені (його ототожнення з предметом) споріднений із явищем метонімічного синкретизму: конкретні ознаки і загальні властивості, частини та ціле **не розчленовуються**, можуть бути «взаємозамінними» – тож **усе може бути всім**<sup>431</sup>. «Нанизування» семантичних одиниць, використання одного імені на означення різних речей, або, навпаки, визначення чогось одного різними іменами, тотожність нетотожного – усе це властиве міфу як особливому способу пізнання світу. Нерозчленована інформація утворює так звані «кумулятивні парадигми»<sup>432</sup>, які сприймаються не раціональним мисленням, а імагінативним, тобто підпорядковуються «логіці міфу» (Е. Голосовкер).

Метафоричні двочлени, часто вживані Осьмачкою («піски-бурти», «вірші-громи», звір-кіт», «душа-краса», «Дніпро-левище»), що є основою порівнянь («орли» – «іереї дикі»; «світи – «зайчєнєта великодні») та міфологічних номінацій («Дід-Кіт», «пробий-зело»), так само є ознакою міфологічного мислення поета. Рух образної думки «від двох смислів до єдності інакомовлення»<sup>433</sup> походить від колишньої семантичної тотожності двох світів.

Досліджуючи походження нарації як «понятійного міфу», О. Фрейденберг наголошує саме на поєднанні двох протилежних елементів як суті давнього міфу (незалежно від того, у якій формі він передається – словесній чи обрядовій).<sup>434</sup> Двочлен, що зберігся у структурі самого античного мелосу

---

<sup>431</sup> Спроби реставрації міфу мистецтвом ХХ ст. «у його споконвічній функції» сакральної оповіді, здатної вплинути на «світобудову сьогодення», були позначені, на думку багатьох дослідників, актуалізацією саме цих засадничих рис міфопоетичного мислення. «Для осмислення міфу стають винятково важливими такі його властивості, як безумовна істинність, метаісторизм, універсальність узагальнення; значну роль відіграє також синкретизм міфу – злютованість художнього та аналітичного, оповідного та ритуального аспектів його поетики» (Див.: Хализев В. С. Мифология XIX–XX веков и литература / В. С. Хализев // Вестник МГУ. – Сер. 9. – Филология. – 2002. – №3. – С.7–21).

<sup>432</sup> Див.: Пропп В. Я. Русская сказка / В. Пропп. – М., 1984. – С. 297; Бройтман С. Н. Историческая поэтика. Учебное пособие / С. Н. Бройтман. – М., 2001. – С. 46–50.

<sup>433</sup> Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М., 1978. – С. 206.

<sup>434</sup> Там само. – С.207–208.

(строфа//антистрофа; ода//епіррема), «вказує на те, що елементи майбутнього поділу на поезію і прозу містилися колись в одній пісенній системі»<sup>435</sup>. Тому важко погодитися з Ю. Шерехом, коли він заперечує тезу В. Барки про архаїчні витoki поеми-«**пісні**» Осьмачки і твердить, що цей твір – «більша проза, ніж прозовий «старший боярин». У «Поеті» бо конкретніша предметовість<sup>436</sup>, розлогіша фраза, стриманіший вияв почуття» (с. 264). Можливо, саме це твердження Ю. Шереха стало поштовхом до створення Осьмачкою другої редакції «Поета», у якій прозові фрагменти-«проясні» та віршова стихія «пісень» створюють виразний контраст, що водночас стає знаряддям міфологізації самої структури тексту...

Хоча Ю. Шерех надзвичайно точно визначив основну рису поетики Осьмачки як поєднання позірнього хаосу з надстрункою організацією матеріалу, він не мав на меті здійснити аналіз міфологічного художнього мислення поета. Такий аналіз не лише потвердив би основні тези Шерехових праць, присвячених творчості Осьмачки, а й суттєво б їх доповнив.

У своїй статті про «Поета» Ю. Шерех, власне кажучи, перелічує ознаки міфологічного слова: «рух до позачасовости» (с. 252), ототожнення «сфер людського духу між собою і з вічністю» (с. 260), перетворення слів на «живих носіїв предметовости, відчуження» (с. 263). Це стосується і назви поеми: **«вона з таким же правом могла б називатися «Бог», або «Любов», або «Україна». Бо все це – для автора тільки різні вияви одного світотворчого начала»** (с. 260). Проте яким чином це узгоджується зі структурою тексту і в який спосіб міфологічне слово живе та розпросторюється в літературному творі?

Поетика «напливів», про яку пише Ю. Шерех, надмірна образна ущільненість, нестримний силовий потік слів, їх зовнішня неузгодженість та

---

<sup>435</sup> Там само.

<sup>436</sup> Конкретна предметовість та документальна точність Осьмачки дійсно впадають в око. «Осьмачка – це сама конкретність, – пише М. Слабошпицький, називаючи письменника «побутописцем знищеної селянської цивілізації». Відтак у нього «зведена в методологічну основу географічна деталізація місця дії»: «за повістями й поезіями Осьмачки можна скласти карту, де в центрі її, немов велика державна столиця, знаходиться Куцівка з величним хрестом церкви на узвишші, <...> скрупульозно точно виміряні відстані до Рохмистрівки, Ташлика, Сигнаївки, Станіславчика, Матусова – поближких до Куцівки сіл» (Слабошпицький М. Ф. Поет із пекла (Тодось Осьмачка) / М. Слабошпицький. – [Б. м.] : Вид-во М. П. Коць; вид-во «Ярославів Вал», 2003. – С. 142–143). Проте зауважимо, що **саме топоніми** утворюють етноцентричну картину світу в будь-якому національному міфопоетичному просторі: без імені немає міфу! Зазначимо також, що у «прояснях» до пісень поеми «Поет» відсутня «географічна деталізація місця дії», тоді як у самих піснях загальна кількість топонімів сягає кількох десятків...

чітка внутрішня впорядкованість є константами індоєвропейського міфологічного мислення доби архаїки, які визначили «принципову дворівневність сакрального тексту»<sup>437</sup>. Аспект «двоїстості» (вперше досліджений першовідкривачем анаграмування у Рігведі Ф. де Соссюром) полягає у подвійному кодуванні одного й того ж самого змісту<sup>438</sup>, або ж у дворівневній стилістичній організації тексту (відповідно до розрізнення «мови богів» і «мови людей»). До цього долучаються матричні уявлення про багатомовність світу та багатоликість поета<sup>439</sup>.

Саме внутрішньою спорідненістю «дворівневого» Осьмаччиного тексту з міфопоетичними архаїчними структурами пояснюється непідйомна важкість аналізу поеми «Поет». Кожна петелька цього словесного плетива поєднана – незліченними непомітними ниточками та вузликами – з тисячами інших, і позірно віддалені точки збігаються. «Жахаюча речевість» і документальна конкретизація щоразу набувають узагальненого абстрактного змісту саме за рахунок такої організації тексту, однак це змушує щоразу повертатися, постійно закріплювати знайдені змістові ланки, бо кожна «спущена» петелька порушує загальний малюнок «плетива».<sup>440</sup> Це стосується і неочікуваних «індійських» конотацій поеми, до яких час від часу доведеться повертатися.

---

<sup>437</sup> Т. Єлизаренкова та В. Топоров пов'язують це, зокрема, із «двоїстістю **Варуни**» (у Рігведі він тлумачиться як «**Істинне мовлення**»), тож «виявляє спорідненість зі слов'янським Велесом, чийм «онуком» є співець Боян): «всередині охопленого ним простору – організований світ, ведійський всесвіт; поза ним – хаос...» (Див.: Єлизаренкова Т. Я., Топоров В. Н. Древнеиндийская поэтика и её индоевропейские истоки... – С.52). У поемі Осьмачки таким хтонічним хаосом позначено все, що є несумісним з Поетовим внутрішнім світом («Бог»=«Любов»=«Україна»); цим зумовлені, зокрема, стилістичний «безлад», образна та композиційна диспропорція тих фрагментів, у яких відтворено «**комуністичний без'язикий вир**», місто сталінської доби.

<sup>438</sup> Анаграмуванню підлягали не лише імена богів; аналіз анаграмованого «**мотиву єднання**» у ведійському гімні, зверненому до Агні, див. у: Иванов В. В. Эстетическое наследие древней и средневековой Индии // Литература и культура древней и средневековой Индии... – С. 12.

<sup>439</sup> Наслідком архаїчних уявлень про «багатомовність» світу та «двоприродність» тексту вважають формування відповідних мовних опозицій: «сакральна–профанічна, божественна–людська, архаїчна–сучасна, стилістично маркована–стилістично немаркована, чужа–своя». Це дуже чітко виявляється не лише у давньоіндійській, але й у давньогрецькій та скальди́чній традиціях (Єлизаренкова Т. Я., Топоров В. Н. Цит. праця. – С. 43).

<sup>440</sup> Дуже точно і спостережливо пише про це Ю. Шерех, попереджаючи читача про виняткову значущість подробиць і «другорядних» деталей в поемі: «У 2-й октаві є неясний спершу образ вічної й немовної «луни від таємних діл» – він буде ніби забутий, але далі, в кінці 3-ї октави розкриється: це луна боротьби України за свою незалежність – луна і Полуботка, й Павлюка. <...> ...Образ московського Кремлю нагадає опис пекла; образ страшного пекельного kota-сатани втілиться в образ несамовитого сонця, що горить над проклятим світом, ніби голова kota». Аналізуючи лейтмотивні образи поеми («хуги», «журавля над колодезем», «зрубаних садів», «вітряка»), Ю. Шерех наголошує, що «**поява кожного з цих образів сповнена глибокого значення, яке можна схопити тільки тоді, коли пам'ятати всі попередні зустрічі**... (С. 249–250).

Зацікавленість давніми сакральними текстами, зокрема Рігведою, спричинила міфологізацію «індійської» теми в російській літературі початку ХХ століття<sup>441</sup>, що досить своєрідно відбилося у творі Осьмачки.

Антибільшовистська і антиросійська спрямованість «Поета» (на тлі російського міфу про «Білу Індію») виявилася у «міфологічному» імені найвідразливішого персонажа поеми – чекістського ватажка **Калькутіна**. Крім назви тодішньої столиці Індії Калькути, до семантики цього прізвища домішуються (на основі паронімічної атракції) несумісні значення «калу», «кута» й «куті» (Калькутін з'являється саме на Свят-вечір).

Усі антропоніми в поемі мають виразну міфологічну символіку, згортаючи в собі власну «чудесну історію»<sup>442</sup>. Знеособлення людини, заміна особистості «масами» (архетип «третього Адама», витлумачений і використаний пролетарськими ідеологами на свою користь) відбиті у тексті «Поета» вживанням прізвища замість імені (або «функції» замість людини: «Редактор»). Імена підлеглих Калькутіну чекістів узгоджуються з міфологізуючою інтенцією тексту дещо по-іншому. Окремі «гвинтики» кривавої машини, порошинки совітської імперії називаються так, як іменували себе підлеглі за часів Московської Русі: зменшувальними іменами-кличками («**Афонька**»). Інший кат (напевне, жорстокіший і вигадливіший) має ім'я «**Павлуша**». Та найстрашнішим і неперевершеним у жорстокості виконавцем виявляється персонаж **із українським прізвищем**, до якого додається слово «**таваріщ**»...

Цей фрагмент другої частини поеми є однією з трагічних її кульмінацій, тож варто розглянути, як узгоджуються у цій частині композиційні, образно-символічні та мотивні структури; як взаємодіють «морок» та «проясень» міфологічного слова.

---

<sup>441</sup> Найбільшою мірою це пов'язано з іменами М. Реріха та М. Ключова (див., зокрема: Пашко О. В. «Индия» в творчестве Н. А. Ключова (к определению границ мифопоэтического пространства) / О. В. Пашко // Ритуально-міфологічний підхід до інтерпретації тексту : Збірник наук.праць. – К. : ІЗМН, 1998. – С. 131–140; Киселёва Л. «Белая Индия» Сергея Есенина // у друці). Можливо, саме те, що Ключов у період революції підтримав більшовиків, а Реріх інспірував лист «Великих Махатм Індії махатмі Леніну», викликало саркастичну реакцію Осьмачки. Так у поемі з'явився персонаж на ім'я Калькутін...

<sup>442</sup> Нагадаємо «остаточну діалектичну формулу» міфа, виведену О. Ф. Лосевим: «міф є у словах даною чудесною особистісною історією», або ж «розгорненим магічним ім'ям» (Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев // Лосев А. Ф. Философия. Культура / А. Ф. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – С.169–170).

Усі вісім «пісень» мають тут назви, пов'язані з темою сім'ї – як людської, всенародної і всесвітньої єдності. Відтак цими назвами означено ланки есхатологічного міфу про загибель українського «космосу»: **«Мати»**, **«Правда»**, **«Тривога»**, **«Батько»**, **«Жах»**, **«Пустиня»**, **«Кара»**, **«Спасіння»**. Остання назва, пов'язана з мотивом чудесного порятунку Свирида, є не просто несподіваним «світлим променем» у поемі, а й надзвичайно важливим складником того космогонічного міфу, що є підґрунтям тексту. Цей імпліцитний міф стає антитезою до надпохмурого сюжету міфу есхатологічного, що розвивається на експліцитному рівні: утворюється своєрідна «рівновага». Це нагадує релігійно-міфологічні уявлення про **«ніч Брахми»** і **«день Брахми»**<sup>443</sup>: згортання всесвіту до єдиної точки з подальшим розпросторенням, новим розгортанням і постанням нового світу.

Що ж є основою цього імпліцитного космогонічного міфу? **«Серце»=«Сонце»= «Слово»** України, втілені у всеохопній постаті **«Поета»**, тисячоликого і єдиного, який водночас є будівничим «космосу» і самим будівельним матеріалом... Вертикальна вісь світотвору поєднує небесні сфери з інфернальними; а жертвна **«височінь»**, де перебуває культурний деміург (**Шевченко**), дивним чином кореспондує з **«катівнями сковородиними»**, де вічно горять «поети, що блукали по землі, шукаючи і правди і людини і мріям тиші творчої ріллі...». Узагальнений образ мандрівного поета-філософа нагадує про Сковороду, а пекельні «сковороди» містять алюзію на «пекло» в «Енеїді» Котляревського. Правда, там карали того, хто без дозволу друкував «чужеє», а тут поетів печуть «за книги власні»... При цьому «гурти курдуплів лютих», які «роблять муку» поетам, **і за життя це робили**: вони «колись були по городах, / і грішми, і неправдою зіпсутих, / за критиків-писак, що в вічний прах / наважилися істину зіпхнути...»<sup>444</sup> (с. 154).

«Катівні сковородині» люди на землі називають **зорями**; тож поети «самі не покидають мук / на висічених долею рубінах», – інакше небо погасне, а

---

<sup>443</sup> Такі уявлення пов'язані з бінарною символікою **«безодні»** (одне з «ключових» слів у поемі Осьмачки!): «...Космос народжується до буття як день Брахми, який триває чотири з гаком мільярди років, потім помирає, і настає ніч Брахми – і так без кінця» (Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках... С. 34).

<sup>444</sup> В описі «курдуплів» ніби поєднуються мотиви Сковороди («Всякому городу...») і Котляревського.

люди остаточно здичавіють: «без небесних тих вогнів / обернуться в лютіших різунів!» (с. 155).

Отже, лише поетами живе і світить Всесвіт, а відтак Поет є безсмертним! «Загибель богів», якою б остаточною вона не видавалася, є «ніччю Брахми», після якої має настати «день» вічного Слова.

Значну роль у розвитку цього мотиву в поемі Осьмачки відіграють євангельські алюзії. Парадигми значень «**Батька**» (Бог, Отець, Шевченко, батько Свирида Чички) і «**Сина**» (Христос, «поет», Свирид) відтворені у дванадцятій пісні, що має назву «Батько». Саме тут «поет», Свирид Степанович Чичка, стикається з ворожою силою у людській подобі Калькутіна (за сімейним святковим столом на Свят-вечір, тобто при символічній народженні Спасителя). Ніби випадкове порівняння Свирида (про якого Калькутін щось устиг прочитати) з Шевченком сприймається поетом як «хула на Духа Святого», що не прощається ні на землі, ні на небі:

Не ображайте ви безумно духа,  
з яким змагаються потуги злі,  
але ми бачимо, що завірюха  
часу їх завіває на землі,  
і комісарська сила довговуха  
тепер їм не допоможе взагалі,  
бо хмари там ідуть у високості,  
йому вгортаючи над серцем кості. (с. 100)

Далі Свиридів «апокриф» про Шевченка набуває значення космогонічного міфу (в якому відлунює і згаданий мотив Брахми). «Поет» – тотем, деміург і сотворитель світу»<sup>445</sup>, – робить Україну «серцем» власного серця, і там, у найглибшому таємному центрі буття, вона «гуде», провіщаючи прийдешній День:

І чують у небесній висоті,  
куди поетове єство сягнуло,

---

<sup>445</sup> Маковский М. Цит. праця. – С. 162. «Акт найменування обумовлює прибуття тотема, його живу присутність»; разом з тим у міфі «розривання», «розчленування» Поета (як «першопричини Всесвіту – Звуку, Слова») є передумовою творіння, після якого поет-пророк «знову оживає цілісним» (Там само. – С. 161–162).

як стука серце в зорі золоті  
над всім невільницьким совєтським мулом,  
а в серці в нього в теплій самоті  
під неосяжним світовим притулом  
вся Україна до життя гуде,  
мов перед сходом сонце молоде! (с. 101)

Міфологічна природа слова виявляється одночасно на «сакральному» і на «профанному» рівнях тексту. Зокрема, перехід Калькутіна з чужої йому української мови на власну розкриває його справжню сутність і стає маркером апокаліптичного сюжету – зіткнення Христа й антихриста.

Називаючи Свирида «халопскою бандурою» і вважаючи, що швидка смерть для нього була би занадто легким покаранням, ба навіть честю, Калькутін згадує і про Юду з українським прізвищем, який у новому колі буття сам здійснює «розп'яття» (незрівнянно жорстокіше й огидніше) та творить на землі пекло:

У нас там єсть адін таваріщ Мисик,  
так он то на акне тебе распньот,  
і жестью кровельной с баронской мизи  
с размаху разорвьйот тебе живот  
і пустіт две туда бальшие криси,  
і вновь зашьйот прокіслий мокрий смрад,  
чтоб сделать на земле достойний ад! (с. 101)

Зіткненням протилежних світових сутностей (а відтак і несумісних словесних потоків) визначається «контрапункт» усієї поеми. Імпліцитний мотив Христа (розп'ятого українського Слова) й антихриста виходить на поверхню та набуває нового осмислення у «прояснях» до цієї пісні та до наступної, що має назву «Жах».

Функція «прояснів»<sup>446</sup>, які передують кожній пісні, знов-таки апелює до архаїчних міфоритуальних матриць «двоїстого тексту». За винятком перших

---

<sup>446</sup> Публікуючи другу редакцію поеми, у якій і з'явилися «проясні», Осьмачка вважав за потрібне зазначити, що саме слово «проясень» і всі відповідні тексти належать йому; тим самим у непрямий спосіб наголосив на значущості цих фрагментів, які в жоднім разі не можуть сприйматися як «епіграфи», а є окремими

трьох, це прозові мініатюри з алегоричним сюжетом, короткі притчі, філософські фрагменти, загадкова афористичність яких посилюється сповільненим оповідним ритмом і заключним вислідом. Висновок майже завжди є парадоксальним<sup>447</sup> або таким, що постає у формі запитання. Не пов'язані зі змістом наступних пісень поеми, «проясні» в усьому є до них контрастними; певною мірою ці «вставки» увиразнюють опозицію «літературне» // «міфологічне»: саме там, де починається жахливий міф про «загибель богів», філігранна та виключно культурна форма «прояснів» ніби нагадує про те, що поезія значно архіїчніша за прозу. Водночас мінливість тексту, чергування пісень і «прояснів» сприймається як елемент автومتаяопису: текст сам навчає, як його читати, – знаходити приховані підтексти, дошукуватися ланок метасюжету, розгадувати метаморфози...

Відносно спокійному перебігу подій у перших трьох піснях поеми (де ще не зламано «станового хребта» українському селу) відповідають коротенькі «проясні» – пісенні або пареміологічні<sup>448</sup>: «Хоч і стежки не було, а зустрілись» (до першої пісні, «Знайомство»); «Та болять ручки, та болять ніжки, / що зустрівся тяжко, що побачив трішки» / до другої, «Сон»); «І Бог людині дав стежки все прості, а правді тій, що з неба, все горбаті й гострі» (до третьої, «Помилка»). Так само лаконічними, однорядковими є «проясні» до четвертої та п'ятої пісень («Диявол» і «Пекло»), проте символічний підтекст інакомовлення стає тут помітнішим і складнішим: «І їздять жевжики завжденно кіньми, а хазяйни волами»; «Якщо він не розбере Отченашу, то казки йому розповідай».

Надалі «проясні» стають усе довшими; орнаментальні зв'язки між ними забезпечуються за рахунок анафоричних зачинів («коли...», «коли...», «коли...», «коли...»); «наше...», «наше...», «наше...»), повторюваних слів і

---

«творами»: «Усі твори, що передують пісням у «Поеті», чи вони складаються з одного рядка, чи мають цілий сюжет, – оригінальні авторів. Це стосується так само й до слова «проясень» (с. 313).

<sup>447</sup> Заключне речення може миттєво змінити сенс висловлювання; водночас будь-яка спроба раціонального тлумачення зруйнувала б естетичну довершеність фрагменту. Так, у «проясні» до пісні «Виклик» медитативні роздуми про дитину та юнака, котрі прагнуть лету без мети, «в безконечність», ілюструють цей рух образами «Олександра Македонського, Колумба і Байрона» та продовжують його «в космос, до розпачу, до бомби, що підпалює цей космос». Поміrkована резигнація такого «космічного руху («я люблю **оміцєвленє**») завершується наступним закликem: «...нехай живе Шевченко, Гомер, Толстой і Гюго, бо обмеженість і любов до неї, якби це було можливо в людській природі, врятували б наш бідний світ...»

<sup>448</sup> Фольклорно-міфологічна стихія об'єднує внутрішній світ Поета із сільським «космосом», тож тут не має бути протиставлення.



наскрізних мотивів («розповідь», «розмова», «говорити», «слова», «мова»; «серце», «сонце», життя і смерть, людина і горе) та архаїчних оповідних структур на кшталт біблійних – речення, що починаються зі сполучника «і» та присудка («і спитав...», «і спитала...», «і жив...», «і прийшла...»).

Лише третя, заключна частина поеми майже не містить подібних орнаментальних зв'язків, натомість «проясні» тут розростаються, стають завершеними мініатюрними казками: про плем'я «Віща птиця», у якому вбито царя; про «старого Чаклуна з Китайщини»; про Хлопчика, якого, коли він спав, поцілувала Черниця, і той усе життя мучився жагою невідомого та запитанням: «Хто мене великий поцілував?»; про ворожку та дівчину, якій забракло сміливості довести до кінця розпочате; про «багатиря», що перелякав гостей труною замість столу; і, нарешті, про померлого фараона, його сина Хамізанеса, верховного жерця та бога Ра...

Подібні до символічної притчі та параболи, «проясні» все більше наближуються до парадокса, в якому переважає афористична, синтаксична чи семантична складова. Це концентрує увагу читача на «зсувах» у змістовій структурі тексту загалом, спонукає до пошуку тих опірних точок, які допомогли б у заповненні прогалин меонального опису<sup>449</sup>, що домінує у віршових розділах.

Разом із тим «проясні» сприймаються як голос Автора, що є ніби відчуженим від власного тексту: він не коментує його, а радше медитує над ним. І саме в такий спосіб, у взаємопроникненні ТЕКСТУ та АВТОРА, формується певна «третя інстанція», погляд *sub speciaie aeternitatis*.

Така перспектива є необхідною: адже саме «туди», у вічність, відійшла «казка втрачена чи діва» (=Україна), що пішла в світи.., де тліну не бувати... «понесла туди жалі, / де і прийдешнє, і те предше сиве / живуть як мати і дитя щасливе». Водночас і читач, маючи змогу час від часу перепочити на більш звичних у літературному відношенні «прояснях», уникає надмірної напруги<sup>450</sup>,

---

<sup>449</sup> Суть меонального опису полягає в тому, що описуються здебільшого «стики» між подіями; другорядні подробиці заступають місце першорядних – і те, що насправді відбулося, залишається невизначеним (наприклад: чи померла Вустя? хто стріляв у Свирида? як саме загинув Поет? – і т. д.).

<sup>450</sup> У цьому відношенні «проясні» близькі до інтермедій.

викликаної гіпертрофованою згущеною реальністю міфу, та уважніше придивляється до змістових кореляцій, наскрізних мотивів, ключових слів, композиційних засобів тощо – як до елементів текстового автометаопису.

Виявляється, що «проясні» також містять приховану лінію метасюжету: про правду Божу і людську та про вічну суперечність між «усім відомими істинами» і тим, що є насправді...

У цих фрагментах постійно підкреслюється значення парадоксону та катахрези як модусів результативного мислення: істина постає не у словах, а **між** ними, у просторі позірної антиномічності значень. Прикметним є те, що ця думка також розвивається на різних рівнях і здебільшого «від супротивного». Наприклад: образ «нашого минулого» (схожого на «казкове лошатко», бо ніколи не росте, а з часом зменшується!), робиться все **«кращим і світосяйнішим»**, а зрештою стає «похожим на картинку». Та саме тут минуле знецінюється, бо втрачає реальний зв'язок із життям: «і на цьому лошаткові... не схоче проїхатися навіть і циганча. Що ж тоді робити нам з істиною: без минулого немає прийдешнього?» У пісні «Горе», де вміщено цей «проясень», про Свиридове навчання сказано, що він змалку прагнув пізнати світ як **живу «істину»**, котра у невпиннім русі унаочнює лише наслідки, а не причини: «І все це в світі, що він чув і бачив, / сприймав не так, як треба для наук, / а так, як символ Божества незрячий, / що кинуло сонця в безодню рук...» (с. 71). Такі ледь відчутні паралелі наражають читача на думку, що взаємини «форми» та «змісту» виявляються аж надто складними і в житті, і у тексті, що «однострої», в які прагнуть одягти людську думку, є згубні для «істини»...

Чим виразнішого звучання набуває мотив «істини» у піснях, тим парадоксальнішим стає його віддзеркалення у «прояснях». Третя частина, з її граничною напругою протистояння Поета і Системи, є у цьому відношенні показовою: «проясні» притлумлюють злободенні політичні акценти – наголос ставиться на вічних проблемах, і саме завдяки цьому виникає страхітливо реальний образ часу<sup>451</sup>. У 18-й пісні – «Станки» – Редактор, намагаючись

---

<sup>451</sup> Символом доби сталінізму стає «гієна», в животі якої перетліває весь «комуністичний без'язикий вир»; будинок редакції – теж «немов гієна»; а «мертвецький похід» Вождя має завершитись тоді, «як цвинтарем світ стане і дірою, / а він на нім **гієною** брудною...»

викликати у Дівчини відразу до Поетових творів, зачитує його вірші про небесні «катівні сковородині», де «горять поети, а не зорі». Мертвотний дух, що панує в редакції, і гротескна макабрична символіка «совітського» часопростору; різкий контраст мови Поета і мови Редактора, який щиро не розуміє, чому втекла Дівчина, – на цьому тлі несподівано виникає завершальний мотив Поетового «кільця жаги і туги», закинутого у кожне людське серце і здатного долати «замети смерти» (с. 156). Тож Поет постає як антитеза мертвотному часу, втілення ідеї творчості, а сама творчість – як «жага і туга».

«Проясень» до цієї пісні – це історія нездійсненого вінчання студента і молодої повії, побудована цілковито на парадоксальних ситуаціях: удаваний «схимник» є насправді «Чаклуном» (та ще й має «під рясом пістоль»), проте говорить він мудро та переконливо; студент, попри свою палку закоханість і намір убити Чаклуна, раптово тікає; гостросюжетна оповідь уривається, бо зникає все... Все, крім «бідної діптяночки», про яку було сказано, що «вулична дівчина – це тисячі». Але дивлячись на неї, – завершує автор, – «ніхто не подумав би, що це тисячі, і разом з цією думкою не поставив би всім відому істину, що в світі багацько всього, та світ один з Єдиним своїм Автором». Саме ця «істина» тут і спадає на думку, хоча й у зміненій формі: єдина недосяжна і незбагненна істина – внутрішній світ людини.

Отже, крім «горизонтального» сюжету, пов'язаного з перебігом подій, у поемі вибудовуються «вертикальні» ланки метасюжету (подібно до «міфем» К. Леві-Строса, вони демонструють логіку міфу та розкривають його зміст<sup>452</sup>). При цьому словесна гра відновлює архаїчну семантику речей і перетворює предмети та явища на дійових осіб, які не дозволяють ані поставити крапку в історії, ані витлумачити її в буквальному сенсі.

Такою є словесна гра з «**ДОВОВИНОЮ**», котра правила за стіл «на закладщині нової хати». «Стіл» (що на ньому подосі ставлять труни з небіжчиком) названо тут «односкладаним ножиком», натомість «домовину» –

---

<sup>452</sup> Не окремими елементами міфу визначається його зміст (тим більше – не перебігом подій у ньому), а лише «тим способом, яким ці елементи комбінуються» (Леві-Строс К. Структурная антропология / К. Леві-Строс. – М. : Наука, 1985. – С. 194).

«двоскладаним», бо ж їсти можна «з одного боку, а з другого ховати покійника». Відсутній «стіл», що має-таки **стояти** в хаті, самим словом «**стоятима**» виявляє власну етимологію та символізує життя як вертикальний вектор. Натомість «домовина», мов породілля, своїм лежанням символізує перехідний стан – від небуття до нового народження<sup>453</sup>. Відтак дім, як і домовина, стає «двоскладним ножиком», бо це є місце народження і смерті...

Небезпечна глибінь міфологічних значень, прихованих у самому слові, викликає тривожну думку, що є заключним висновком цього «проясня». Вислід не пов'язаний із розказаною історією, проте стосується і головного її героя, і гостей, і людей як таких, і навіть поетів: «Горе нам! І навіщо ми самі собі з кожної речі робимо край безодні, в яку сходить видиме й невидиме щохвилино й навіки і ніколи не висилає нам жадного звуку утішити нашу тремтінну душу?..». Сама назва пісні, яку розпочато цим «прояснем», «Несосвітенне» (тобто несумісне зі «світом», нетотожне нашим уявленням про нього і здоровому глуздові) – акцентує значення фігури парадоксону та імпліцитних мотивів, здатних «прояснити» темні місця віршового тексту.

Наступний «проясень» (до заключної пісні, що має назву «Навіки») продовжує і завершує роздуми про «край безодні», про зв'язок між реальністю та словом – «тутешніми» і можливими «тамтешніми» його відгуками... Юний Хамізанес, дивлячись на постать бога Ра, зроблену зі шматка від статуї померлого фараона-батька, запитує жерця, з якого матеріалу боги створили людей. І якщо люди зроблені з того ж матеріалу, що й боги, то чому вони не мають безсмертя? Великий жрець, оцінивши це запитання як гідне майбутнього фараона, відповідає: «...як різьбар по твоєму зволенню зробив малесеньку постать від шматка великої, так і боги дали нам малесеньке безсмертя...».

Отже, людина та Бог можуть зустрітися лише у просторі безсмертя – просторі Слова? Заключний «проясень» ніби замикає коло, надаючи усім попереднім вступним фрагментам і назвам пісень внутрішнього зв'язку.

---

<sup>453</sup> У первісних уявленнях про «стіл», як доводить О. Фрейденберг, також поєднувалися різні образи «смерті-оживання» (стіл – це «небо-земля», жертвна трапеца й могильна дошка), тоді як «домовина» ніби унаочнює єдність життя та смерті: це «єдина маска космічного тотему, що виникає у зникненні, оживає у смерті» (Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – С.184, 194, 71).

«**Знайомство**» зі світом; перші осяння («**Сон**» як пробудження душі); «**Помилка**», що розводить людей із небесною «правдою», бо в них різні «стежки»... Далі – перша зустріч із «**Дияволом**», «**Пеклом**» та «**Богом**», якими вони постають у живій народній традиції; «**Кохання**», завдяки якому людина отримує зорі, рай і пекло у власній душі, та «**Горе**», бо все це стає минулим... Така послідовність пісень у першій частині поеми відповідає розвиткові людини – дивного створіння, що має дар відчувати минуле як теперішнє та прозирати у прийдешність, у передчуттях і снах.

Друга частина – це вже історія «**Кари**» цілого народу (матері=сім'ї=села=України), що завершується неочікуваним «спасінням» розіп'ятого Поета (на тлі космогонічного Шевченкового міфу).

У третій частині космогонічний міф і пекельна реальність стають тлом для поєдинку **Вождя «стихії сірої й глухої»**<sup>454</sup>, що перетворює світ на «цвинтар та діру», і **Поета**, з його світотворчою силою духу та мрії. Якщо поет, подібно до Бога й Сонця, є втіленням світла, «чистої самоти **Вічності**», то Вождь ще за життя постає як «**чорний монумент**» (зупинений час, завершений рух), що стоїть на багнетах мертвих «**чорних жовнірів**», – тобто є втіленням **небуття**. І коли життя – це унікальність кожної частинки (а Поет – його найунікальніший феномен!), то смерть зрівнює та переміщує все і вся, тож «дивний чорний монумент» є свого роду «антипоетом»: «То Джугашвілі – **рівности поет**». І хоча герой поеми гине, проте багатоіпостасний образ Поета залишається «**Навіки**», а остання трагічна сторінка «Доспіву» повертає нас до «Вступу», де Автор говорить про себе (і свій твір) як про виграний рідним Краєм «найтяжчий бій... на полі духу і живих надій...».

Тож хоч людина має лише «малесеньке безсмертя», цього вистачає на творчість, у якій людські слова набувають іншої природи та долучаються до «великого безсмертя». Бо і «Дедалів син Ікар» оселяється на українській пасіці (завжди нагадують про нього «**мед та віск!**»), і «томик Шеллі, мов пречистий

---

<sup>454</sup> Це визначення є, в міфологічному відношенні, дуже значущим, бо сірий колір є знаком хаосу і демонічного начала; а звук – це символ порядку у Всесвіті, тому глухота так само символізує хаос та нечистих духів (Маковский М. Цит. праця. – С. 69. Див також: Войтович В. Українська міфологія... – С. 106).

мед»<sup>455</sup>, одухотворює світ Свирида Чички серед чорної самоти; і сни про Навсікаю «потрібні, як і сонце, юнакові». Бо й сама поема народжується від Вічності: «крапля Вічності в душі малій / нашіптує про Вічність дику повість...».

«Онімінню націй» можна протиставити лише Поетове слово. Воно зроблене з того самого матеріалу, з якого постав світ, та запліднене духом народу, з якого вийшов Поет; воно є живе, рухливе, чутливе до відлуння інших, так само живих, слів і здатне сплавляти в собі «чуже» та «власне», культурне та стихійне, земне і небесне.

Але саме через таку всевладну потугу Поет стає самотнім, як Бог, а слово його має не лише будівничу, а й руйнівну силу. Воно споріднене з «імлюю» предковічною, «де смерть з початком спить в одній одежі».

Архаїчна метафора «слово-камінь»<sup>456</sup>, поєднуючися з українським класичним образом «слова-криці» (не менш давнім за генезою), створює поле взаємодії низки інших міфологічних значень (зв'язок слова з «безоднею, ямою, нижнім світом»; з «водою», «розриванням» та «тертям»;<sup>457</sup> а «рої слів» («священні бджоли») пов'язуються цього разу не з «медом», а з отрутою. При цьому Дніпро, до якого звертається Поет, постає як «нижчий деміург», а «панцері із дна» нагадують про міфічні значення річки як місця перебування душ померлих, утілення ідеї часу та зв'язку з потойбіччям.<sup>458</sup>

Гей, Дніпре, Дніпре, скований левище,  
віддай мені **крицеві** панцері,  
що ти із **дна** підняв собі на грище  
і ними **скелі** в берегах старі  
ворушиш, ніби вітер попелищем,  
а з **каменю** розтертого вгорі

---

<sup>455</sup> Прадавня символіка «меду» пов'язана зі значеннями «вічності», «мудрості», «ритуального екстазу». Це також «уособлення Всесвіту» (Маковский М. Цит. праця. – С. 222).

<sup>456</sup> Давня обрядова традиція «закидання камінням» вказує на семантику словесної дії (Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра... – С. 103). Цікаво, що у відгуках на поему Осьмачки повторювалися порівняння цього твору з «неотесаними брилами», з камінням довкола «давнешніх будівель»... (Див.: Слабошпицький М. Ф. Поет із пекла... – С. 253; 259).

<sup>457</sup> Див.: Маковский М. Цит. праця. – С. 76–77, 161–169.

<sup>458</sup> Уявлення про поета як пророка життя-смерті «належить до найбільш архаїчних, – наголошує М. Маковский, тому що слово безпосередньо пов'язане зі зміною буття та небуття і форма розмови «Логосу» зі світом – безконечна боротьба (Маковский М. Цит. праця. – С.162–164).

громадиш інші хмари над лісами,  
що ляжуть у полях піском-буртами.  
Віддай мені, і хай слова мої,  
закуті в крицю давнього завзяття,  
впадуть, як ще не бачені рої  
отруйного і для світів прокляття,  
в **безодні** вічні, аж у ті краї,  
де **наливаються вони з безладдя**,  
щоб вибухли серед всесвітніх зел  
і з космосу зробили млу пустель!

Поет робить те, що робить Бог, – творить. Подібно до Орфея, він розмовляє з водою та камінням і проникає до потойбічного світу. Проте ці міфологічні універсалії в поемі Осьмачки настільки своєрідно перетворені, просякнуті національною образотворчою стихією, що будь-які паралелі чи аналогії лише підкреслюють багатоплановість та органічність його героя. Не варто забувати, що «Поет» – це **АВТОР=ТЕКСТ**, у якому живуть і вигаданий Свирид Чичка, і реальний «співбесідник» Гомера, Данте і Шеллі, і «соловей давнього часу» Боян (чия незрима присутність у поемі засвідчена заключними звертаннями «соловею мій», постійним спогадуванням давньоруських богів та окремими алюзіями на «Слово»); і поет «у образі великої подоби» (Божої), і він же – як зацькована «людина із маси» (с. 29); і деміург «українського всесвіту» Шевченко, і нещасливі мандрівці, що знаходять вічний притулок «на катівнях сковородиних», під пильним наглядом «критиків-писак»; і герой, що протистоїть цілій системі та її «Вождю», і «трикстер» – блазень у «ковпаку в дзвінках...» (с. 208). Тож і паралель Поет–Бог набуває доволі незвичного розвитку.

«Богоподібність» Поета (як і всі умоглядні та метафізичні поняття у Осьмачки) розкривається у цілому спектрі характеристик – і символічних, і цілком конкретних. При цьому «перетікання» смислів, зумовлене «методом напливів», робить їх виокремлення майже неможливим. Сакральна тріада «Отець, Син і Дух» (символічний «ключ» до прочитання пісні «Батько»), про що

йшлося раніше) перетворюється у тексті поеми на інші форми «триєдності». Перша іпостась – це «**Бог–Батьківщина**», «**Край**», до якого «з вірою» звернені вступні слова «Поета». Таке «ототожнення» є особливо помітним в одному з «прояснів» поеми, де гасло «Бог і Україна» розгортається в окремий сюжет (про що говоритимемо окремо). Неньчин голос «Сину!» та синове відлуння «Гину!» від початку визначають основну тональність твору та долучають образ самого Поета до цієї парадигми значень (так само – космічна постать Шевченка-деміурга, в серці якого «вся Україна до життя гуде»).

Українське село (природа і традиція в їх неподільній єдності) так само постає в подібі «божественної іпостасі». «**Бог–Село**» у Осьмачки робить прийнятними та зрозумілими для людей «небесні хартії». Журавель над колодязем («криниця», що віддзеркалює небесну «безодню») є в поемі таким самим посередником між світами, як і Поет («журавель на тлі небесних хартій / у вилицях скрипіти перестав, / узнавши, що у Господа закони / на небі без жаднісінької коми»), – тож і стає чи не найактивнішим учасником основних подій у поемі. «Журавлеві», як і Поетові, відомо про «диво словотворне», що дається лише тим, хто «не задавлений ярмом» (с. 16). А підкреслена антропоморфність журавля, не раз згадані «вилиці» (із «залізним шворнем») перегукуються з трагічним образом Поета у заключних рядках твору (з його «розпеченими висками»...) – с. 21; 208.

Саме «Бог-Село», за Осьмачкою, дав людям закон, у якому всі «**коми**» на своїх місцях, а єдність «Істини-Добра-Краси» не підлягає сумніву, бо виявляється у найбуденніших подробицях життя:

... чебрець, безсмертник і пташині дзвони,  
васильки і ромашки і вуздик,  
повтикани підряд навкруг ікони  
у чистий та гаптований рушник,  
і глиною замазані поклони  
колишнім віхтем, що вже з двору зник, -  
**всі коми ці законів наших вусних...** (с. 32).



Нарешті, «Бог-Сонце», до якого звично зверталися молитви людей усього світу, – це найбільш амбівалентний і найщільніше пов'язаний з Поетом символ у тексті Осьмачки... Це – те вище начало, яке повсякчас «рве серце із грудей» (с. 163), бо є «словом», «думкою дивної істоти»... (с. 196); це переможець нечистої сили (сонце, що «рвало пазурі» зловісним лютим «котам» – с.88) і водночас злий деміург, який сам є втіленням демонічного начала, «вогненною хугою» для світу (с. 158).

«Сонце» є ключовою міфологемою в поемі «Поет». (Це найархаїчніша «метафора сюжету»<sup>459</sup>: початок і кінець, життя і смерть «в одній одежі»). Символічним сонячним «колом» позначена і композиція тексту: три частини (як «світанок», «зеніт» і «захід сонця»); 24 пісні (24 години доби); «морок» і «проясень» як чергування нічної темряви та денного світла; закільцьована змістова структура «прояснів» та всеохопне «коло» авторського «Я», окреслене у «Вступі» та «Доспіві». Проте це «коло» визначається поетом як «горе», і це не випадково, бо зв'язок між «сонцем» і «горем» є основою самої «метафори сюжету».

Спробуємо проаналізувати бодай окремі ланцюжки цього зв'язку. «О горе, мрійнику, тобі без меж», – таким є зачин твору; та справжнім горем, «страшним розпачем» звучать останні октави «Доспіву», де замість «мрійника» постає знецілений мученик (замість сміливого героя – «трикстер»). Назву «Горе» має заключна пісня першої частини поеми (у «проясні» до якої йдеться про втрачене «минуле», без якого, кажуть, «немає прийдешнього»). Це змушує зосередити увагу на мотиві «горя», яким об'єднано в поемі три «туги»: історичну за знищенням селом та «онімілою Україною»; особисту тугу «чорної самоти»; вічну тугу людини за ідеалом, за сенсом буття, за втраченою молодістю. У міфологічній площині – це туга за «вічним сонцем», за первісною єдністю зі світом (втраченим раєм) і небайдужими до людини земним, космічним та потойбічним світами.

---

<sup>459</sup> Докладний аналіз цієї «метафори сюжету» див. у Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра... – С. 69–71; С. 136–139.

Зв'язок між «горем» і «сонцем» стає окремою темою філософського «проясню» до пісні «Кара». Слово «кара» повторюється у тексті тричі як закляття чи вирок; синонімом до нього є «горе», що підкреслено чотириразовим уживанням слова; водночас лексема «сонце» повторена п'ять разів. Усе це увиразнює символічний підтекст параболи. «Сонця» людей та народів гинуть; проте всі люди здатні молитися лише до того «місця, з якого сходить сонце...». Життя розводить «земні» та «небесні» стежки, і лише сліпці «завжди держать очі до сонця» (то й пропали б, якби не поводатарі...). Тому скульптор, аби роз'яснити літній багачці, що таке «горе», вирізьбив не її постать, а ту молодесеньку істоту, що живе, незалежно від віку, в людським серці, – «з очима до сонця»... Вислід цього «проясню» є справді дуже сумним: «карою» та «горем» для людини стає «подарунок батьків» – народження на світ... (Цей мотив пояснює богоборчі інтонації, що інколи досить відчутні в поемі, проте такі виклики нагадують збурення люблячого сина, який не відчуває очікуваної від батька любові).

Увесь спектр значень образу «Бога-Сонця» корелює з міфологічними уявленнями про Поета<sup>460</sup>. Це й пояснює значення імені головного персонажа. Ю. Шерех сприйняв це ім'я як епатажне: «Уже саме «непоетичне» ім'я героя – Свирид – демонстрація»<sup>461</sup>. Проте як ім'я, так і прізвище є дуже символічними, і ця символіка виразно підкреслюється автором.

25 грудня (за н. ст.) здавна святкували «сонцеворот» – день, коли призупиняється панування злих сил і «Сонце повертає на літо... Після цього Сонце мало-помалу починає брати гору над демонами мороку...»<sup>462</sup>. Опікується цим днем дуже шанований у народі святий – Спиридон чудотворець: він «плечима підпирає небо, щоб Сонце повертало на літо».<sup>463</sup> Ім'ям святого Спиридона Сонцеворота і було названо героя поеми Осьмачки (Свирид – українська форма цього імені).

---

<sup>460</sup> До вже проаналізованих значень долучаються і «дуб», і «гніздо горлиці» (та вона сама), і журавель як «птах Сонця», «Божа птиця» в Україні (див.: Маковський М. Цит. праця. – С. 139; Войтович В. Українська міфологія... – С. 402, 404–405; Холл М. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. – Новосибирск : Наука, 1997. – С. 319–320). На окрему увагу заслуговує також образ «вітряка».

<sup>461</sup> Див. с. 264 вищезгаданої статті Ю.Шереха про поему «Поет».

<sup>462</sup> В.Войтович. Українська міфологія... – С. 499.

<sup>463</sup> Там само. – С. 503.

Зв'язок із сонцем простежується також у тому, як обігрується значення імені та прізвища Свирида Чички у тексті. Так, у батьківській хаті він сидить «на середній **соняшній** частині лави», хиличись до вікна (за яким світить **сонце**) «**квітом жовтосоким**», тобто **соняшником**<sup>464</sup> Адже прізвище героя – **Чичка**, що означає «**квітка**». Кольорова семантика також відіграє тут неабияку роль: «жовтій барві» Свирида відповідає «блакить» його коханої, тобто головні персонажі твору ніби експлікують символічні значення українського диколору.

**Вустя** в поемі є так само «багатоіпостасним» образом (**Дівчина=Україна=Муза=Казка**); саме звучання її імені нагадує про міфологічне значення звуку як творчого начала: це вічні «**вуста**» «українського всесвіту» – і дихання, і мовлення, і поцілунки... Коли Вустя в поемі зникає, її місце заступає **Дівчина** («Це може бути й Вустя, але не обов'язково вона, – слушно зазначає Ю. Шерех). Цілком реальні речі та ситуації, пов'язані спершу з цим образом, поєднуються з виразною «софійною» подобою героїні. «**Блакить, блакить**, висока, як тополя...», – саме появою та раптовим зникненням Дівчини інспірована Свиридова молитва до «Блакиті». Далі та сама Дівчина постає вже як «**Україна**» – босонога юнка, що збуджує дотиком «теплих на ногах маленьких пальців» прах тисячоліть. Водночас це сама Поетова **Муза**... Спів Дівчини над мертвим Свиридом на вітряку та її загибель «на останнім слові пісні» мають ритуально-жертвний зміст: «Перунова стріла» з пісні стає залізним «пробий-зелом», на яке падає зламане вітрякове крило разом із Дівчиною. Тож хоч пісня й пережила Поета, разом з ним пісенно гине його Муза. (Паралельно в поемі розвивається символічний сюжет: **тисячолітній дуб**, спиляний ворожими зайдами, упав разом із «солов'єм малим» та задушив собою «горлицю», що звила на нім гніздо). Нарешті, «**казка** втрачена **чи діва**», «незнана **казка**, що пішла в світі», «**казка** життя і смерті» – дешифрується в поемі саме як Дівчина–Україна–Муза, чий «вінок», подарований самим «божистим Платоном» у Дельфах, перетворюється на Поетове «кільце жаги і туги...». (Чарівний дар – вінок з Аполонового

---

<sup>464</sup> Сакральна символіка «соняшника» в українській духовній традиції відбилася у назві та наскрізнім мотиві відомого твору св. Йоана Максимовича «**Ліотропїон**, тобто соняшник», написаного року 1714.

святилища – повинен був змінити світ; проте він «не спався з поясом планети, а просто загубився на землі...»).

Та все ж, після розлогих розумувань з приводу «божественної» природи Поета, варто замислитись: а чи справді він заступає місце Творця? Чи й справді, як пише Ю.Шерех у не раз цитованій праці, «коли що-небудь на землі може нагадати Бога, то це – в концепції Осьмачки – поет» (с. 258)? І ще, слова про «похмурий титанізм і жахний сатанізм осьмаччиної поеми» супроводжуються у статті Ю. Шереха наступним висновком: «...ніколи в нашій літературі ненависть, богоборство і одчай не досягали такої сили, такої зосередженості» (с. 263). Справді, у «мороці» міфологічного тексту «Поета» можна знайти potwierдження цим словам, проте логіка «прояснів» дозволяє сягнути глибше; адже сам Ю. Шерех проникливо зауважує: «Чи ж треба пригадувати, що така велика зненависть росте тільки з любови такої ж міри, що такий несвітський бунт і одчай ростуть тільки з віри такої ж міри?» (с. 263). Отже, звернімося до «прояснів», у широкому сенсі цього поетового слова, та простежимо, зокрема, семантичну експлікацію гасла **«Бог і Україна»**.

У поемі Осьмачки слово постійно демонструє здатність «згортати» й «розгортати» непідвладні раціональному осмисленню поняття: емоційний поштовх, який спричинився до виникнення національного визвольного гасла; внутрішні форми неспоріднених слів, які утворюють ланцюжки неочікуваних смислів; ідіоми, що перетворюються на «перформанси», – все це є різними формами «емансипації» слова. Вміння Осьмачки миттєво перетворювати звичні, «стерті» значення на цілісні міфологічні «сюжети» (як це сталося з «домовиною» та «столом») зумовило ще одну своєрідну рису його поезики: сюжетну експлікацію пареміологічних та ідіоматичних значень.

Загальновідоме гасло «Бог і Україна!» розгортається у двох символічних «прояснях» (пісні, у яких вони вміщені, є композиційною «віссю» усього тексту, а числова символіка – 12-а та 13-а пісні – відбиває значення кінця «дня», першої половини доби, та початку «ночі»; відповідають цьому і назви:

«Батько» та «Жах»). Обидва «проясні» поєднані мотивами Христа<sup>465</sup> («Слова» і людського викуплення від смерті) та Дому – цитаделі людського духу, що може означати і сім'ю, і Батьківщину, і Царство Боже.

Наводимо тексти обох фрагментів, аби унаочнити зв'язок між ними.

<Батько>. «Коли виходить Друг від Людини, то переступає поріг і зачиняє за собою двері. І не встигнуть ще добре прохолонуті сліди його ходи, як приходить Смерть і стукає і двері:

«Відчиніть, відсіля вийшов Друг і Людина мусить лишитися в порожнечі, яка є те місце, де Смерть пробуває вовіки».

І відповідають із-за дверей голоси:

«Друг лишив нас, слова, зігріті кров'ю свого єства, і ми зігріли людині душу, і вона відпочиває коло столу з очима, налитими сльозами...» Горе нам, коли наш Друг не лишає нічого від тепла свого єства... Горе нам, бо Смерті не доведеться тоді стукати у двері, які стоятимуть напевне навстяж<sup>466</sup>, перед страшним нашим Гостем!»

<Жах>. «І спитав сусіда на перший день Великодня своєї маленької хрещениці: «А чого то в тебе перев'язана ручка?» – «Еге, чого? Мама мені сказали: Христос Воскрес, і поцілували тільки в ручку...» «То що ж, вона в тебе болить?» – «Ні, я перев'язала поціловане місце, щоб довше був у мене на руці мамин Христос Воскрес»... Боже мій, чи єсть вся наша Батьківщина неньчині поцілунки, тільки не перев'язані на нашому єстві, бо якби були перев'язані, то були б видні, і тому, мабуть, би ніколи не було національних воєн між людьми!»

Очевидним є у «прояснях» зв'язок теми Спасіння з Батьківщиною і Словом (бо ж «словами» Друга рятується Людина, а маминими «Христос Воскрес» визначається інтимний зв'язок із єством усього народу).

Разом із тим сполучення слів «Батько» і «Жах» нагадує про «немилосердного бога», «зле сонце»; про того незбагненого «небаченого Бога»,

---

<sup>465</sup> Традиційно «ворогом» людського роду називають диявола (гріх і смерть – його супутники), тоді як «Другом», «Братом по плоті» та Спасителем називають Христа.

<sup>466</sup> Мотив «вирваних» дверей і вікон супроводжує в поемі розвиток теми «антихриста»: їх треба «повиривати» не лише з осель, але і з душ людських – від сплюндрованої Куцівки до «кожної землі» у мріях «Вождя».

«**тінню**» якого є наш світ (знов-таки, відлуння гностичного мотиву!). І ця «**тінь**» є втіленням «Жаху»: вона «геть кожній часточці своїй скривавлену грізьбу схиляє з рога, / аби ніколи в щасний супокій // її не звала сонячна дорога...» (с. 188).

Отже, «Жах» є лише «**тінню** небаченого Бога», а не справжнім Господом, усі «сонця» й «жахи», що керують світом, не мають абсолютного буття. (У пісні «Несосвітенне» про це сказано досить прозоро: «...жах, не Бог, коло людей панує...»: «кожне сонце, мов хлібина з печі, ...є свіжа думка дивної істоти, що зветься Вічністю...». Тож «Бога», як і «Україну», треба постійно виборювати словом і ділом...<sup>467</sup>

Світлий та по-дитячому простосердний образ Бога Осьмачка змальовує у пісні «**Жага**»: саме тут «співпраця» Поета і Творця виглядає співдружною та умироствореною, а метафізична картина світів «Блакиті» є ніби вихлюпом національної образотворчої стихії. «Зерном» цієї напрочуд гармонійної картини є ідіоматичний вислів «як у Христа за пазухою» – саме таким відчуттям пронизаний цей світлий, «усміхнений» фрагмент «сумної поеми» Осьмачки. Він починається з молитви Свирида:

Блакить, блакить, висока, як тополя,  
прийми мене туди, де гине грім,  
аби я був душею знов на волі,  
одужавши у затишку твоїм,  
бо і Господь світи свої ще кволі  
ховав колись в заполі дорогім,  
аби одне на одне не нагналось  
і не зірвались у предвічний хаос! (с. 163)

І лише тоді, коли новостворені світи відчули снагу, «**неначе зайченята великодні**», «Творець віддер геть полу дорогу...». Подальша розповідь про розпанахану «пазуху» Творця розвивається як два паралельних міфологічних мотиви: космогонічний та етіологічний. Дві небесні «дівчини» по черзі

---

<sup>467</sup> «Гей, сило всіх початків і загину, / З останнім словом я до тебе став», – читаємо у пісні «Виклик» (с. 178).

«гойдають полу через світлий плай», зі сходу на захід: «І котяться світи і дні, і ночі, / на сон кладуть, то будять наші очі». Та Поет сягає цих світів, і вони кришаться його волінням «**на вогнеліти**» – розлітаються по українських хатах, аби іскрами осипати віти «на Вербную неділю...». І часточка безсмертних «надзоряних світів» завдяки цьому живе у кожній українській жінці: «а українка з них, щоб молодіти, пустила в пазуху небесний чад...»<sup>468</sup>.

Як бачимо, з усім відомої приказки поет зробив міфологічний сюжет, зберігши в ньому красу й недоторканність сакральних смислів, – а водночас тим поєднав космічне з побутовим, «Христову пазуху» з «пазухою українки»<sup>469</sup>.

Незвичної змістової місткості набувають у Осьмачки слова, пов'язані з релігійними святами та відповідними народними звичаями. Вони «очуднюються» і заново осмислюються поетом та читачем. Так, перша згадка про «Одіянський дзвін» проти Великодня (коли Свирид з батьком та Дідом-Котом ідуть копати скарб) не супроводжується будь-яким роз'ясненням, і це викликає відчуття чогось таємничого, казкового. Йдеться ж насправді про церковну відправу: «як стануть на Діяння в дзвін скликати...» (с. 44).

Діяння Святих Апостолів – це книга, що розповідає про зішестя Духу Святого на апостолів, поширення через них Церкви Христової та чудеса, що при цьому відбувалися. Написана вона, за переданням, євангелістом Лукою, а центральними постатями є первоверховні апостоли Петро й Павло.

Отже, троє таємних копачів – і три апостоли; скарб гайдамаки Книша – і євангельський «скарб»... Та ще дзвін, який має силу розганяти нечисть і захищати від злих духів... Текст ніби роз'яснює, звідки виникло повір'я, що саме «під час читання діянь усі закляті скарби «горять»...»<sup>470</sup>, тож лише Великодньої ночі, «**о діяннях**», можна безпечно дістати скарб.

Разом з тим поєднання «дії» та «чудес» надає слову додаткового значення, що засвідчує рядок із листа Вусті: «**Діянські зорі** висіли над

---

<sup>468</sup> Вербу в Україні дійсно вважають одним із символів Вічності; «доторкання свяченою вербою для людини означало поєднання живого з безмежним Всесвітом» (Войтович В. Українська міфологія... – С. 55). Осьмачка ж подає власне міфологічне пояснення «вербового культу».

<sup>469</sup> Подібним чином оживає у «проясні» до розділу «Тривога» приказка «не лізь поперед батька в пекло», перетворюючись на сумний і красивий філософський парадокс. Так само прислів'я «закон як **дишло**, куди повернув, туди й вишло» та згадка про відсутність «ком» у Божому законі пояснюють беззаконні дії нищителів «Світового дерева» (тисячолітнього дуба) та їхню характеристику: «худі якісь, неначе **дишли**»...

<sup>470</sup> Воропай О. Звичаї нашого народу... – Т. 1. – С. 395.

лісом...». Це значення небезпечного випробування, «переходу», а в контексті поеми – простору між життям і смертю: «І я тепер лежу, радію й плачу, / що може Господа в раю побачу...» (с. 65).

Таким чином, часто згадувані у тексті церковні дзвони (символічна «дальня дзвіниця», «матусівські дві дзвіниці», колос-дзвін, із якого «сумно тужить Вустин голос» у Свиридовім сні) пов'язуються з мотивом «**Одіянського дзвону**» і створюють контрастне тло, на якому постають дедалі жахливіші картини. Нарешті, «**бевкання сумне**» від дзвону, що його розгойдує серед руїн завірюха, є символом кінця «діянь» і того світу, над яким лунав «Одіянський дзвін».

Слова, пов'язані з релігійним життям народу та відповідними побутовими звичаями (що часто-густо витісняють догматичне значення церковного свята), можуть бути цілком переосмислені Осьмачкою, проте історичні та звичаєві асоціації, виникаючи у традиційному семантичному полі, конотують із первісним значенням.

«**Чигиринська путь середохресна**», на яку «**сонце виходжає тихо в рух**» (с. 62), нагадує читачеві про кару «Краєві неповинному» «**за Богдана**» (з Шевченкового епіграфу до другої частини поеми), тож виникає відповідний мотивний комплекс «**Чигрина**». Разом з тим «**Середохрестя**» (тобто середина Великого посту, його четвертий тиждень, що має назву **Хрестопоклонного**) апелює до «Голгофської старовини» (с. 57), відтак «сонце» України співвідноситься зі Страстями Господніми та Хрестом. Але «путь» сонця над українськими чорноземами викликає ще одну асоціацію. На Середохрестя (і саме у середу) зазвичай пекли «хрести», частину яких зберігали до сівби, коли вони ставали основою землеробського ритуалу – благословення землі, майбутнього врожаю, людей та тварин<sup>471</sup>. Жорстоким контрастом до цього звичаю стає тиха самотня «Чигиринська путь» Сонця-Христа над спустошеною землею.

Те, що Словом тримаються всі шаблі буття і порушення освячених традицією зв'язків із ним руйнує світ, Осьмачка доводить з неперевершеною

---

<sup>471</sup> Там само. – С.343-344.



художньою переконливістю. При цьому виявляються дуже архаїчні міфологічні значення (наприклад, ототожнення слова як «мовлення» зі «слиною», завдяки чому складна метафора «горілої слини» у «розпеченому зорею» горлі стає ознакою кінця: це є припинення «кривного» зв'язку тварного світу зі своїм Творцем... Знаком постійного оновлення такого зв'язку було в народній уяві те, що на Свят-вечір, коли народжується **Бог-Слово**, всі тварини говорять як люди: «у цю ніч, опівночі, всяка німина людською мовою розмовлятиме з Богом»<sup>472</sup>. Передчуття невідворотної катастрофи, що насувається на «селянську цивілізацію», пов'язане в поемі Осьмачки саме із загрозою «диву словотворному» (водночас підкреслюється, що це диво існує тільки «у тварів, не задавлених ярмом» (с. 16). Тож коли Степан Чичка, Свиридів батько, чує розмову волів («По-людськи не промовимо цей рік...»), його охоплює незрозумілий жах:

І я відчув розпечену зорю  
посеред горла у горілій слині,  
і те, що з серця вже не відпорю  
своєї кривності<sup>473</sup> смутній скотині,  
і що ніколи не заговорю  
по-рідному я з нею на спочині,  
але чого? Не скаже і вві сні  
ніхто-ніхто тут на землі мені...

(с. 35)

Цікаво, що відповідь Свирида (зовсім, здавалось би, не пов'язана зі словами батька) стосується «схованих ключів» від «темної» для людей «таємниці світової», а тим часом одне вимовлене ним слово зненацька актуалізує мотив «кривності».

У тривожному зізнанні сина «диво словотворне» оприявнюється в інший спосіб: незрозуміле відчуття загрози, від якого тремтить Свиридова душа,

---

<sup>472</sup> Там само. – С.69.

<sup>473</sup> Відчутний зв'язок між «віддертою полою, з-під якої Творець випускає «світи», та «відпоротою кривністю», яку передає тварині людина, зумовлений саме цією константою образного мислення Осьмачки: Всесвіт наскрізь **прошитий** Словом, «кривний» зв'язок із ним зумовлює можливість самого буття.

виникає тоді, коли він «іде **Рудою** через глід...». Тож саме цей топонім стає в поемі «вузликом» конкретних і абстрактних, прямих і непрямих, зрозумілих чи незбагнених значень.

Іменник «руда» в українській мові може означати природну сировину, що видобувають та збагачують у «**руднях**»; іржаве болото, «**рудку**»; та найархаїчнішим значенням є **кров** («**Руда – не вода**»<sup>474</sup>). В поемі «Руда» – це насамперед місце в селі Куцівка («куток»), де народився поет та живе його сім'я<sup>475</sup>. Проте, «кривний» взаємозв'язок усіх значень слова помалу розкривається. Вже у першій пісні згадується «**стара Руда**», а далі «**гребля**», тож виявляється, що Руда – це річка, вдовж якої шумлять верби. Та «шумлять» (**говорять**) вони «**тому таємному**, що десь під сподом / сидить справіку мовчки у Руді» (с.20). Надалі слово «таємний» стає власною назвою: «Але Таємний як мовчав у надрах, так і сидів у дикій самоті» (с. 21). Саме тут і виникає змістовий зв'язок, який єднає сільську річку з людською кров'ю: адже у ній – так само, «у надрах», – є хтось «Таємний»... Магія слова, здається, так зачаровує Свирида, що він сам не помічає плетива прихованих значень, проте гнітюче бажання **докопатися до таємниці** миттєво «реалізує» цю метафору: «якби... я наскрізь **прокопав** Руду нагріту...». Тут уже домінує значення «рудні», бо відразу згадуються «гора» та її «граніт». А на втаємничений сенс усієї дивної розмови автор обережно натякає насамкінець. Вислухавши сина, батько зауважує, що той уже виріс, бо здатний безпомилково почувати тривожний зв'язок усього з усім: «А я кажу, дитино, може й вистиг / твій розум знати, хто живе в Руді» (с. 37), – проте говорити про це небезпечно і непотрібно... Невипадково саме після цього епізоду починається «таємне»: міфологічна розповідь Діда-Кота про «кота-сатану»<sup>476</sup>, у якій кожна звична річ обертається страхітливою пасткою...

---

<sup>474</sup> Грінченко Б. Словарь української мови. – У 4 т. – К., 1909. – Т. IV. – С. 85.

<sup>475</sup> «Руда – куток у селі, де стояла батьківська хата» (Слабошпицький М. Ф. Поет із пекла... – С. 149).

<sup>476</sup> «Котяча» тема в поемі Осьмачки заслуговує на окреме дослідження: тут віртуозно віддзеркалена амбівалентність міфологічного слова; переплетено сакральні уявлення про кота-рятівника людей і всієї тварі (що походить, зокрема, від апокрифа про Ноїв ковчег) та демонологічні еквіваленції «кота» як утілення нечистої сили. Вогненна жертва Діда-Кота, з одного боку, та диявольське «сонце» у вигляді вогненної котячої голови, з іншого, – визначають полюси дуже розгалужених міфологічних значень цього символу.

«Жорстокий світ нестерпно предметових речей у поемі Осьмачки не могло б витримати людське серце, якби за ними не поставало царство духу, – пише Ю. Шерех. – Воно в Осьмачки не менш страшне, ніж матеріально-предметовий світ, але воно виводить нас поза зриму, над бачене – і вже тим самим визволяє і підносить» (с. 252).

У Тодося Осьмачки, якого вважають сюрреалістичним творцем жахливих образів, похмурым співцем екзистенційної самотності, здатним лише на скарги та прокльони, – є дивовижно спокійні та прозорі вірші, сповнені стверджувальної сили. Вони, як тичинівські «голуби», «спокій сіють в небесах», єднають давнину і сучасність, давньоруську традицію і впізнаваний поетичний світ Осьмачки. Парафраз «Слова про загибель землі Руської» (туга за «**світло світлою та украсно украшеною**» землею) нагадує про ритуально-міфологічне підґрунтя похмурих візій поета: крізь жах і морок часу закликається світлий образ України, що засіяла у Вічності:

### Україна

Шляхи мої неміряні,  
гори мої неважені,  
звірі мої ненаджені,  
води мої неношені,  
риба у них неціджена,  
птахи мої незлякані,  
діти мої нелічені,  
щастя у них незлежане...

Оце така в тебе  
матінка,  
в руці Господній  
Україна  
Синьонебая!

(с. 211)

І якими би різними не були земні шляхи, долі та взаємини поетів, одначе десь у позамежнім бутті єдиного живого Слова (що взаємодіє лише зі свобідним слововиявленням окремої людини, окремого народу) Тодось Осьмачка разом із Павлом Тичиною та Володимиром Свідзінським уособлюють «виправдане» Українське Слово: живе, потужне і будівниче. Цим уможлиблюється подальша «логодіця» – адже «модернізм» стає ще більш очікуваним і пожаданим після «постмодернізму»<sup>477</sup>.

---

<sup>477</sup> З приводу наївного перебільшення в Росії 1990-х років значення «постмодернізму» Ірина Роднянська пише: «Для Європи постмодернізм – перехідна смуга..., епілог культурної епохи і переддень відродження безумовних цінностей. До того ж це лише одна з різноманітних можливостей інтелектуальної та артистичної самореалізації. У нас же це загрожує перетворитися на однострій для цілої генерації інтелектуалів та художників. Ми переживаємо ніби другий «крах гуманізму», від якого Європа, можливо, застрахована ліпше за нас» (Роднянская И. Русский западник в канун «второго возрождения Европы» / И. Роднянская // Здесь и теперь. – М., 1992. – № 2. – С. 94).

### 3.2. *ARS POETICA* МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

Виявляючи подиву гідну непіддатливість спокусам, якими зваблювала епоха неймовірного ціннісного хаосу, Максим Рильський виробляє власне розуміння місця і ролі поета у тій історичній дійсності, де заклики знищити поезію й чимскоріш викинути на звалище всі естетичні набутки лунали безсоромно гучно і для сучасників незрідка цілковито авторитетно. Аж до примусового, насильницького долучення до літератури соціалістичного реалізму він у десяти – двадцяті роки ні разу не висловив сумнівів у сакральній природі мистецтва, у божественній досконалості краси, яка не потребує жодних соціальних конкретизацій і виправдань. Ця опірність модним доктринам і певність своїх переконань пояснюється, зокрема, і наявністю особистого містичного чи трансперсонального досвіду (а долученість до такого досвіду потверджується аналізом багатьох віршів Рильського різних періодів). Від кінця десятих років увагу все більше зосереджено на власне мистецьких рефлексіях. Усі збірки двадцятих років («Синя далечінь», «Тринадцята весна», «Крізь бурю й сніг», «Де сходяться дороги», «Гомін і відгомін») відкриваються програмними, знаковими для розуміння авторської еволюції віршами. У чотирьох випадках із п'яти це варіації роздумів про сутність творчості й закони художнього ремесла. У вступному сонеті «Тринадцятої весни» – «У пушах, де лише стежки звірині» – з'являється чудовий образ «променистого ока», деталь, що візуалізує переживання виходу «за дальню грань». Рильський не раз звертався до дантівського порівняння життєвої безвиході з темними хащами або непрохідним лісом – і порятунок обіцяє лише мистецтво. Так у вірші «Не показать, а заховать я хочу» («І впливу із життєвого лісу, // Де навіть Данте мудрий заблуdiv»), так й у згаданому сонеті з «Тринадцятої весни». «Темні пущі», «потворно сплетені» гілки, «таємний змрок», десь шкребуть кігті хижої рисі і, врешті, «гудіння сосон, як виття еріній»: стомлена марними блуканнями людина зусібіч оточена небезпеками й страшними примарами. І тільки часом їй дарується благісний момент «милого спокою»: «в небо просвіт ніжно-синій», доступ до вишнього світла на противагу навколишній темряві, до «затишного

кутка» всупереч ненастанному чатуванню небезпек, до радості, незважаючи на погрози невідступних і невблаганних ерinių. Це якраз момент, коли, як часто формулює Рильський, людина відчуває присутність Бога, цілющий «доторк Божої руки». Просвітленням, певністю у божественній благовісті обдаровує творчість: за контрастом до насиченого темними барвами, тривожного пейзажу перших катренів – видиво провідної зорі у завершальній строфі:

*Так ти, мистецтво, серед бур і змроку*

*Сіяєш мислям і серцям людським, –*

*У темнім морі променисте око.*

Та неокласицистська злагода з «солодким світом», що «по довгих муках безсердечних літ» зазвучала у збірці «Синя далечінь», поза всім іншим, ґрунтується ще і в самоствердженні Майстра, котрий нарешті перестав сумніватися у власному дарі, повірив у своє обранство й осмислив його як найвищу насолоду й найсуворішу відповідальність водночас. Благословення Аполлона дає щасливу можливість лишити «на тому березі» «всі земні діла й пороки». Неспромога прийняти дворушні закони, якими керується соціум, відчуття непричетності до багатьох дорогих загалові знад світу у ліричного героя збірки «Під осінніми зорями» часом породжувало почуття обділеності, навіть якоїсь мимовільної провини – натомість вже у віршах початку двадцятих ця маргінальність митця трактується як знак обранства. У «мишиній метушні» «скупого дня» поет постає позбавленим слави й поваги невдахою, що «в куряві чвалає // В дрантивій світі прошака». Однак поету – і лише поету! – знані інші переживання, моменти екстатичного доступу до божественних, сакральних вимірів. (Віддалені алюзії до бодлерівського «Альбатроса» тут таки наявні.) Звернення до музи у Максима Рильського сповнені сливе релігійного екстазу. Вона приходить – і осяває Богом забутий «барліг» неземним таємничим сьайвом:

*О безтілесна, невідома!*

*Ти – як удар святого грому,*

*Як дощ для спраглої землі.*

*Тобі несу і відкриваю*

*Я й радість, ніжну та безкраю,*

*І блідні, спізнені жалі.*

Так само з ударом святого грому, з «огнем святого жаху» порівняно момент осягнення одкровення у вірші «Філософ». «В маслиновім гаю» снують афінські мудреці, сперечаються і дошкуляють дотепами бідаці, що «закляк // На місці, думкою охоплений новою», намагаючись «з одного маху» розгадати чи не всі таємниці буття:

*Стоїть, мов статуя. Комашка бородою*

*Повзе гостинною, і передражник-шпак*

*Дарма кричить йому: «ото смішний дивак!»,*

*В гіллі вмостившись якраз над головою.*

Попри всі кпини, обранець у цьому натовпі – лише один, і ніякі земні марноти не мають влади над тим, кому відкрилася істина:

*Та що то! Виграшки! Та ж істина – як грім,*

*Що душу сповнює огнем святого жаху,*

*І з н а т и істину йому дано – не їм!*

Максим Рильський акцентує якраз пасивність, «об'єктність» того, хто стає медіумом, інструментом для оруді вишніх сил. Муза може зігріти й підбадьорити, зцілити й наснажити, але вона завжди наділена божистою **владою**. Епітет «суворий», «строгий» наголошує покору й відповідальність того, кому випало озвучити, омовити нетутешні смисли й видива. Поет усамітнюється від суєти світу, бо лише «серед суворих стін // Німу розмову з ним суворий хтось провадить»; «Бо, як сестра, схилилась над тобою // Невтомна подруга, сувора творчість». Зрештою, муза, попри звернення до неї як до «нені», «сестри», «утіхи», «янгола», асоціюється знов-таки ще й із суворістю, навіть з неймовірними спустошливими катастрофами:

*У строгих лініях одежі,  
В суворім профілі лиця  
Є натяк на страшні пожежі,  
Що палять царства і серця.*

Називаючи довгождану гостю («Прийшла! Таки прийшла нарешті! // А я вже думав, що минеш ти // Мене в моєму барлозі!») *ненею* або *сестрою*, Рильський двічі, у віршах «Прийшла! Таки прийшла нарешті!» та «До музи», згадує про руку, яка пестить змученого чеканням поета («І пестить доброю рукою»; «І пестить божеська рука»), про «теплий», «ніжний» усміх, як сонячний промінь у сивому осінньому пейзажі. Своєму обранцеві муза простить гріхи й очистить душу, поверне втрачену надію й віру в самого себе:

*І знову став я срібнолуким,  
І богоданним вірю звукам,  
Як віриш ти моїй сльозі.*

Поетова влада над часом, історією, над думками й почуваннями незліченних поколінь неймовірно велика. Момент найвиразнішого явлення такої влади Максим Рильський вражаюче демонструє в сонеті 1928 року «Поет». Відхиливши заслону віків, ми опиняємося в робітні майстра, який ще не викінчив свою «Іліаду». Через хвилину – про гомерівський епос скрізь ідеться в майбутньому часі – вкрадуть «пишну царицю» і «в Агамемноновім золоченім шатрі // Вожді посходяться», але ніхто ще не знає, «кому ж судилося підняти вбивчий лук» на бранця гінекею Паріса і що потому чекає прекрасну Гелену... Ось зараз, тут і тепер Гомер зафіксує цей епізод убивства нещасливого Пріамового сина й руйнування приреченої Трої – і ніхто й ніколи вже не перепише, не змінить історію, до якої звертатимуться впродовж століть, яка знову й знову живитиме сюжети геніальних мистецьких творів. «Рабам скупого дня», «хвилинного короткочасним слугам», усім тим, хто вважає себе творцями реальної історії війн, революцій, переворотів і придворних змов, така спромога визначати майбутнє, моделювати культуру, незважаючи на успіхи чи поразки



державців і полководців, абсолютно недоступна. Задовго до філософських дебатів про кінець історії й вихід постісторичної людини у простір якоїсь нової свободи Максим Рильський представляє митця якраз особистістю *неісторичною*, творцем альтернативної реальності, деміургом, владним навіть над часом<sup>478</sup>. (Вочевидь, радянська дійсність стократ посилювала бажання втекти від історії, опинитися на її маргінесі, бути до неї непричетним.) Філософським коментарем до цих складних колізій лірики Максима Рильського могли би стати роздуми Еміля Чорана про марнотність історії й цінність метафізичного досвіду: «Ні, рішуче, в історії немає рятунку. Її жодним чином не можна вважати основним виміром людства, вона лише апофеоз того, що очевидне. Отож, може, коли настане кінець цієї поверхової авантюри, ми осягнемо первинну суть? Чи зможе постісторична людина, яка матиме цілковите дозвілля, знайти у собі позачасовий зміст, не задушений у нас історією? Зараховуватися будуть лише ті короткі миті, що їх вона не заторкнула. Тільки серед людей, здатних відкритися таким моментам, можливе спілкування й порозуміння. Кульмінаційні точки, справжні вершини в минулому – це епохи метафізичних шукань. Найближче до невловної сутності підступають внутрішні прозріння, хай навіть вони тривають іноді секунду, зате переважають усе життя і загалом варті більше, аніж час» [7, с. 252]. Варіаціями розглянутих мотивів можна вважати вірші «За стінами холодна віє ніч», «Скільки літ не пройде», «Поет», «Філософ», «Ніч». В останньому «скупому дню» визивно протиставлено «щедру ніч», коли «людської творчості незлічені війська // встають і маками цвітуть на оболоні». (Так само у «Чумаках» гомерівські нічні візії протиставлено приземленому побутописанню модних авторів-ідеологів: «Брехня Гомер, а Лейкін – не брехня, // Як так, то залишаюся з брехнею. // В нічному світлі, а не в саяві дня // Творив рапсод орлину

---

<sup>478</sup> Цікаво, що в рецензії на «Троянди й виноград», яка називалася «Влада поета», російська поетеса Віра Інбер відзначила здатність автора збірки якраз підпорядковувати своїй владі плинний час: «У прохолодному зеленкуватому світлі, в легкому одязі й сандалях, сидів Рильський: він працював. Перед ним на невеликому столі було розкрито том Міцкевича. Прозора бабка, тріпочучи крилами, опустила на розкрити книжку й завмерла на ній. Переді мною, без сумніву, був поет, наділений владою підкоряти собі швидкоплинну мить і прилучати до цієї влади своїх читачів» (Рильський М. Зібрання творів у 20-ти томах / М. Рильський. – К.: Наукова думка, 1989. – Т. XX. – С. 577). Зворушений Максим Тадейович передав Вірі Михайлівні квіти з вдячною заввагою, що «бачка на томі Міцкевича мене просто зворушила» (Рильський М. Зібрання творів у 20-ти томах / М. Рильський. – К.: Наукова думка, 1989. – Т. XX. – С. 48).

епопею!») Цим військам вдається завоювати неосяжні простори й запанувати над людськими душами. Лише з книжкових сторінок постають перед нами діячі єдино значущої й реальної історії – історії приватних почуттів, «сміху і стогону» літературних персонажів, що тільки й можуть віддзеркалити й урятувати від забуття неповторний зміст своєї епохи:

*В плащах, під масками, у мантиях, в лахмітті –*

*Дівчата, вершники, герої, втікачі –*

*Кохують, зраджують, вихоплюють мечі,*

*Сміються, стрівилися, і падають, убиті.*

Ліричний герой апелює знов-таки до сакрального виміру мистецтва, бо

*...слова мені виписуються віці,*

*Що перемінності нестриманий потік,*

*Кінця не знаючи, не маючи почину,*

*З доби камінної проріже далечинь,*

*Що сміх і стогони минулих поколінь*

*Світами витяглись у лінію єдину?*

Цей «нестриманий потік» сюжетів зі «старих» книжок ніколи не вичерпається: власне, історія мистецтва, літератури виявляється запорукою того, що «повстане вдруге // усе, чим живимось і живемо тепер», бо потяг до творчості – одна з визначальних рис людини як такої. Вона й людиною зостається лише подоти, як може виповісти свій досвід на папері чи полотні, у звуках, лініях і барвах.

Спокій, урівноваженість, погідність і погожість як стан душі й довколишнього світу – все це важливе й дороге не лише у своїй самодостатності, а перш за все як неодмінна передумова й запорука мистецької творчості. У поезії Рильського численні спостереження і рефлексії над процесом письма дають певне уявлення про психологічні чинники, з якими пов'язане поетичне натхнення. Особливо наголошено *безподієвість*,

відстороненість від життєвої конкретики, від будь-яких зовнішніх впливів чи імпульсів. Ідеться про цілковиту зосередженість, про відкритість якомусь іншому виміру – стан, порівнянний чи не з процесом медитації. В обох випадках потрібне насамперед усамітнення, келія, сховок, власний простір, неприступний для зовнішніх спокус. Одне з найперших свідчень про власний творчий процес датоване 1918 роком:

*Коли в грудях моїх тривога  
То потухає, то горить;  
Коли загублена дорога,  
А на устах любов тремтить;*

*Коли уся душа тріпоче,  
Як білий парус на човні, -  
Тоді рука моя не хоче  
Пером виводити пісні.*

Тривога унеможлиблює **ясність**, а отже – і творчість. Рух, змінність, нестабільність протиставлено «ясному потоку спокою». Тривога «то потухає, то горить» (і у відсвітах цього мерехкого, різного за інтенсивністю й насиченістю вогню годі щось розгледіти виразно), любов мінливо тремтить, дорога губиться, а відтак необхідно зосередитися лише на її пошуку, парус тріпоче під поривами непередбачуваного вітру... Натомість для творчості потрібен той «тихий час, коли спокою // В душі пливе ясний потік». З-поміж інших тематично близьких текстів цей ранній вірш найвиразніше перегукується з афористичним пушкінським формулюванням:

*Провів любов, стрічаю музу,  
І прояснився темний ум.  
Шукаю, вільний, знов союзу*

А в ширшому контексті слід згадати незмінно важливі для творчості Максима Рильського античні впливи, зокрема і Горація (у цьому випадку опосередкованого ще й сквородинською інтерпретацією). Йдеться про апологію спокою, рівноваги, «золотої мірноти». «Отаким маніром римський лірик гармонізує життєвий хаос, утихомирює у власній душі розбурхане „житейське море”, досягаючи жаданого спокою (aequitas animi). Просякнуті „мірою”, ритмічний, звуковий, образний та ідейний шаблі греко-римської поезії втішають душу, засвідчуючи можливість її причастя до завше прекрасної гармонії космосу. Вочевидь, саме тут варто спробувати пошукати відповідь на непросте питання Вільгельма фон Гумбольдта: „Чому це твори стародавніх поетів породжують такий спокій?” Ба більше, віддзеркалена якимось трибом ідея ἀρίστον μέτρον надає шляхетного спокою також тим поетичним творам, які наслідують (imitatio operis) античні взірці, – нехай це буде сквородинське „перетолкованіє” другої еподи Горація:

*Щасливий, хто уникає справ,  
Як давнє плем'я християн,  
Хто серце удосконалює чеснотами  
І очищає читанням священних книг!  
Гірка турбота не охоплює такого серця,  
І ніякий страх не тривожить його.  
Твердими зубами не гризе його чорна заздрість  
І не пожирає препогана хтивість.  
В спокої проводить він приємно час,  
В мирі з небесними.., –*

а чи вишукані варіації на тему зустрічі Одиссея з Навсікаєю в Максима Рильського» [6, с. 100].

У сюжетному вірші-притчі «Човен» (1924) розлогу історію рибалки, котрий майструє човна, подано як картину аскези, відлюдницької повстримливості задля очищення, роздуму чи молитви: герой іде в лісову гущавину, не зваблюючись, проте, ні розсипами медових ягід, ані прозорою джерельною водою, ні «коріннями для чар», ані красою квітів і трав («Байдужо топче він червоні смолки // І козельці, що золотої голки // Та заполочі золотої слід // Нагадують...»), ні навіть сміхом дівчат-дріад... Майстер ніде не збочує на шляху до цілі й урешті по тривалих пошуках знаходить найвідповідніше, гінке й високе, дерево, з якого можна зробити човен. Він повинен «Рубать сучки, вигладжувать, рівнять, // Обтесувати й знову виправлять», а далі видовбувать «упертий осередок» і відгинати розігріті жаром краї. І врешті – по тривалій і виснажливій праці – з лісової гущини випливає на річкову гладінь новий човен. Виразне алегоричне зіставлення з поетичною творчістю Максим Рильський неприховано демонструє двочленною композицією вірша, розпочавши другу частину зворотом «так і поет». Творець мусить сховатися «у затишку своїх самотніх келій», віддавшись «блаженим і тяжким» дням невтомної праці. І хоч

*Зокола думають: поет затиш,*

*Поет засох, як джерело у спеку, –*

(одне з численних у неокласика Рильського порівнянь творчості з ремеслом, рукомеслом) –

*А він тим часом, вільно і далеко*

*Ширяючи на крилах голубих,*

*У днях труда, блажених і тяжких,*

*У затишку своїх самотніх келій*

*Творить постави грізні та веселі,*

*Живе серед химерних диваків,*

*Дівчат, вояк, царів і бунтарів,*

*І все, що снами й веснами розлито,*

*Спрямовує у пишне творче літо.  
Так дні ідуть. Так долото стальне  
Заглиблюється в дерево міцне,  
Так те, що смілим не дається чарам,  
Поет пече свого серця жаром,  
Розрівнює, розширює, кріпить,  
В постійний згук заковуючи мить, –  
І от нарешті з темних улоговин  
На вільне плесо впливає човен.*

Дуже прикметне це порівняння неусвідомленого джерела образів – з темними улоговинами й найнепрístupнішими лісовими закутками.

У присвятному вірші «Миколі Зерову» йдеться вже не про відстороненість від каламутного потоку життя, а більше – про необхідність теплиці, обителі, особливого місця для виношування творчого задуму. Витончена живописність мініатюри тут особливо випрозорює й увиразнює не раз формульоване Рильським у різні періоди його творчості порівняння плекання слова і плекання вибагливої квітки:

*Як тюльпан, що в Гаарлемі  
Подорожньому киває  
Крізь засніжене вікно, –  
Крізь імлу життя людського  
Червоніє творчий задум  
У поетовій душі.*

Довкілля – непривітне, негостинне, навіть згубне для квітування краси у будь-якому її вияві. Сніг заліплює вікна, «низько ходить жовте сонце», «сліпить очі вітер лютий», «плачуть бідні ліхтарі»... Однак, попри все, диво краси таки стається, творчі зусилля виявляються немарними –

*І самотньо розпускає*

*Пелюстки свої багряні*

*Довго нещений тюльпан.*

Цей текст було надписано як присвяту на подарованому Миколі Зерову примірнику другого видання збірки «Під осінніми зорями», і, до речі, автор ніколи не передруковував його у прижиттєвих книжках. Вочевидь, 1926 року адресат, цькований пролетарськими критиками метр «буржуазних» неокласиків, мусив відчитати у вірші більш ніж прозорі алюзії на тодішнє становище поетів п'ятірного грона. Але поза тим ідеться тут ще й про неунікне протистояння творця і соціуму, про сам феномен творчості чи принаймні про певний тип поетичної, мистецької діяльності, яка *завжди*, за будь-яких обставин потребує усамітненої зосередженості в затишно-незагроженому просторі, в домі мови, який для поета і є, власне, домом буття. Під поривами лютого вітру квітам поезії не вирости<sup>479</sup>. (Можна згадати ще одну прегарну варіацію Максима Рильського про плекання квітки і винагородження творчих зусиль – написаний під Новий 1941 рік присвятний сонет «Цвіте азалія»:

*Цвіте азалія, мій друже Ушаков,*

*У мене на вікні, в кінці старого року,*

*І я люблю її, як дівчину жорстоку,*

*Що після довгих мук дарує нам любов.*

---

<sup>479</sup> Цей мотив теплиці виразно інтертекстуальний, адже він є одним із ключових для такого важливого тексту раннього українського модернізму, як драма Лесі Українки «У пущі». Річард Айрон зважується залишити стару, зманіжену, декадансну Європу і шукати нової краси в незвіданих американських пущах не в останню чергу тому, що вважає європейську культуру вичерпаною:

*В тих палацах,  
немов заморські квіти, процвітають  
виборні талани – але в теплиці  
скоріше нидіють, аніж цвітуть.  
Нащадки велетів, самі здібнілі,  
Якась безсила, нещена їх врода.*

Проте виявляється, що боротьба за найпримітивніше виживання забирає всі сили і що без вікового культурного підґрунтя талант приречений на звиродніння і загибель. Гірке фінальне звиряння скульптора не залишає щодо цього жодних сумнівів.

*Я впертим доглядом рослину поборов,*

*Хоч і чималу мав з триклятою мороку.*

*Тепер цвіте вона, свого дійшовши строку, –*

*Зими тонкий етюд до весняних дібров.*

«Так і в поезії, так і в житті людському, – з сумовитою певністю зауважує навчений нелегким досвідом автор. – Крізь порох, труд і піт, крізь сумніви і втому // Ми здобуваємо свою височину».)

Незрівнянний етюд з психології творчості «Буває день: в запоні попелястій...» написаний 28 липня 1922 року – цим днем датовано п'ять віршів Максима Рильського (окрім згаданого, ще «Я молодий і чистий...», «Осінь ходить, яблука золотить...», «Покину нудні сигнатурки в аптеці...» та «Прочитавши Містралеві спогади»). Предметом поетичної рефлексії стало і саме поетичне натхнення, власний емоційний стан, процес творчості як такий. Автономність цього процесу, його чи не безвідносність до зовнішніх обставин одразу ж наголошено антитезою пейзажу зовнішнього – і, сказати б, внутрішнього:

*Буває день: в запоні попелястій*

*Гаї й сади. Заплакане вікно*

За вікном – попелястість, сірість, невиразність розмитих барв і змазаних ліній. Натомість решта десять рядків – розгорнена антитеза двом вступним. «Але душа» долучена до якихось інших енергій і станів буття. Рильський знаходить цілий ряд визначень і порівнянь, аби через зорові образи дати уявлення про те невидиме, що нуртує в душі у цей сірий дощовий день. Контраст передано через порівняння кольорів, рухів, станів, насамкінець – зіставлення пейзажних деталей. Наснага творчості усе приводить у рух, визволяє якісь невідомі сили, здатні підкорити будь-що довкола. Ідеться до того ж про насолоду самодостатньої гри. Недарма перше порівняння внутрішнього стану ліричного героя – з «молодістю». Безжурно-щедро кинено одразу троє означень: «але душа – як підліток у рясті, як молоде вино». І підлітковий вік, і



ряст асоціюються з весною, з пробудженням і буянням. Лексема «молоде» має в цьому контексті, окрім основного, ще й додаткове значення: вино грає – і насолода гри пов'язана з молодістю і весною. Друга строфа передає відчуття руху, причому маємо ряд дієслів, які позначають його наростання, пришвидшення, незважаючи на будь-які перешкоди:

*Впрягає коней в жовту колісницю,*

*Немов Ахілл, дзвенить струнким бичем,*

*І діл буденних розбива в'язницю*

*Осяяним мечем.*

Біг коней неймовірно пришвидшується, їх підганяє стрункий, тобто прямовисно піднятий могутньою рукою, напружений до дзвону батіг; сила цієї руки з піднятим бичем гіперболізується ще й порівнянням із непереможним воїном Ахіллом. (Водночас це порівняння, зрозуміло, нагадує про літературний родовід самого автора, про гомерівську, античну традицію у творчості поета-неокласика, а отже, і про першовитоки, які живлять його вірш.) Від рядка до рядка вільнішають обшири: із хатнього, обмеженого «заплаканим вікном», до колісниці на шляху (аби вибратися із того вузького заплаканого хатнього простору, треба на якийсь час забути про буденний, прагматичний вимір життя – «І діл буденних розбива в'язницю // Осяяним мечем») і далі у степи. **Осяяна** зброя у руках уже робить ліричного героя – поета – богоподібним, як богорівним називали Ахілла. Градаційне розширення простору підкреслене у першому рядку останньої третьої строфи: «І виїжджає в степ». Слід мати на увазі, що в поетичному словнику Максима Рильського степ завжди порівнюється з незміряним, безкраїм простором, де розгортається чумацька одісея, із «сухим океаном». (Рильський, уживаючи це порівняння, посилається в «Чумаках» на Міцкевича – «щоб злодієм ніхто мене не звав».) У цьому безмежному просторі звучить вишній, чи не божественний голос – громовий гуркіт, супроводжуваний «блискавки зигзагом». Гроза, це Боже благословення, і вивершує творчий процес. Появу завершеного вірша порівняно (як це бачимо

й у кількох інших текстах Максима Рильського, зокрема «Як тюльпан, що в Гаарлемі...» та «Цвіте азалія...») з розпусканням квітки на стеблі:

*І військо розцвіта на оболоні,*

*Неначе повний мак.*

Апофеоз розквіту, повнота переможних червоних барв, торжество сили й творчої звитяги. Крізь увесь-бо вірш проходить змагальна, воїнська нотка: згадка про Ахілла, осяяний меч, розбиту в'язницю, і нарешті постає яскраво-святкове переможне військо в передостанньому рядку, що породжує, зокрема, й асоціацію з вишикуваними на папері літерами або строфами. Тут можливий ще й перегук з пізнішим віршем Максима Рильського «Молочно-сині зариси ланів...» (1926), доданим до другого видання збірки «Під осінніми зорями», де також ідеться про «превеселе військо», зібране не для того, аби вести його на Трою, бо, крім кохання, світ вабить ліричного героя безліччю вражень, і серед них, очевидно, і досвід творчості.

Як писав Леонід Новиченко, аналізуючи вірш «Буває день...», «радісне збудження творчості, працюючої уяви тут передано вже самою колористикою: всупереч „запоні попелястій” сіренького буденного дня, звичайних побутових реалій – жовта „Ахіллова” колісниця уяви з її осяйним мечем, сліпучий зигзаг блискавки натхнення, червоний мак сміливих образів і думок... І самі тропи: душа, як підліток у рясті, як молоде вино, процес творчості, як епічний гомерівський бій, – таку святковість почуття і таку несподіваність уподібнень ще два-три роки тому навряд чи можна було уявити в поезії Рильського» [3, с. 139].

Якщо долучити до аналізу інші вірші, датовані тим самим липневим днем 1922 року, то пафос щасливого тріумфу злиття «зі світовим життям» виявиться ще виразніше. Зустріч із вродливою чужоземкою породжує певність, що навкруги «Щастя ходить, і серця золотить, // І в знеможі клонить комиші». Схоже почуття невичерпної радісної повноти буття наснажує і вірш «Прочитавши Містралеві спогади». Зоряне небо, вродливі дівчата, морська

свіжість, достиглі винограда, відроджена «мова південна встає», вітаючи поетів, благословляючи мистецьке покоління:

*Мова південна встає,  
Простягаючи руки дівочі,  
Розкриваючи очі  
І вітаючи вас, трубадурів,  
Що з'єдналися в трono –  
Сім фелібрів закону.*

Аби вловити невловне, передати неконтрольовану свідомістю спонтанність художнього письма, момент, коли «душа у тиші чарівничій // Розкриє погляд свій і глибину свою // Назустріч рідному», Максим Рильський пробує скористатися міфологічними дзеркалами; і такі спроби видаються особливо вдалими. «На місячній поляні» богиня Діана схиляється до уст сплячого Ендіміона, не приховуючи своєї любовної пристрасті.

*А сонце вигляне із-за снігів гірських,  
Скупавишия в дзвінкім зеленім океані, –  
І сором стане їй, незайманій Діані,  
І чуть лиш здалека її мисливський ріг.*

(«Діана», 1922)

Сором богині пов'язаний із денним існуванням, контрольованим повсюдним наглядом, а тому порівнянний із цензурою, владністю супер-его, самообмеженням і саморедагуванням. Ідеться про внутрішню прихованість / закритість на протигагу нічній безбоязній і безоглядній відкритості. Селена-Діана, богиня з діадемою-місяцем над чолом, лякається сонячних променів і таїть своє кохання. Максим Рильський, знаємо, часто поєднує процес писання саме з нічною самотою, коли, знов-таки, послаблюється зв'язок із зовнішнім світом, тиск накинених соціумом обов'язків, контроль невблаганного супер-его, – і підсвідомість може «розкрити погляд свій і глибину свою», явивши (у

буквальному розумінні, тобто зробивши доступними яві, свідомості, дійсності) приховані образи й картини. Автор «Діани» дуже виразно розрізняє, навіть протиставляє, себе-поета, себе-в-процесі-письма – і свою щоденно-«людську», нетворчу, власне, сутність, коли контакт із трансцендентним обривається. Згадана «денна» іпостась митця якраз контрольована свідомістю, зважає на вимоги Інших, тоді як інтимний самовияв справжньої, прихованої од усіх творчої енергії відбувається лише в нічній самоті (а необачного підглядача може хіба спіткати доля покараного розгніваною Діаною Актеона, котрий порушив її самотність у священному гроті):

*Так я в час творчості нічого не таю, –  
Але як день прийде і день мене покличе,  
Я, стілос кинувши, до молота стаю.*

Цей варіант не раз використаного у світовій літературі протиставлення поета – слуги Аполлона та поета в натовпі, у сірій буденщині (можна принагідно згадати хоча б однаково близькі пушкініанцю й бодлеріанцю Рильському вірші «Пока не требует поэта...» й «Альбатрос») цікавий, зокрема, виразними психоаналітичними конотаціями.

У кількох віршах Максим Рильський зумів передати сливе невловний момент навіть ще не зародження вірша, а «переключення» внутрішнього ества поета, власне початку мандрівки (автор любить і не раз використовує порівняння творчого процесу з подорожжю в цілковито невідомі краї) в якийсь інший вимір чи простір, пригоди, яка не знати де закінчиться і не знати чим обдарує. У цей момент докруг, у млі, «струмують (курсив мій. – В. А.) образи», ще не оформлені, не ословлені, не вихоплені з навколишнього непроглядного, в'язкого туману:

*О, тиха пристане робочого стола,  
Де ще на якорях дрімають вірні рими,  
Де мислі щоглами підносяться струнками,  
Струмують образи, як понадводна мла!*

*Уже рука моя вітрила нап'яла,  
А ще не знає ум, куди його нестиме  
Повітря свіжого дихання незбориме,  
Як повів мужнього орлиного крила.*

Зостається лишень кинути насамкінець: «Прощайте, береги! Прощай, знайомий світе!» Тут знов-таки наголошена не раз відзначувана Максимом Рильським «об'єктність» митця, його покірність якійсь чужій, сторонній волі й силі. Метафора дороги, мандрівки з'являється й у вірші 1963 року «Багряний вечір догорів». У дванадцяти рядках передано зовнішні обставини і настрої, що уможливають момент переходу, який варто означити (за відсутності точніших формулювань) дорогою від чуттєвої реальності до надчуттєвих, трансцендентних сфер. Зовнішній антураж – вечірня тиша й спочинок після денної суєти. Згадана потому душевна «чистота» мусить бути наслідком чи молитви, чи медитації, чи якогось іншого різновиду психотехніки, принаймні йдеться про особливий настрій, звільнення від тягара турбот, від прив'язаності до злоби дня. Краса пейзажу, очевидно, полегшує таку втечу від світу, повернення до себе самого:

*Багряний вечір догорів,  
І попіл падає на місто,  
Переливається намисто  
Понаддніпрянських ліхтарів.  
По шумі денних голосів  
На серці тихо, сумно, чисто.*

З'являється оксюморонне (здається, таки неможливе у раннього Рильського з його апологією спокою, зосередженості, безтривожності) визначення «спокійна творчості тривога» – знана, пізнавана, але від того не менш таємнича, коли йдеться про мету подорожі / письма:

*Ніч, лампа, роздум, самота,  
Сніги паперу ще німого.  
Спокійна творчості тривога,  
В мовчанні зімкнені уста,  
Ледь-ледь окреслена мета  
Знов серце манить у дорогу.*

Іменниковий ряд «ніч, лампа, роздум, самота» (Рильський назагал любить окреслювати ситуацію чи навіть психічний стан, переживання через називання речей, тож вони у певному контексті набувають додаткових символічних значень) змушує згадати вірш, уміщений другим у «Тринадцятій весні» і датований десь 1923 (або 1926) роком:

*Ключ у дверях задзвенів. Самота працюювита й*

*спокійна*

*Світить лампаду мою і розкладає папір.*

Дзвоном ключа ураз відмежовується профанний часопростір, аби могла початися мандрівка, за Рильським, «назустріч рідному».

У шерезі вечірніх / нічних замальовок знаходимо й сповнене іронії свідчення творчої невдачі (прикметно, що воно датоване 1938 роком, коли зовнішні обставини найменше сприяли зосередженій, «працюювій і спокійній» самоті). Ласкава ніч, «настирливе безсоння» –

*І невідступний слів прибій,*

*Мов стукався об підвіконня*

*І в шиби – птиць гарячий рій.*

Невідступний шум, ритм прибою, коли слова просяться на яв, – поет пізнає, готовий його впустити, віддатися силі могутніх хвиль. (До речі, у завершальній строфі слово «хвилі» з'явиться в іншому контексті.) «Встав. Закурив. Писав і креслив», однак гарячий рій птиць цього разу ніяк не вдається

приручити. Хвилі «прибою слів», що стукали у шибки вночі, вранці трансформуються у зовсім реалістичну картину річкових, Дніпрових хвиль, які понесли «легку флотилію» покреслених і пошматованих листків. Поет кидає папір у річку чи не в боязкому сподіванні, що написані слова колись повернуться, знову постукають у шибку, аби стати тоді в якомусь іншому, єдино можливому порядку, який оберне фрази у вірш.

З-поміж українських модерністів неокласики були такі найпослідовнішими в обстоюванні автономності й вищості мистецьких вартостей, у творенні культу Високої Краси й Поета-Жерця. (Вони наважувалися, дослівно за Франком, «проти хвиль пливти», адже розкіш естетизму в ХІХ столітті видавалася зовсім гріховною<sup>480</sup>.) Мистецтво завжди співвідноситься у Рильського з відчуттям непроминальності, вічності. Утім, свою версію Горацієвого «Пам'ятника» він наснажує наскрізною іронією і щодо незарослої народної стежини не має жодних ілюзій. Натомість поет демонструє навдивовижу розвинене відчуття приналежності до *цеху*, до позачасової спільноти майстрів. Трагізм скінченності людського буття пом'якшується якраз певністю у нетлінності краси. Серед найкращих варіацій цієї теми варто згадати звернення до образу Лорелляй; причому слід враховувати насамперед гайнівські впливи, адже це один з улюблених поетів молодого Максима Рильського. Вірш «Гейне» (1920) входив у портретний цикл, яким завершувалася збірка «Синя далечінь» (тут були ще «Ніцше», «Шекспір» і «Бодлер» – кожне ім'я дуже знакове для формування поетичного кредо молодого автора, для означення найпотужніших світоглядних і художніх впливів). Тільки портрет Шекспіра – з огляду на хронологію та абсолютну канонічність чи навіть каноноцентричність – представлено згармонізовано-безконфліктно, без наголошення трагічної роздвоєності й відчуженості від загалу. Усі ж модерніші автори не уникли «пекельного раю» творчих сумнівів і

---

<sup>480</sup> Цікаво, що навіть і 1919 року такий цікавий та авторитетний критик, як Андрій Ніковський, ще вважав за потрібне виправдовувати письменників, котрі не поспішали пропонувати своє перо для потреб революції і зоставалися вірними власним «поетичним інтересам». У дні революційних випробувань, писав він, з'явилися поети «з якимись своїми настроями й формами, з капризним вибором тем і ритмів та своїми чисто поетичними інтересами. Але безтактності в цьому нема: нація живе повним життям, і ось вам перші ознаки національного багатства: являється л и ш о к , являється р о с к і ш , не необхідне» [2, с. 9].

зневіри. Молодшому поетові Генріх Гайне бачиться смішним напудрованим арлекіном посеред життєвого карнавалу. Від нього очікують розваг і веселощів, хоча цей трагічний паяц із «відблиском жалю» в очах дуже добре знає, що все найдорожче, віра, любов, краса, приречене на наругу нікчемної й жорстокої юрби. (Ще одна – з-поміж численних у поезії Максима Рильського – негативна, знищувальна оцінка натовпу, маси як середовища не просто нетворчого, але й ворожого всьому високому, талановитому, непересічному.)

*Він сміється, щоб не заридать,*

*Він плига під звуки сарабанди, –*

*Та нікому б не здолав оддать*

*Арлекін кривавої троянди!*

Роком раніше у присвятному вірші Павлові Савченку цей самий мотив життєвої пустки й незмінної рокованості творця пом'якшено надією на підтримку мистецького середовища, на незрадливу солідарність вибраних поціновувачів:

*В тобі ловлю надії подих, –*

*В твоєму синьому маку,*

*В твоїх невикінчених вродах,*

*У недовитому вінку.*

*Поете! Живемо в пустині*

*Серед каміння та людей,*

*І тільки мак небесно-синій –*

*Єдина втіха для очей.*

Згодом же цю саму тему виразніше й тонше розроблено у чудовому вірші «Скільки літ не пройде...» (1922). Дванадцятирядкова мініатюра про вічність і смерть підказує безліч прочитань. Дивно-прекрасна Лореляй обіцяє водночас



«рай і одчай», щастя й загрозу загибелі. Насолода невіддільна від страждань, адже обіцяна чарівною дівою втіха недосяжна, шлях до неї проходить через незглибні й смертоносні рейнські нурти, і, на відміну від одиссеєвих супутників, модерний поет свідомий усіх небезпек. Щастя тут сусідить зі смертю (чи принаймні її загрозою), бо вічність, уособлену прекрасною Лорелляй та її неземною піснею, людина все ж осягає у мить екстазу, але для неї самої вона наказана.

*Скільки літ не пройде – все на скелі сидітиме*

*З золотим гребінцем Лорелляй.*

У цьому містичному позасвітті час уже не має значення, і байдуже, скільки там мине скупко відміряних людині земних літ. Пересохне ріка, «*віще небо*» (курсив мій. – В. А.; ще одна вказівка на містичний характер цього переживання чи передбачення) окутається якимось кінецьсвітнім димом. Попри усвідомлення недосяжності ідеалу, екстатичне щастя обіцяє сам шлях до нього, шлях під музику небесних сфер:

*Скільки літ не пройде – під осінніми зорями*

*Умиратиме в щасті пливець,*

*І під пісню її допливемо до моря ми,*

*Що зоветься – кінець.*

Введення автоцитати посилює суб'єктивність, своєрідне накладання досвіду ліричного героя та біографічного досвіду автора. Кінець – це, очевидно, забуття, непам'ять, і трагізм смерті не знімається навіть цим оксюморонним «умиратиме в щасті». Однак самій смерті непідвладна краса, якій знов і знов поклонятимуться безумці:

*Висхне Рейн, і ліси на горі не синітимуть,*

*Віще небо окутає дим, –*

*Та безумці, брати мої, вірно любитимуть*

*Лорелляй з гребінцем золотим.*

Ідеться про насолоду, за яку варто сплатити найвищу ціну. Зелені, «дивно-розкриті» (тобто розкриті, аби побачити щось неприступне звичайному людському баченню) очі Лорелай обіцяють те, що не поєднується, не переживається водночас у людському досвіді. Ця «дивність» як задивленість у якесь містичне позасвіття дуже важлива для характеристики містичної співачки, котру можна сприймати і богинею, й музою; в кожному разі, перед явленнями такої краси навіть поняття добра і зла на якийсь момент майже втрачають своє значення, виявляються вторинними й підпорядкованими. Це, власне, розвиток теми, озвученої двома роками раніше у вірші «Бодлер». Коли Лорелай обіцяє «рай і одчай», то бодлерівські характеристики – це також оксюморонні «пекельний рай» і «рай блаженних мук». Квіти зла так само зваблюють, як і мелодія рейнської дівки, що прирікає на загибель.

Ще одну, цього разу гомерівську алюзію про верховенство краси над засадами естетики, про досконалу вроду, що втихомирює ненависть і гасить зло, Рильський пропонує у вірші «Вона ішла по місту в час облоги» (1925). Коли Гелену якимось перестріла в місті «старих троян юрба понуро-зла», залунали погрози й прокляття:

*– Так ось де та, що топить нас і губить!*

*– Що з того, що її Паріс безумний любить!*

*– Убить її!*

*Та смерті мало їй!*

Проте вистачило одного погляду, аби агресія обернулася захватом і повагою:

*Тоді вона поглянула з-під вій*

*І тихою ходою далі плине:*

*Троянці ж їй: хвала тобі, богине!*

І на наступній сторінці збірки «Крізь бурю й сніг» ще одна антична варіація того ж – неймовірно важливого для Рильського – мотиву владної, всепереможної краси – історія грецької гетери Фрини:

*Ні, зорянице, злотом і рубіном  
Ти не скрашай ясних своїх перстів:  
Ще того персня майстер не зробив,  
Щоб був тебе достойним і – єдиним.*

*Не одягайся в полум'я шовків,  
Не огортайся пухом лебединим:  
Не треба шат золотокосим Фринам,  
Щоб сивий суд чоло своє схилив.*

(Цікаво порівняти розробку схожого тематичного мотиву двома неокласиками – Максимом Рильським і Миколою Зеровим. Ідучи за сюжетом «Одіссеї», автор сонетного диптиху «Телемах у Спарті» пробує зрівноважити взаємозаперечні оцінки.

*Дивує Телемах: «Злочинниця грізна,  
Що з нею в світ прийшли облуда і війна, –  
Ти мудра, ти ясна і лагідна, Гелено?»*

Зеров наголошує в історії Гелени момент змінності, кшталтування, осягнення гармонійної зрілості по безумі юних літ:

*Мов смерч, краса її промчала між людей,  
Жага і пристрасті владали в світі нею –  
Хто згодяний не зна, **що** важить Діонея,  
Хто віджене її від крицевих грудей?*

*А там світають дні прозріння і науки...*

*По скарб єгипетський сягнули ніжні руки*

*І забуття бальзам долито до вина.*

*О, що буйніша кров і молоді нестями, –*

*Тим більша лагідність, ясніша глибина,*

*Тим скорше, мудросте, приходиш ти з літами.)*

Натомість для Рильського, схоже, момент тріумфу вроди не потребує **ніяких** виправдань і пояснень; вона самодостатня, безвідносна до етичних оцінок, вона богодана, а тому радше інструмент божого промислу: перед божественною красою можна тільки захоплено й шанобливо схилитися.

Поетична уява Максима Рильського таки незрідка живиться мистецькими враженнями. Він сам залишив чимало автоінтерпретацій і психологічних свідчень про «спусковий механізм» постановня художнього образу, уміння з найбуденнішої деталі хатнього інтер'єру творити екзотичні видива й пригоди. І тоді кімната наповнюється звуками, пахощами, тінями, рухливими барвистими зображеннями:

*Вбога герань на вікні велетенським росте баобабом,*

*По присмерковій стіні дивний пливе корабель.*

*Ніби крізь воду вчуваються крики чужинців – матросів,*

*Вітер прозорий мене возким торкає крилом,*

*Розвеселяє вітрила, гаптовані шовком гарячим,*

*І навіва з островів дух невідомих рослин.*

А в нестак і далекій польовій мандрівці з вудками в руках –

*Калюжа рябіє – це море блищить,*

*По березі бродять леви й бегемоти,*

*І птиця – їй-богу, рожева – летить,*

*І учаться землю орать готентоти.*

У «Мандрівці в молодість» «хвала уяві» й певність у неперебутності мистецьких вражень висловлені з неприхованим захватом і водночас розважливістю досвідченого майстра. Навіть у звичайному буденному житті «Хто скаже, де кордон між дійсністю і грою // В дитини, в отрока, у юнака й дідка!». А тим більш, коли «у чарівний свій круг людину мкне мистецтво»:

*Тоді хвилює нас живіше за життя*

*Примарний, дивний світ, у муках навіть любий,*

*І надить серце шлях кудись – без вороття, –*

*І ми буваємо пильніші до Гекуби,*

*Ніж до щоденного буденного буття.*

*Звичайно, іноді приводить це до згуби,*

*Та часом родиться, повік благословен,*

*І Саксаганський наш або француз Коклен.*

(У поемі, написаній у воєнному вигнанні, Рильський усе ж благословляє небеса за поетичний дар, за долученість до кола щасливих обранців муз.)

«Сумні», «жагучі» чи «кокетно-своєвільні» звуки шопенівського вальсу викликають в уяві цілу картину шаленої гонитви за прекрасною незнайомкою в хутрах, яка мчить на мережаних санях «в сніги, у сиву сніжну невідомість». Романтичний антураж відтворено бездоганно, стилізація таки досконала – і ліричний герой вдячний за ще одну з численних можливостей втекти від сучасності, помандрувати в «епоху, де душею відпочить» цього разу дозволить музика: «...А сьогодні я // Люблю свій сон і вас люблю за нього, // Примхливий худорлявий музиканте...»

1941 роком датовано два «дзеркальні» вірші – «Хвала уяві» та «Хвала реальності». Попри позірне протиставлення антонімічних назв, в обох текстах

маємо мистецькі алюзії. У першому зі згадками про д'Артаньяна та Дон Кіхота пов'язане іронічне самозвеличення поета, якого доля обдарувала найщедріше:

*Та на те ж уява у людини,*

*Щоб нечуті чути тамбурини,*

*Та на те ж я над собою пан,*

*Щоб творить гітари і гітан.*

Парадоксально, але й реальність у наступному вірші також опосередкована інтертекстом, читацькими чи глядацькими враженнями, котрі конденсують, примножують емоційне сприйняття спостереженого. Отож рівнорядно у цій естетській «хвалі реальності» згадано «Фламандське повнокровне полотно, // Рожеве тіло і сталеві м'язи, // І сіна запах, що пливе в вікно, // І жар троянд у склі тонкої вази». А зрештою, навіть домашній кіт Васько схожий не на будь-яку пантеру із зоологічного атласу чи зоопарку, а таки на пантеру, описану Кіплінгом у знаменитому «Мауглі».

Ще виразніше це естетськи-книжне представлення реальності виявляється у циклі «Синя далечінь». «Фантастичні мрії» невіязного, зрештою, автора наскрізно алюзійні, і Париж – це місто «Рабле й Рембо», а Венеція уособлена «білоодежною» шекспірівською Дездемоною. Вищість окциденталістської мрії над радянською реальністю продемонстровано не без молодечого (як на 1920 рік, то в чомусь навіть небезпечного) фрондерства:

*Ти випив самогону з кварти*

*І біля діжки в бруді спиш,*

*А там десь – голуби, мансарди,*

*Поети, сонце і Париж!*

(До речі, чи не це визивне протиставлення стало безпосереднім претекстом для знаменитої епіграми Євгена Маланюка: «Краси веселий кондотьєре, // Несете хрест свій там, ген-ген, // Серед похмуро-рідних прерій; // Ви – еллін, схимник і Гоген».)

Утім, з утвердженням радянської ідеології й соціалістичного реалізму ставало все важче не просто уникати нав'язаного режимом статусу чи зрікатися горезвісного «соціального замовлення» – складно було знайти хоч якусь прийнятну роль, означити себе-як-поета, і то в ситуації, коли усі пропоновані традицією культурні ролі було нагло відібрано й знецінено. На рубежі двадцятих – тридцятих «радянський» поет уже вочевидь не вождь, не мудрець, не богемний естет і не вчитель нової краси. Йому залишалося хіба покірно прийняти статус «рядового вояка» або, ще прозаїчніше, безвідмовного держслужбовця, гнаного безглуздими наказами тепер уже політичних вождів. На тлі трагічної арлекінади збірки «Знак терезів» (яким же прозірливо-автобіографічним у цьому контексті виявився рядок раннього вірша «Гейне» – «Він сміється, щоб не заридать!»), у якій наскрізно звучить автодеструктивний мотив умалення, маргіналізації поета, прирівнюваного то до солдата, то до робітника, а то й до актуально-безсуб'єктного «значка телеграми», вирізняється дуже цікавий поетичний цикл «Мандрівний музика», що й був спробою пошуку єдино можливої за цих жорстоких обставин самоідентифікації. Ліричний герой Максима Рильського готовий зректися усього, чим може винагородити соціум, загал, – слави, визнання, навіть дружби й родинного затишку, аби не втратити влади повелівати людськими серцями, якою наділяють вищі сили:

*Рівно вдар смичком*

*По людських серцях,*

*Щоб ніхто кругом*

*Не згасав у снах,*

*Щоб очам людським*

*Розкривалась даль,*

*Щоб сміялась їм*

*Молода печаль,*

*Щоб лилась любов*

*У безодній жбан,*

*Щоб похилий знов*

*Розігнувся стан.*

У першому вірші циклу йдеться ще лише про розвагу, про мелодію, яка кличе в «танець золотий». За таку гру скрипаля належиться й звичайна плата:

*А тоді здіймай*

*Шапочку стару:*

*Дай копійку, дай*

*За веселу гру!*

Однак далі ця мандрівка довжиною в життя набуває іншого сенсу і ваги як єдина й унікальна можливість утекти від облудних знад, що ними ловить не нами облаштований світ-неволя (чи, як усе очевидніше ставало року 1930, світ-табір, світ-зона). Актуалізується гораціанська настанова «жити непомітно» (не раз інтерпретована Григорієм Сковородою, хоча б в одній з найвідоміших його поезій «Ой ти, птичко жолтобоко»), поєднуючись зі сквородинським «світ ловив мене, та не піймав». (Обоє цих імен важливі як претексти поезії Максима Рильського, причому саме в двадцяті роки, коли інтерес до Сковороди особливо посилювався.) Якраз дорога, самотня мандрівка без конкретної мети, стан неприналежності певному місцю / дому стає запорукою творчої свободи. Навіть найближчому оточенню подорож- блукання може видатися безцільною й марною. Несхвальний чужий голос звучить у тексті залапкованою цитатою: «„Струни наладнав // На дивочний лад, // Знявся й почвалав – // Не прийде назад! // Тільки ледве чуть // Невідомий звук...”» (Це вочевидь дисгармоніє з багатьма мотивами неокласичної лірики Рильського періоду акме, з його довірою якраз до обжитого домашнього простору і, ширше, простору культури, але обставини катастрофічно змінилися, зруйнувавши самі засади тої довіри.)



Однак – у цілковитій згоді з бароковою традицією – мандри співця-поета самоцільні, вони ведуть, зрештою, до пізнання й віднайдення себе самого. Йдеться про певну градацію, про етапи духовного очищення й зростання – чи доростання – до міри власного мистецького дару. З часом усе досконалішою стає мелодія, а земна стежина обертається прямовисною дорогою вже у надземну височінь:

*Склитьсь над селом*

*Сонячна твердінь,*

*Ластівка крилом*

*Розтинає тінь.*

*Далі, як вона!*

*Не спиняй ходи!*

*Осінь чи весна –*

*Ти іди і йди.*

Екстаз досягається ціною найсуворішої аскези, зречення земних благ і винагород, бо саме життя тепер цілковито виповнюється музикою, смыслом і тривалістю, прирівнюючись до мандрівки-гри.

*Голубінь розріж,*

*Розметай мости,*

*Не питай, коли ж*

*Відпочинеш ти,*

*Не шукай ніде*

*Затишку й тепла,*

*Бо сама прийде*

*Опівнічна мла,*

*Бо останній крок*

*І останній звук –*

*І впаде смичок*

*З похололих рук.*

Артист приречений на нерозуміння, може, навіть і найближчого оточення:

*Хай пісень твоїх*

*Не збагне слухач, –*

*Ти буди живих*

*І по мертвих плач.*

*Там, де синій дим,*

*Друг твій і сім'я,*

*Та чужий ти їм*

*І жага твоя.*

При початку шляху ще йшлося про копійчаний заробіток – винагороду. Але з осягненням мистецької вершини, коли вже музика, «як блискучий ніж, // розтина серця», – творчість стає самодостатньою й зовнішнього визнання не потребує. Вона уподібнюється священному грому.

Мотив непідвладного людині, божественного звучання у тій же збірці «Знак терезів» знову з'явиться у написаному влітку 1932 року, тобто одразу після звільнення з-під арешту, вірші «Бетховен». Автобіографічність його додатково верифікується і навіть підсилюється присвятою близькому другові диригенту Дмитру Балацькому. У передсмертні хвилини «глухий геній», що вже звідав у житті усього, «...Відомий і забутий, // Прославлений, осміяний,

владар // І раб...», винагороджений миттю екстазу, здатністю *чутти* громовий гуркіт: «Він чув, він ч у в! – Ах, землю розтроцяти, // Створити землю, дати радість їм, // Синам землі!» Богоборчий жест генія («він небу, гордий, показав кулак») стає його останнім вражаючим заповітом, «страшнішим від симфонії страшної», утвердженням безмежної влади мистецтва, яке здатне розтроцяти й заново створити світ. А сам вірш «Бетховен» вочевидь був протестним жестом зацькованого режимом автора, зрозумілим лише для ідеальних, посвячених читачів.

Останній катрен «Мандрівного музики», власне, також про всевладність справжнього мистецтва: перегукуючись із першим віршем циклу, він ототожнює, прирівнює творчість і саме життя, причому підсумкова кода (незрідка вживаний Максимом Рильським прийом) уможлиблює подвійне прочитання. Життя варто віддати не лише задля створення т а к о ї музики, але й задля того, аби її почути:

*А тоді здіймай*

*Шапочку стару:*

*– Все життя віддай*

*За безумну гру!*

У цьому максималістському зверненні до аудиторії смирення обертається високою гідністю Майстра (тут відлунує таки погордна інтонація не призначеної для публікації відповіді Рильського своїм невдатним критикам: «Коли доба нас дожене, // То й ми підемо в такт з добою»). Йдеться, зрештою, про насолоду, яку мистецтво дає і творцеві, й справжньому поціновувачеві, причому в обох випадках потрібна самовідданість. Маргінес, утеча від соціуму, від світу, від визнання й слави обертається тріумфом творчості.

Хронологічний аналіз метафор у віршах, де «автор міркує про мистецтво» (такий іронічно-авторerefлексивний заголовок Максим Рильський дав «пісні першій» своїх «Чумаків»), дає змогу виразно простежити тяглість неокласичної поезики, вірність якій поет намагався будь-що-будь зберігати *навіть* і в

тридцяті – сорокові, щоб врешті зманіфестувати її одверто аж року 1960 у знаменитому «Поетичному мистецтві». Для письменника-класициста важлива пластичність, живописність зображення, точність промовистих деталей і стрункість композиції. Прикметно, до речі, що коли у десяти роки в Рильського більше музичних варіацій, пов'язаних із проблемою *невимовності* внутрішнього досвіду, невловної настроєвості, то у двадцяті – сорокові він здебільшого пробує передати враження не слухача, а глядача, рефлексії над картинами, скульптурами тощо. У збірці «Під осінніми зорями» багато скарг на брак або зрадливість слова, на принципову несказанність краси, яку найтонше передає таки музика. Натомість малярських алюзій тут значно менше. Ліричний герой сприймає довкілля насамперед через мелодію. Цитат можна нанизати цілий разок: «Музики повно, кожна мить – // Блискуче коло!» («Волосся димом золотим», 1918); «Міжорні гами одна по одній // Струмками плинуть в моє вікно» (однойменний вірш 1918 року); «І давня музика сплітається і тане» («Як солодко в північній тишині», 1918); «Тут фортеп'яно з теплою душею // Стоїть і жде, що приторк білих рук // В йому пробудить півзаснулий звук» («Надворі дощ, холодний вітер віє», 1918); «Із нелюдським смичком у руках // Флорентійських ночей Паганіні» («Музика», 1918); «Не сяєвом, а димом фіалковим // У присмерковій музиці зітхань, // Я пропливу незрозумілим словом // За дальню грань» («Не показати, а заховати я хочу», 1918). Вимовна настроєва імпресія «Іванові Косинину» (1918) присвячена скрипалеві, якого поет згадав у автобіографії 1924 року серед тих, хто справив на нього найсильніше враження в гімназичні роки (поруч з Михайлом Алексєєвим, Володимиром Маккавейським та іншими кийськими поетами-«антропофагами»): «Гра Івана Косинина на скрипці і сама ця оригінальна постать дуже цікавлять М. Р.» (Рильський М. Зібрання творів у 20-ти томах / М. Рильський. – К.: Наукова думка, 1989. – Т. XIX. – С. 9)<sup>481</sup>. Вірш візуалізує

---

<sup>481</sup> В академічному дванадцятитомнику дано, на жаль, скупої коментар «художник і скрипаль». Між тим Іван Косинин (1883–1959) був надзвичайно цікавою постаттю у мистецькому середовищі передвоєнного та міжвоєнного Львова. Здобувши музичну освіту спершу у Львівській, а потім Варшавській консерваторії, навчався згодом у приватних музичних і малярських школах в Італії, Франції, Бельгії. Про нього згадують як про одного з найвизначніших виконавців, котрий багато гастролював і здобув визнання не лише в Україні, а й за кордоном. Як театральний художник працював в Італії. До того ж малярська спадщина Івана Косинина засвідчує його цікаві пошуки як художника-сюрреаліста. Рильському він був, очевидно, знаний і цікавий ще і

музичне враження через метафору птиці – мелодії, що вишіптує посвяченим найсокровенніші таємниці:

*З тихих струн злетіли птиці*

*І шепочуть таємниці*

*Про далекий білий острів серед хвиль і бурунів*

.....  
.....

*Тихше... тихше... крила впали...*

*Струни ніжно заспівали,*

*Що над нами ясний янгол свій пречистий вид схилив.*

Враження посилюється ще й алітераціями та використанням різної кількості складів у рядках.

Натомість, починаючи зі збірки «Тринадцята весна» (а ще помітніше – «Крізь бурю й сніг»), частотнішими стають малярські алюзії, а вірш порівнюється з досконалою графікою або строгою чіткістю бездоганного рисунка. Мінливе спонтанне враження поет повинен одягнути «в панцир мислі», зважити й перевірити розумом (вимога, геть непомисленна у збірці «Під осінніми зорями!»). Ці класицистські настанови було підкріплено авторитетом самого метра Франка, причому епіграфом до книжки «Крізь бурю й сніг» Рильський ставить цитату про творчість як *ремесло*: «Життя коротке, та безмежна штука // І незглибиме творче ремесло». У заголовному вірші цієї збірки «Як мисливець обережний» поета порівняно з пильним слідопитом, мисливцем-звіробійником, уважним лікарем, тобто з тим, хто вміє читати

---

як митець, близький до середовища «Молодої музи». Саме Косинин ілюстрував, зокрема, збірку Василя Пачовського «Ладі і Марені». У 1913–1915 рр. викладав у школі Глієра в Києві. Очевидно, саме тоді ним захопився гімназист Максим Рильський. Доля Івана Косинина по-своєму типова, навіть емблематична для цілого покоління раних модерністів, котрим довелося співіснувати згодом з радянською дійсністю. Як і Михайло Рудницький, Михайло Яцків (це коли йдеться лише про львівський контекст), Косинин непомітно прожив кілька десятиліть, нікому вже не цікавий як митець. У тридцяті – п'ятдесяті працював деякий час художником-декоратором Львівського театру опери та балету, викладав у музичних школах. Саме він, до речі, став прототипом одного з головних героїв роману Романа Іваничука «Шрами на скалі» – скрипача й художника Івана Косинюка.

*видимі* ознаки, симптоми й сліди, хто здатен аналізувати, зважувати й висновувати узагальнення:

*Як мисливець обережний,  
Звіробійник довголітній,  
Посивілий слідопит  
Прилягає теплим ухом,  
Щоб почути шум далекий,  
До ласкавої землі, –*

*Так і ти, поете, слухай  
Голоси життя людського,  
Нові ритми уловляй,  
І розбіжні, вільні хвилі,  
Хаос ліній, дим шукання  
В панцир мислі одягни.*

Усе побачене й почуте треба врешті з безсторонністю непричетного зовнішнього спостерігача покласти «на спокійні терези». Ці «спокійні терези», метафори зважування, обчислення, обрахунку у зрілій ліриці згадані не раз. (Отож і в назву збірки 1932 року «Знак терезів», яку прийнято збувати загальниками «зламна», «кризова», «соцреалістична» тощо, винесено образ, дуже значущий для всієї неокласичної творчості Максима Рильського.)

З-поміж чотирнадцяти віршів, доданих автором для другого видання «Під осінніми зорями», прикметною в цьому контексті постає невелика пейзажна мініатюра «Ліс в ясних коронках» (1926) зі сливе програмно-автобіографічним завершальним пуантом – «Перехресних ліній // Розцвіла краса». Про сувору (чи строгу) красу ліній від кінця двадцятих згадується незрідка. Вірш – це разок добірних, старанно огранених намистин:

*Суворих слів, холодних і шорстких,  
Перебираю низку, ніби чотки,  
І одкидаю твердо з-поміж них  
Усе легке, все ніжне і солодке.*

(«Шорсткі слова», 1927)

У «Чумаках» схоже порівняння використане у злагідніло-іронічному контексті:

*Нанизуючи ці рядки октав,  
Як на шнурок обточене намисто,  
Я б так собі, жартуючи, сказав:  
Усі світи, мабуть, з одного тіста.*

Навіть у музичних алюзіях тридцятих – сорокових років ідеться про гармонію, яка постає зі строгого відбору, з тривалої попередньої праці: так і хочеться сказати – з бездоганного володіння своїм ремеслом, аби це слово у контексті романтичного слововжитку не видавалося таки найменш відповідним до світу музики. У циклі «Творчість» зі збірки 1936 року «Літо» є чудова замальовка виснажливої репетиції, дивовижно вловленого і перетвореного у високу поезію самого процесу постання гармонії з первісного хаосу. Нервово розстібаючи й знов застібаючи свого буденного піджака, «хрипло лається» «озлілий та спітнілий» диригент; попри усі його зусилля, «скрипки – лише пищать, гобої – лиш ревуть», і зостається, тамуючи лють і зневіру, хіба підозрювати невдатних оркестрантів у підлій змові... «І знову піниться музична каламуть», очікувана ясність і прозорість ніяк не дається. У музичній імпресії несподівано з'являється, руйнуючи уявлення про божественне походження мелодії, яка лине чи не з небесних вишніх сфер, термінологічна та просторічна лексика. «Піано, сто чортів!» – «Три форте, Боже милий!» – і врешті ця підкріплена цифрами й обрахунками боротьба з хаосом таки увінчується

торжеством гармонії, а прозаїчний піджак ураз обертається вишукано-небуденним камзолом знаменитого композитора:

*Та з брили темної, іскриста і ясна,  
Вирізьблюється вже, уже встає вона,  
Просвітлена в тріумф шукань жагучих мука...  
Ще хвиля – і сплеснуть рожевими крильми  
Гобої та скрипки, як одностайне ми.  
І вже піджак його – камзол маестро Глюка.*

Необхідність розрахунку для осягнення музичної досконалості наголошено й у трагічному сонеті «Смерть чародія», присвяченому пам'яті головного диригента київської опери Володимира Дранишнікова. Він помер за диригентським пультом –

*Але побачив лиш один із зали,  
Як очі чародія примеркали,  
Як паличку він випустив із рук.*

Творчість диригента, котрий «повеліває стихіями», – це дотримання ладу й розпорядку, без яких не злинуть у романтичні небеса мрії та видива:

*Суворий лад був у його полку,  
І – щоб розквітнути казкам і мріям –  
Вливав він міць, що в ній ми молодієм,  
Кларнетові, сопрано і смичку.*

Справжньому майстрові конче потрібна вимогливість вдумливого поціновувача-аналітика. Перший вірш тетраптиха «Чотири листки» (1941) – «Майстрові слова» – наголошує це як творчий імператив. (То інша справа, що надмірність такого специфічно формалістського ригоризму, боязнь «позолоти», що її якраз і вимагав соціалістичний реалізм, добровільна аскеза й утеча в «роботу», зречення надій на безневинно вигнану й затавровану пильними



пролетарськими критиками помічницю-музу – все це частково пояснюється самим соціально-психологічним підсонням радянських сорокових. І рівно через два десятиліття, у написаному за вільніших і комфортніших обставин «Поетичному мистецтві», вимога майстерності згармонізовуватиметься нагадуванням про певну спонтанність творчого процесу, його непідконтрольність свідомості, і знову з'явиться, як це було у багатьох віршах двадцятих, акцентування об'єктного статусу творця як пасивного провідника, посередника, підвладного якимось стороннім, зовнішнім силам чи енергіям.) Автор-неокласик пильно дбає про відповідність його твору вимогам чи не абсолютного естетичного смаку:

*Одійди від власної роботи,*

*Як сторонній, пильно подивись:*

*Чи не забагато позолоти:*

*Чи належно лінії сплелись?*

*Чи тонів немає де кричущих?*

*Чи не різже око зайвий штрих?*

Як на 1941 рік, ця настанова прочитується виразно антисоцреалістичною, адже «стиль доби» вимагав якраз позолоти й кричущих плакатних тонів. (До речі, Рильський тут дезавує, «знімає» і своє власне вимушене антиверленівське твердження 1931 року (вірш «Яскраві барви, повні тони!»):

*Яскраві барви, повні тони!*

*Нюанси пріч і геть півтон!*

*Рожеве вмерло, і червоне*

*Горить огнями виноград.)*

Саме слово «майстер» у поетичному дискурсі неокласиків дуже знакове, маніфестаційне, навіть визивно-опозиційне і щодо неоромантично-символістських уявлень про поета-візійнера, поета-пророка, і щодо радянських трактувань ролі митця – літописця дійсності, творця й пропагатора актуальних

ідеологічних гасел. Микола Зеров асоціює своє вимушене баришівське просвітництво з долею захожих скульпторів, що різьбили для варварів богів прекрасної Еллади. А в сонеті «Класики» сумує за золотою добою «лірників – півбогів»: «І ваше слово, смак, калагатія // Для нас лиш порив, недосяжна мрія // Та гострої розпуки гострий біль». Схожі визивно класицистські самоозначення знайдемо у Павла Филиповича: «Я – робітник в майстерні власних слів»; причому це ремісник, який працює з металом, литтям, гравюрою: «З старої бронзи зброю владних слів // Переливаю радо на вогні». Рильський, не раз засвідчивши таке «цехове», «ремісницьке» розуміння творчості (прикметна в цьому зв'язку його заввага про поета зовсім іншої орієнтації, Євгена Плужника: «У приватній розмові автор „Днів” висловив якусь нехоть до слова „майстер”. Він, очевидно, не хотів би, щоб про його вірші сказали, що їх зроблено» [4, с. 22]), застається йому вірним назавжди.

І написане 1960 року «Поетичне мистецтво» сам автор прокоментував як програмно-полемічне. Гагринський лист Олександрові Дейчу супроводжується характерною приміткою: «Надсилаю Вам цю свою приховану полеміку з Верленом і майже явну підтримку Горація і Буало» [1, с. 58]. Тобто йдеться знов-таки про тяглість неокласичної традиції, про відданість символам віри двадцятих. Свого часу видання «французьких класиків XVII століття», з-поміж них і Буало, у перекладах Максима Рильського було напівприхованою (адже це погромний 1931 рік!) спробою розкрити історико-культурне підґрунтя творчості поетів п'ятірного грона, а у вступній статті професора Стефана Савченка, дослідника, близького до неокласичного гуртка, прокоментовано навіть деякі загальні теоретичні засади, хоча й підкреслено, сказати б, деактуалізовано, відсторонено від сучасної літератури – під очевидним тиском непереборних ідеологічних і політичних обставин доби [див.: 5]. Як і два десятиліття тому – у вірші «Майстрові слова» (1941) – знову рішуче відкидається «марна позолота» (причому вчувається тут полеміка, може, й не з Верленом, котрий завжди був одним з улюблених поетів Максима Рильського, а радше з помпезним соцреалістичним ампіром «стилю Сталін»!), у згоді з античною калокагатією зрівноважується етика й естетика, просвітлена чистота

переживання і бездоганна ясність стилю, наголошується «велика простота» і «точність» письма. За словами має прозирати, пульсувати, вгадуватися сама сутність речей:

*Коли епітет б'є стрілою  
У саму щонайглибшу суть,  
Коли дорогою прямою  
Тебе метафори ведуть,*

*Коли зринає порівняння,  
Як з моря синього дельфін:  
Адже не знає він питання,  
Чом саме тут зринає він!*

Порівняно з 1941 роком, ригоризму й самовпокорення таки поменшало. І про що, як не про спонтанність богонатхненної творчості нагадує незрівнянний грайливий дельфін (чи не безпосереднє недавнє враження того гагринського літа)! Поетичне мистецтво потребує і компаса, майстерності, уміння, вишколу (тут десь вчувається перегук із романом Юрія Яновського «Майстер корабля», в якому поетизується залізна троянда, звучить повага до *рукотворної* краси, до гарно зроблених речей), але водночас йому необхідний і «крилатий парус», покірний тільки вишнім вітрам:

*Свій парус ладячи крилатий,  
Пливти без компаса не смій!..  
Світ по-новому відкривати,  
Поете, обов'язок твої!*

У цьому «морському» вірші звучить така радість звільнення від тягаря казенної принуки сталінського одописання, од «викрутів тонких» підцензурного віршування, така радість повернення до напівзамулених,

поневолі прихованих од чужинецького погляду, але все ж не пересохлих неокласичних джерел власної творчості, що він міг би чи не з більшим правом, аніж хрестоматійні, проте все ж надто простолінійно-дидактичні «Троянди й виноград», бути одним із символів блискучої пори третього цвітіння великого майстра.

1. Дейч О. Дорогою дружби / О. Дейч // Незабутній Максим Рильський : Спогади / упоряд., вст. ст. і прим. Г. Донця і М. Нагнибиди. – К. : Дніпро, 1968. – С. 58.
2. Ніковський А. Vita Nova / А. Ніковський. – К. : Друкарь, 1919. – С. 9.
3. Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського (1910–1941) / Л. Новиченко. – К. : Наук. думка, 1980. – С. 139.
4. Рильський М. Про двох поетів / М. Рильський // Зібрання творів : у 20 т. / М. Рильський. – Т. XIX : Автобіографічні матеріали. Записні книжки. Листи (1907–1956). – К. : Наук. думка, 1988. – С. 22.
5. Савченко С. Клясичний театр XVII-го століття і класицизм / С. Савченко // Французькі клясики XVII століття : Корнель, Расін, Мольєр, Буальє / пер. М. Рильського. – Х. ; К. : Література і мистецтво, 1931. – ?? с.
6. Ушкалов Л. «Золота мірнота» на теренах українського духовного досвіду / Л. Ушкалов // Есеї про українське бароко / Л. Ушкалов. – К. : Факт, 2006. – С. 100.
7. Чоран Э. М. Разлад / Э. М. Чоран // Иностранная литература. – 2001. – № 1. – С. 252.

### 3.3. ТУГА ЗА ТРАНСЦЕНДЕНТНИМ І ПАНТЕЇСТИЧНИ ОСЯЯННЯ: ДО ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОЇ ЕВОЛЮЦІЇ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

#### *І. Поет гріха у знебоженому світі*

До класицистської рівноваги «трудів і днів», до досягнення гармонії благословенного небожителами «солодкого світу» Максим Рильський приходиться, переживши якісь дуже складні, болючі й травматичні світоглядні конфлікти та суперечності, відбиті, зокрема, у збірці 1918 р. «Під осінніми зорями». Ця криза пов'язана насамперед з релігійним досвідом, з відчуттям покинутості людини у знебоженому світі, з проблематикою гріховності краси та естетизації зла, акцентованою раннім європейським модернізмом. Десятки поезій перейняті безпросвітним розпачем, тривогою й безвихіддю (напругу цієї колізії відбивають навіть самі назви віршів другої збірки, куди увійшли твори 1911-1918 років: «Нічна тривога», «О моя тривога негасима...», «Ні, не тобі розвіять цю тривогу», «Коли в грудях моїх тривога», «Голос отрути», «Мертва хвилина», «Коли усе в тумані життєвому» тощо). Маємо лише кілька скупих авторських коментарів, які стосуються цього періоду. Дуже важливою видається лаконічна ремарка з канікулярного романівського листа від 12 липня 1913 році до найближчого гімназійного друга (котрому, до речі, присвячені й деякі вірші десятих - двадцятих років) Михайла Алексеєва: «...а цікавлять мене переважно питання релігійного і якоюсь мірою морального плану. Хочу навіть написати особливий спеціальний нарис «Про релігійну творчість». Щодо Пушкіна і Лермонтова з'являються деякі думки, та все такі крамольні, що боюсь і висловити їх»<sup>482</sup>. Щодо літературних уподобань, то в листах і автобіографіях перш за все наголошується захоплення символізмом (про це писали чи не всі рецензенти ранніх збірок Рильського): «Мої літературні погляди і смаки під час перебування в гімназії та університеті були доволі

---

<sup>482</sup> Рильський М. Збір. творів у двадцяти томах / М. Рильський. – К. : Наукова думка, 1988. – Т. XIX – С. 134. – Далі посилання на це видання дається в тексті.

еклектичними. Я захоплювався і давніми, і символістами(російськими й французькими), і французькими парнасцями, і Пушкіним, і Міцкевичем... Згодом, лишаючи за собою право на широту смаку, продовжуючи пристрасно любити Блока й Інокентія Анненського, а разом з тим цінуючи й Ередіа, Леконта де Ліля, я почав вибудовувати власну поетику (без наперед визначеного плану, звичайно), обравши провідниками Шевченка, Міцкевича, Пушкіна ...» (XIX, 18). Цитована автобіографія писалася наприкінці сорокових, так що тим цінніші згадки про (всупереч смакам і жорстким регламентаціям доби) парнасців і символістів. Важлива ця вказівка на одночасне захоплення і Верленом та Анненським – і Леконтом де Лілем та Ередіа; непросте досягнення поетичної зрілості, «мистецтво рівноваги» прийде лише через переборення цієї, сказати б, еkleктики, через «подолання» символізму і відмежування від «злочинної амбівалентності» (Жорж Ніва) релігійної свідомості російського срібного віку, від постулатів гріховної краси, протиставленої етичним цінностям.

Профанація християнських ідеалів офіційною православною церквою для цього покоління була очевидною. Кризу православ'я Микола Бердяєв пов'язував, зокрема, з тим, що «церква як соціальний інститут була в Росії підпорядкована і навіть уярмлена державою». А відтак «все російське творче релігійне життя XIX і XX століття, починаючи з Хомякова і до слов'янофілів та мислителів початку XX віку, викривало гріхи російської історичної церкви». «Гріхи історичних церков дуже великі, і гріхи ці накликають справедливую кару».<sup>483</sup> У молодого Максима Рильського невідступна тривога якраз і породжується переживанням втрати безпосереднього релігійного почуття. Можливо, самоочевидністю висловлених оцінок (попри все ж відчутну напругу *особистого* переживання), їхньою лозунговою злободенністю саме і пояснюється те, що цикл «Мислі» поет опублікував 1918 р. лише в київському журналі «Шлях» і ніколи не включав до наступних збірок.

Невже на те огнем любові

Він мертву віру окропив,

---

<sup>483</sup> Бердяєв Н. Истоки и смысл русского коммунизма / Н. Бердяев. – М. : Наука, 1990. – С.142–143; 139.

Невже на те вінок терновий  
Чоло божественне повив,

Щоб нині ситий піп з амвона  
Кадив злочинний фіміам...

У революції, в боротьбі покривджених автор бачить лише розпаношення зла і споневаження Христових заповітів:

Христе! Твої не згасли муки!  
Там, де, вклоняючись Тобі,  
Раби сплели криваві руки  
В скаженій, п'яній боротьбі,

Там, де людський потік шаліє, -  
Там у незримій самоті  
Син непорочної Марії  
Конає вічно на хресті.

Цей мотив дистанціювання від злочинної «п'яної юрби» у поезії Рильського десятих років – наскрізний. У присвятному вірші «М. Н. (Люблю тебе я не за те)» також протиставлено фарисейство натовпу, юрби, що «брудні славила діла // під назвиськом святого діла», і тужливу відстороненість ліричної героїні, котра не може прийняти принадних для неперебірливого загалу облудних гасел і вартостей. Протиставлення чистих мрій і брудних діл, недосяжного ідеалу – і страшного, жорстокого світу, в якому дуже важко знайти навіть сліди Божої присутності, навіть найменші знаки чи підтвердження того, що людина таки не покинута Творцем, є у збірці «Під осінніми зорями» наскрізним. Зрештою, Рильський тут знов-таки перебуває в колі узвичаєних мотивів і образів європейського символізму з його зосередженістю на містичній, релігійній тематиці, на пошуках універсальних, всезагальних зв'язків і відповідностей. Натрапляємо часом і на простосердні звірвання, що сприймаються радше як самозапевнення, самовпевнювання чи

самонавіювання. Або з'являється протиставлення сліпого весняного неспокою – і нескаламученої передосінньої прозорості:

В душі сліпа тривога весняна,  
Отрутні мрії та отрутні квіти, –  
І спогадом нежданим вирина  
День ясності, день бабиного літа.

Але поет знає й страшніші, безпросвітніші «мертві хвилини» розпачу, жаху, зневіри, страшною певності у тому, що «душа підтята // вже ніколи вгору не злетить». Варто назвати вірші «Нічна тривога», «О моя тривога негасима», «Ні, не тобі розвіять цю тривогу» (ці три тексти в збірці 1918 р. друкуються на сусідніх сторінках), «Я не спав, і по моїй кімнаті...». Настрої переважно нічні, виснажливо безсонні. Але тільки в такі хвилини, схоже, й досягається якесь таємне, містичне, при світлі дня цілковито недоступне знання.

Схожі мотиви акцентувалися німецькими романтиками, Рильському вони близькі в інтерпретації одного з улюблених російських поетів – Федора Тютчева. Дмитро Чижевський вважав, що якраз у розробці «нічних» колізій найвиразніше виявляється спорідненість Тютчева з філософією німецького романтизму: «Спорідненість Тютчева з німецьким романтизмом «відчувається» безпосередньо. Його «філософія ночі», яка все-таки становить зміст найважливішої частини його поезії, – це перше, що звертає на себе нашу увагу. І справді, у цьому напрямку легко вдається знайти *конкретні* прояви спорідненості. З двох провідних мотивів, що звучать у «філософії ночі» німецького романтизму, у Тютчева знаходимо тільки один, проте він дуже глибокий і розгорнутий із великим розмахом. По-перше, для романтиків ніч є незмінною основою вільної гри наших духовних сил, передусім фантазії, основою, якої не може створити ясний, сонячний, сказати б, «картезіанський» день. По-друге, ніч відкриває нам онтологічні глибини, які інакше нам недоступні: вночі оживають сили природи і душі, які при денному світлі сплять. Світогляд Тютчева цілковито спрямований на онтологічне, поет шукає в мистецтві не ілюзію, не гарну зовнішність, а справжнє буття, первісну основу природи і життя, тому в Тютчева на передній план виступає тільки другий з



названих мотивів романтичної філософії ночі: ніч відкриває нам доступ до вічної суті буття світу»<sup>484</sup>.

Максим Рильський цікавився обома згаданими Чижевським аспектами романтичної філософії ночі, але принаймні в ранній творчості онтологічні мотиви видаються для нього важливішими. Попри весь трагізм, цей стан жаданий, цей досвід глибинного, візіонерського пізнання, може, найдорожчий – як найдорожча матері її беззахисна, слаба, хворита дитина:

О моя тривого невгасима,  
Синьооке і бліде дитя!  
Вічно ти стоїш перед очима  
І чудні ворушиш почуття.

Ти мене на улиці стрічаєш  
І зовеш на невідомий шлях;  
В темнім лісі ти мене спиняєш,  
Як нічний, містичний сірий птах...

Тихими питаннями страшними  
Пронизала все моє життя...  
О моя тривого невгасима,  
Синьооке і бліде дитя!

Ця образність по-своєму відлунює у схожих – але трагічніших, розпачливіших – варіаціях Євгена Плужника, тільки в нього невідступна тривога вже не «перед очима», не на вулиці і в блуканнях темним лісом, вона вже в душі, яка сама себе жахається, сама від себе хоче відректися: «Час спокою... а душа в тривозі... // О дитя налякане й слабе! // В тиші цій, що стала на порозі, // Страшно їй підслухати себе!». Найрозпачливішим у Рильського сприймається останній з названих віршів:

Я не спав – і по моїй кімнаті

---

<sup>484</sup> Чижевський Д. Тютчев і німецький романтизм / Д. Чижевський // Чижевський Д. Філософські твори : У чотирьох томах. – Т. 3. – К. : Смолоскип, 2005. – С. 327–328.

Безупинно і безмовно хтось ходив;

Я хотів про щось його спитати –

І не смів чи, може, не умів.

[...]

Він ходив – а я конав помалу

І рукою ворухнуть не міг,

І мовчання крижане спадало,

Як холодний і колючий сніг.

У земній юдолі надто багато непереборних спокус – та й ліричний герой «Осінніх зір» аж ніяк не аскет і не стоїк, він сам хоче зазнати всіх заборонених, отруйних насолод і знад. Спокуси ці часто досить пізнавані, вони здебільшого мають виразний бодлерівсько-блоківський колорит. (На самостійну рефлексію щодо бодлерівських впливів Максим Рильський спроможеться пізніше, вже у збірці «Синя далечінь». Цікаво, що блоківський інтертекст також усвідомлений українським поетом. Як свідчить Олександр Дейч, Рильський мріяв написати дослідження про кумира своєї гімназійної юності: «З-поміж нездійснених задумів був один, до якого Максим Тадейович часто повертався в розмовах: йому хотілося написати книгу про поетику Блока. Його лірику, осяяну передчуттям нового життя, Рильський знав напам'ять і любив читати й цитувати блоківські рядки. Максим Тадейович не раз згадував, як В. І. Качалов читав йому вірші Блока всю ніч, і хвилююче виконання артиста, за словами Рильського, наближувало його до світу поета»<sup>485</sup>.)

Запаморочливо-пряне, п'янке підсоння раннього модернізму з його зреченням простоти, неспокушеності – і культивуванням тепличних «квітів зла», намаганням будь-що-будь зазирнути в заказане (навіть якщо для цього треба переступити суворі моральні приписи й запродати душу такому собі естетизовано-театральному, у випадку Рильського чи не Достоевському, «блідому дияволу із червоним ротом»), з нездоланною принадністю «отрути» (так що не буде великим перебільшенням назвати це слово одним з ключових у збірці 1918 р. – наркотичних збудників, які розширюють свідомість і

---

<sup>485</sup> Дейч О. Дорогою дружби // Незабутній Максим Рильський / О. Дейч. – К. : Дніпро, 1968. – С. 75.

збагачують колекцію неймовірних вражень) багато в чому визначило поетику «Осінніх зір», хоча вже й тут помітні деякі вияви конфлікту між символістською настановою на складність, недосказаність, двозначну затуманеність і, з другого боку, прагненням класичної ясності, отого пошукуваного кларизму, який поет осягне аж у середині двадцятих, забарвивши його (хай це як парадоксально, навіть оксюморонно може звучати!) непоодинокими здобутками поетики символізму.

Спокій, рівновага, вмиротвореність поки що засадничо недосяжні, більш того – небажані, бо якраз вони видаються прикрими бар'єрами для осягнення майже неприступної у речевому світі краси, осягнення, можливого лише в містичному екстазі, через відмову від предметного, чуттєвого, матеріального. Рай, як скаже Максим Рильський у сонеті «Бодлер», має бути «пекельним». Цей оксиморон дуже питомий для розуміння символістської поезії початку ХХ століття. (До речі, зосередженість на демонструванні найнесподіваніших оксиморонів – риса поетики, яка зближує українського поета саме з Бодлером.) З точки зору Рильського-гімназиста, християнський рай аж ніяк не є упривілейованим місцем для письменника. У листі до Михайла Алексєєва він з елегантною іронією віддає перевагу складанню епіграм на чортів – перед незмінною райською нудьгою: «Нудьгувати будемо після смерті, в раю. А якщо потрапимо в якесь інше місце, то будемо писати епіграми на чортів» (ХІХ, 133). У версії Олександра Блока (вірш з промовисто єретичною назвою «Друге хрещення») визнання притягальності зла ще одвертіше й виразніше. *Лише* на шляхах зла, чи принаймні не уникаючи їх, можна заслужити вічне блаженство:

И в новый мир вступая, знаю,  
Что люди есть и есть дела,  
Что путь открыт наверно к раю  
Всем, кто идёт путями зла.

У певному сенсі це прийняття Зла обов'язково передбачає не просто одночасне визнання Добра, а навіть і захист Добра. Свобода митця в принципі неможлива без відкидання багатьох аспектів панівної суспільної моралі та заперечення певних засад світоустрою – тоді писання, творчість стає

унікальною можливістю спроектувати паралельну реальність, змінити світ, у який тебе закинуто. Як пише Жорж Батай, наголошуючи особливу зосередженість на Злі багатьох європейських романтиків, «ми перш за все бачимо виклик, кинутий загальноприйнятій моралі, в основі якого лежить супермораль»<sup>486</sup>. Прийняти цей недосконалий світ – означає стати конформістом. Юначий бунт проти Батька стає докором за те, що світ не відповідає виплеканим ідеалам. (Цікаво, що бунт романтичного покоління при початку ХІХ століття – це переважно чин молодих поетів; за якоюсь незбагненою закономірністю більшість з них загинула дуже рано – можна назвати Байрона й Шеллі, Лермонтова й Клейста, Новаліса й Кітса...) Аналізуючи цю ригористичну бунтарську супермораль, Жан-Поль Сартр звертає увагу на різницю між атеїстом, для якого Бога не існує, а відтак сам вибір між Богом і сатаною, сама спокуса бунтарського сатанинства просто не може з'явитися, і священником, який служить чорну месу. Завдяки бунту, за Сартром, «у світі виникає щось таке, чого раніше не існувало, чого віднині не можна знищити і що не було передбачене строгим розпорядком світобудови, – виникає нічим не мотивоване, ніким не передбачене творіння, творіння як предмет розкоші. Звернемо тут увагу на зв'язок між злом і поезією: якщо, всупереч узвичаєному, зло стає предметом поезії, якщо, таким чином, обидва ці різновиди творчої діяльності з обмеженою відповідальністю сплітаються і зливаються один з одним, перед нами раптом виростає квітка Зла. Між тим навмисне примноження зла, тобто гріх, в суті справи є ні чим іншим, як актом прийняття й визнання Добра; це – акт підпорядкування Добру, отож, саме себе проголошуючи лихим, Зло визнає власну вторинність і відносність, зізнається, що незалежно від Добра воно існувати не може. Таким чином воно, ніби від протилежного, славить Добро, більше того, заявляє, що саме по собі воно – ніщо»<sup>487</sup>. Поет-грішник чується жахливою дитиною, яка у глибині душі розуміє, що її бунт не завдасть аж такої шкоди і що вона може заслужити прощення. Цю амбівалентність Максим Рильський фіксує раз у раз. Згадати хоча б «І в божім

---

<sup>486</sup> Батай Ж. Литература и Зло // Батай Ж. Теория религии. Литература и Зло / Ж. Батай. – Минск : Современный литератор. – 2000. – С.134.

<sup>487</sup> Сартр Ж.-П. Бодлер / Ж.-П. Сартр // Бодлер Ш. Цветы Зла / Ш. Бодлер. – М. : Высшая школа. – 1993. – С.361.

храмі чистоти // Дзвонить порочними чарками» чи «Є дивний чар – тоненьку паутину // Плести з гріха, отрути і вина, – // Хоч в той же час, годину і хвилину // В душі лице Мадонни вирина». Слід мати на увазі, що у 10–20-ті роки це відчуття безгрунтовності, закинутості у світ, облаштований за якимись неприйнятними законами, посилювалося всезагальною нігілістичною атмосферою, втратою основ, коли чи не всі традиційні цінності – релігія, культура, освіта, родина тощо – почали втрачати свою безсумнівність. Це якраз та ситуація, коли, за Сартром, людина перестає шукати підтримки у традиційного Добра чи узвичаєного порядку речей.

Оксиморони – така важлива риса поезії «Осінніх зір». Адже навіть біла лілея – символ благородства, невинності й чистоти – виявляється ще однією оманною в шерезі несправжніх, облудних, підмінених вартостей:

Люблю отруту, сховану в лілеї,  
Люблю порок із поглядом ясним,  
І безсоромність ніжності твоєї,  
І терпких милощів незнаний дим.

Рильський іноді досить одверто натякає на приналежність наркотичних видів й екстатичних переживань: «Але одно згадаю ще не раз: // То хвилі таємничого екстазу, // Що ним отрута в серці розлилась». 1919 роком датовано загадковий у своїй суцільній недомовленості вірш «Каламутні води», який ніколи не публікувався за життя автора і мав належати до задуманого циклу «Отрута». Авторська присвята – «Золотокосому Жені-піаністові».

Я пам'ятаю ту самотність повну,  
І в серці стиски та болючий чар,  
І перших зустріч вроду невимовну,  
І вечора містичного пожар.

Я пам'ятаю ті блаженні муки –  
І залізниці темно-сивий дим.  
Я пам'ятаю, як тремтячі руки  
Виймали пляшку з ядом чарівним.

Ці візії штучних наркотичних парадизів нав'яні, очевидно, Бодлером, для якого чи не єдиним способом повернути втрачений людиною рай було створення якнайдосконаліших імітацій перевозданного блаженства. У книжці Бодлера «Штучний рай» пропонувалися і рецепти з застосуванням наркотиків, варіанти такої собі симуляції насолоди. Різновидом «штучного», змодельованого парадизу для автора «Квітів зла» була, зрештою, й поезія, безвідносно до того, *хто* ж надиктовує вірші, відкриваючи доступ до якихось несьогосвітніх – божественних чи сатанинських – сфер<sup>488</sup>. Оксана Забужко підставово закидала «проклятим поетам» якраз забуття класичних естетичних настанов на опанування матеріалом: «У тій гонитві за «сильним почуттям», що її вперше взяли на прапор французькі «прокляті поети» й згодом підхопив увесь європейський модернізм, непомітно відбулася серйозна, ба й епохальна зміна естетичного смаку: психологічна розперезаність і «неповстримність» (цвєтаєвська «безмірність»), емоційне збурення аж до хаосу, до вже «неконтрольованого божевілля» (коли творчість душевнохворих експонується в музеях саме як *творчість*), стали сприйматися в мистецтві за вияв авторської *сили*, а не *слабости* (невміння підкорити собі матеріал), як то було в класичній естетиці – і в естетиці нашої «локальної спільноти» в тому числі»<sup>489</sup>. Тож перехід до неокласицизму Рильський (хоча слід зауважити, що цей поет усе ж ніколи послідовним бодлеріанцем не був і щодо крайнощів декадентизму здебільшого умів зберігати певну іронічну дистанцію) означував як *одужання*, *прозріння*, коли молодість уже бачиться «як невиразна пляма», як «тяжкий» сон, вартий забуття.

---

<sup>488</sup> В оповіданні «Веселі брати» (1925) Рильський не без очевидного сарказму (використовуючи біографічні деталі, подані і в його мемуарних, автобіографічних текстах) окреслює середовище «золотої молоді» з її брутальними й жорстокими розвагами: «ресторани, електрика, Ванди, Ньюри (інколи ще із свіжими спогадами про тихе сільське подвір'я з безверхою грушею), приятельство зі знаменитим ротмістром Завалішиним, що зарубав у винному льошку прислужника-грузина, коли той подав йому “не такого” шашлика», тощо. Молоді люди пафосно стверджують, що «тільки в самоотруті й має людина щастя». (Ця фраза не була б чужорідною в контексті збірки «Під осінніми зорями!») З-поміж приятелів вирізняється такий собі «бодлеріанець» Серж, наділений чи не автобіографічними рисами: «Він читав Бодлера і Пшибишевського, любив слова “порок”, “титанізм” і т. ін. і в “бесідах” убачав якраз гніздо якихось “дерзновеній”, пристанисько бентежних душ і т. д. Але стежечка, прочищена між кучугурами снігу, темні силуети дерев, м'яке снігове миготіння – все це чомусь нагадало йому рідне село, стук бадьорих ціпів на току, скрипіння вечірньої криниці, голоси, що в зимовій тиші особливо якось глибоко лунають, свист снігурів на базу. Серце фізично стислось, він глибше насунув свого кашкета і хотів повернути назад. Під Бодлером заворушився сором» (I, 452).

<sup>489</sup> Забужко О. Notre Dame d'Ukraine : Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – С. 458–459.

Тлумаченню цих мотивів поезії «Осінніх зір» багато уваги приділив Віктор Петров у доповіді, прочитаній 25 березня 1924 р. на засіданні Історико-літературного товариства в Києві. Називаючи Рильського взорованим на Бодлера поетом гріха, критик означає поважну літературну традицію культивування «дендичної» краси. «Заховуючи ці традиції “штучних раїв”, л[ітерату]рної школи романтичного декаденства фр[анцузьких] письменників ¼ 19 [століття], Р[ильський] у дусі цієї школи виступає як *advocatus Diaboli*, адвокат диявольних отрут вроди. Він хоче запевнити нас, що не можна прожити без штучних раїв, “пекельного раю”, без тих “нездійснених бажань і неживих ідей”, дендичне знаття яких дає нам кокаїн, гашиш і опій. [...] Сатанічний дендизм Б[одлера], утворений ним під впливом переважно Байрона, Едгара По й Е. Т. А. Гофмана, визначив той же у Р[ильського]. Надати відтінок сатанічності своєму дендизму естетства – це ще Байрон і Шеллі, а за ними Пушкін і Лермонтов вважали прикметою хорошого тону. Хороший тон вимагає од культурної людини бродити *some il faut*, бути трохи дендичною в своїх смаках, настроях й трохи демонічною в своїх учинках. [...] Була мода тлумачити вроду й мистецтво як отруту й до того сатанинську, як опіум і наркотик. Р[ильський] не минув таких тлумачень. Він любить отруту, сховану в химерних квітах зла»<sup>490</sup>. «На дні», «в ряду злодіїв і повій» таки можна почуватися навіть щасливим – переконає ліричний герой вірша «Під мокрим снігом ліхтарі горять». Бо тут уже немає надій, ілюзій і зваб, тут усе «просте і ясне». На поверхні життєвого океану «кораблів щасливий караван // Десь там пливе – за вічною красою», а під водою – «хвости слизьких потворних риб» і зваба вічного незрушного спокою. А коли без вишуканих океанських алегорій, то атрибутами суспільного дна стають «кінематограф і дівчата п'яні», мокрий сніг і тьмяні ліхтарі... Досвід гріха принадніший і незрівнянно цінніший, аніж плекання цноти й вірність ідеалам чи заповітам; «чистий образ Беатріче» поет міняє на сміх гетери – і все це, схоже, лише тому, що «порок» (навіть коли «в сірі дні осіннього болота // нам порок привичний остогид» і необхідність

---

<sup>490</sup> Петров В. Текст доповіді про Максима Рильського / В. Петров // Корогодський Р. І дороги. І правди. І життя / Р. Корогодський. – К. : Гелікон, 2002. – С. 319–320.

віддаватися йому бачиться неунікним, хай і обтяжливим обов'язком модерного поета!) дає доступ до секретів поетичної творчості. Для автора «Осінніх зір» музою виступає радше гетера чи навіть «якась кокотка», котра в похмільному тумані бачиться царівною з казки. Свого часу Бодлер проспівав гімн штучній красі, «моді, яка є ознакою прагнення до ідеалу,» і саркастично затаврував «варварів», котрі «доходять у своїй зіпсутості до того, що зможуть захоплюватися лише простотою природи». Скажімо, «пудра створює ілюзію цілісності у фактурі й кольорі шкіри; завдяки їй шкіра набуває однорідності, ніби вона обтягнена балетним трико, так що жива жінка стає схожою на статую чи на істоту вищу й божественну»<sup>491</sup>. Максим Рильський романтизує, естетизує образ своєї «царівни» якраз за рахунок підкреслення штучності, «зробленості» цієї декадансної краси: вишукані аромати, струмисті шовки огортають героїню, так що вона постає швидше портретом, скажімо, роботи Густава Клімта, Анрі Тулуз-Лотрека чи Амедео Модильяні, аніж спогадом про реальну жінку, зустрінуту на вечірніх київських вулицях. Досить прозоро відчитуються в тексті блоківські алюзії, блоківська петербурзька незнайомка у Максима Рильського стає екзотичною «чужоземкою»:

Ти царівна із казки моєї,  
Заворожена, срібна, гірка.  
Чужоземко! Повіє! Лілеє! –  
Серце серцю в пустині гука.

Сам спосіб портретування у цих віршах визивно антитрадиціоналістський, поета не цікавить «несмілива» природна краса, акцентується натомість театральність, майже мистецька досконалість жіночого образу, тіла, що постає як мистецький витвір, який за певних обставин можна й запропонувати поціновувачам-покупцям. «Пещені і ситі городяни» приглядаються, «обчислюють» червінці, а вона «байдуже» «прийма однаково чужинців і злочинців». (Манера портретування тут нагадує, скажімо, Підмогильного або Домонтовича. Так балерина Рита в «Місті» принаджує

---

<sup>491</sup> Бодлер Ш. Поэт современной жизни / Ш. Бодлер // Бодлер Ш. Об искусстве / Ш. Бодлер. – М. : Искусство, 1986. – С. 308–309.



погляд героя якраз вишуканою стильністю: «Вона складена була з двох тонів [...] і це просте поєднання надавало їй постаті гордого чару». А співачка Лариса Сольська у романі Домонтовича «Без ґрунту» володіє дивовижним умінням перевтілитися, представити у щоденному «театрі для себе» цілковито новий образ, залежно від вибраної сукні, зачіски і макіяжу. Модерністські акценти цих портретів дуже відмінні від уподобань наших письменників реалістичної школи (наприклад, Нечуя-Левицького), котрі цінують саме природність, невмисність і вочевидь зловживають рослинними, квітковими порівняннями.) Рильський – один із небагатьох натовді українських письменників, хто спромігся дати образ повії майже без звичних у вітчизняній літературі моральних, суспільних конотацій. Саркастично-викривальні нотки з'являються лише згодом, у поемі «Крізь бурю й сніг». Закінчується вірш суто естетською реплікою про безвідносність краси, яка не підлягає моральним корективам: про всі пересуди й огуди – «... їй байдуже. Як полум'я палає // Вахляр цяцькований в цяцькованій руці».

## 2. «Солодкий світ...»

Рильський-символіст – співець гріховної краси й пекельного раю, завсідник «безстидної таверни» і програмовий бодлеріанець – уже в збірці «Синя далечінь» публікує вірші, що засвідчили пошук якихось інших естетичних (і світоглядних!) орієнтирів. В «Осінніх зорях» поет ще доволі залежний від попередників, часом навіть вторинний. Натомість третю книжку можна назвати історією прозріння, віднайдення того надійного ґрунту, за яким повсякчас тужив ліричний герой «Осінніх зір». Такі вірші, як, скажімо, «Солодкий світ», «Несіть богам дари», «Нашу шлюбну постелю...», «Грім одгримів, і солодкою млостю спокою...», «У теплі дні збирання винограду», – це апофеоз ствердження, прийняття неосяжної краси дарованого нам світу і вдячності Творцеві. Обрана Рильським у десяті роки роль залюбленого в диявольськи принадні квіти зла прихильника отруйної декадансної краси, що його звабив не «чистий образ» Беатріче, а грішна, продажна врода гетери (роль, обрана, не в останню чергу, за багатство й вимовність театральних ефектів,

жестів, поз і масок, з нею пов'язаних, так само, як і з огляду на авторитетність блискучих попередників, які бездоганно її зіграли), виявилася невдовзі обтяжливою з багатьох причин.

Уже в ранній його поезії звучать, відчутно наростаючи і в книжках кінця двадцятих, і – після виснажливого блукання у безводній пустелі соцреалізму – в ліриці «третього цвітіння», віталістичні, життєствердні мотиви, сливе пантеїстичне (що не раз відзначали критики!) замилювання зеленим світом, лісовим і річковим привіллям, розмаїттям звуків, барв, вражень. Природу не просто естетизовано, у ній і через неї ми можемо відчути божественну присутність, причетність до якоїсь вишньої гармонії. Окрім цієї, переважно особистісно-психологічної, існувало й чимало історико-культурних, естетичних причин. По-перше, на кінець десятих років уже відчувалася «втома форми», вичерпаність, завершеність символізму як течії, з'явилася спрага конкретики, більша увага до «земних», чуттєво приступних, а не лише трансцендентних вартостей. Здається, – не без іронії підсумовував Віктор Жирмунський, – поети стомилися від занурення в останні глибини душі, від щоденних сходжень на Голгофу містицизму. Знову захотілося бути простішими, безпосереднішими, людянішими в своїх переживаннях, захотілося відмовитись від тої надмірної індивідуалістичної вимогливості до життя, що ламала й розривала живі життєві стосунки, побутові зв'язки між людьми. Хочеться бути «як усі»; стомились надмірним ліризмом, емоційним багатством, душевною схвильованістю, розбурханим хаосом попередньої епохи. Хочеться говорити про предмети зовнішнього життя, такі прості і ясні, і про звичайні, немудрі життєві справи, не відчуваючи при цьому священної необхідності вповідати останні божественні істини. А зовнішній світ лежить перед поетом, такий розмаїтий, цікавий і світлий, майже забутий за роки індивідуалістичного, ліричного заглиблення у свої власні переживання»<sup>492</sup>. По-друге, атмосфера національно-культурного ренесансу, сподівання, – з усією виразністю явлені, наприклад, у Тичининому «Золотому гомоні», – на силу «молодого», «дужого» народу, який повертав собі

---

<sup>492</sup> Жирмунский В. Преодолевшие символизм / В. Жирмунский // Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. Жирмунский. – Ленинград : Наука, 1977. – С. 109.

державу й історію, культуртрегерські проекти «підхоплення обірваної нитки», відродження занедбаних традицій (слово «відродження», знаємо, з легкої руки Миколи Хвильового стало одним з ключових у численних дискусіях двадцятих років), розбудови культурного простору (коли шукати метафор, що образно явили б цей пафос культуртрегерства, то, з одного боку, згадується Тичинина констатація: «А навколо злидні – як гудина, як гич! // А навколо земля, столочена, руда... // Тут ходив Сковорода», – а з другого, пошуки Миколою Зеровим «ліків» на рідну «старосвітчину» чи варіювання Максимом Рильським образу «вірного заступа», щоб виполоти бур'яни й посадити сад на пустирищі) – все це вочевидь розбігалось із символістськими настановами на дистанціювання від реальності, як їх інтерпретував автор збірок «На білих островах» чи «Під осінніми зорями».

Важливо також, що орієнтація на європеїзм – одне з чільних гасел київських неокласиків – посилила інтерес до античності. Коли у вихованих в класичній школі Максима Рильського (випускника зорієнтованої на повноцінну гуманітарну освіту київської гімназії В. П. Науменка) чи Миколи Зерова (який студіював класичну філологію в університеті Святого Володимира) любов до римської словесності (посилена, мабуть, ще й впливами Фрідріха Ніцше) та до французьких парнасців була спершу лише естетичним уподобанням, смаковим пріоритетом, то з постанням неокласицизму як школи «щеплення» античної культури на український ґрунт стало програмним завданням. «Сю старосвітчину, сей дикий смак» можна було, як здавалося, ошляхетнити, лише представивши зразки бездоганного стилю, явивши в перекладах та алюзіях «слово, смак, калагатію» (Микола Зеров) античних майстрів – «півбогів». Свого часу парнасець Леконт де Ліль, перекладаючи античних авторів, «до власної творчості в ареалі античного світу [...] дав нам ні з чим не порівнянний коментар: кожен освічений француз міг тепер бачити правильне креслення тої самої будівлі, яку поет воскрешав перед ним уже вигадливіше, у формі власних своїх замилювань і переживань»<sup>493</sup>. Російський же модернізм «духом високої

---

<sup>493</sup> Анненский И. Леконт де Лиль и его «Эриннии» // Анненский И. Книги обранных / И. Анненский. – М. : Наука, 1979. – С. 406. – (Серия «Литературные памятники»).

філології, якого йому так не вистачало» (В. Жирмунський), наснажував якраз Інокентій Анненський – знавець античності, перекладач і тлумач Еврипіда, один з улюблених поетів молодого Максима Рильського. Античність допомогла розв’язати, усунути непримиренний, здавалося, конфлікт гріха і краси, ту суперечність двох однаково сильних прагнень, яка болючим нервом вібрвала у перших книжках поета. З одного боку, пошук пренепорочної білої лілеї, «незримої тайни», відчуття «приторку Божої руки», що зцілює хвору душу... А з другого, – на цих стежках прекрасне бачилось недосяжним; справжнім учителем Краси міг стати – в контексті певної традиції – лише диявол чи, принаймні, «не Бог, не сатана», «а інший дивний дух», що з’являється в опіумному диму «у мертвий час півночі»; душа поета опиняється «в пекельному раю», і сакральним «вином Причастія» може стати навіть «вино безстидної таверни». Для Максима Рильського, як і багатьох європейських модерністів, у християнстві неприйнятне його здебільшого вороже наставлення до мистецтва. Коли краса засадничо гріховна, то митцеві дуже важко дотриматися букви християнства, важко змиритися з тим, що, як каже героїня-християнка в драмі Лесі Українки «Адвокат Мартіан», «наша правда так убого вбрана» . А в іншій Українчиній драмі, «Руфін і Прісцілла», римському патрицієві «трудно вірить, щоб погану одіж // могла носити якась ідея гарна». Руфінові болить, що «поки новий Єрусалим настане, // то Рим піде в старці, бо ваша віра // зруйнує працьовитість, а жебрацтво // в честь уведе». Як на радянські 20-ті роки ці слова могли набувати особливої ваги й значення, адже радянська ідеологія знов обіцяла новий Єрусалим, «прекрасну загірню комуну» в невизначеному майбутньому, тим часом варварськи знищуючи, як християни у Руфіновому домі, прекрасні, але ідеологічно шкідливі фрески... Неокласики часто й охоче звертаються до античного поняття калагатії (воно згадане навіть у жартівливо-програмовому «Неокласичному марші»), адже так примиряється суперечність, змінюється сама оптика, перспектива бачення: не сіра, одноманітна, цілковито профанна реальність, від якої треба втікати у якісь вищі сфери, шукаючи доступу до трансцендентного, а обоження природи, бо «по землі (курсив мій – В. А.) небожителі ходять блаженні», янголи освітлюють

людям довкілля, а краса розлита в усьому, треба тільки вміти її побачити. (До речі, не раз наголошуване критикою пушкініанство молодого Рильського також пов'язане зі схилянням нашого поета перед класицизмом, класицистською гармонією і вмиротвореністю.) Не «діонісійські глибини» символізму, а аполонічне «мистецтво рівноваги» стає визначальним для Рильського у період «акме», у його зрілі 20-ті роки.

Максим Рильський уміє бездоганно передати відчуття *повноти*, гармонії, вивершеності. Причому ці, як висловлюються психологи, пікові переживання, ці одкровення з'являються, схоже, спонтанно, після тривалих періодів безнадійних шукань, зневіри, розпачу, готовності змиритися із владою зла. Тривога «безсердечних літ» переважно й живила лірику «Осінніх зір», її самогубчі настрої, відчайдушні жести, бажання упитися хай якою отрутою, аби забутися, аби намарне не шукати недосяжного, заказаного. Спрага молитви, відчуття «приторку Божої руки», очікування якоїсь утіхи з «небес, як очі Пресвятої, синіх» – звучить і в ранній ліриці, і в ідилії «На узліссі»:

Заб'ється в серці дивне поривання,  
Чудний мороз по тілі пробіжить,  
І хочеться під п'яне колихання,  
Під п'яне колихання верховіть  
Молитись чистим, голубим просторам,  
Не боячись бути названим актором!

І хоча «в святій блакиті» таки з'являється лице, й поет хоче почути добру вість з божественних уст – «та слово їх не долетить». Нарешті у віршах 1919–20-го років зафіксовано моменти просвітлення, осягнення істини (причому одразу кілька таких екстатичних текстів вміщено вже у збірці «Синя далечінь»). Йдеться, власне, про інтерпретацію містичного досвіду, про описи одкровень, епіфаній, трансцендентних прозрінь. Сучасні психологи (наприклад, такий авторитет, як Абрахам Маслоу) вважають, що кожній «самоактуалізованій» особистості притаманні «містичність і досвід вищих станів свідомості»<sup>494</sup>.

---

<sup>494</sup> Див.: Фейдимен Дж. Абрахам Маслоу и психология самоактуализации / Дж. Фейдимен, Р. Фрейгер // Гуманистическая и трансперсональная психология. – Минск–Москва : Харвест – АСТ, 2000. – С. 312.

Теорія самоактуалізації у чомусь суголосна поняттю буддиського Шляху Просвітлення. Мається на увазі процес осягнення «самості», сутнісної природи людини, незвичайне «переживання – цілісне, живе, самовіддане, з повною концентрацією і повним всотуванням».<sup>495</sup> Ці пікові переживання, не раз описані поетами, філософами, містиками, візіонерами, є моментами творчого екстазу, релігійного піднесення, трансцендентного осяяння.

Як і кожен, очевидно, справді видатний поет, Максим Рильський мав – у тій чи тій формі – особистий містичний досвід. Утім, пишучи про «Сковороду-містика», Дмитро Чижевський підставово вважав не аж так важливим, «виростали містичні ідеї Сковороди з містичних *прагнень* чи з містичних *переживань*». «Відповідь на це питання, до речі, не має значіння для *оцінки* містичної філософії Сковороди. Бо містичну філософію ми оцінюємо на основі тих самих критеріїв, що й усяку іншу, – та, до речі, ми не маємо певних свідоцтв про містичні переживання цього або того містика»<sup>496</sup>. Містичні теорії говорять про три етапи, три вияви досвіду долучення до трансцендентного: очищення, просвітлення і, нарешті, екстаз народження «внутрішньої людини», наділеної новим зором. Ось як передав свій стан просвітлення й екстазу Григорій Сковорода в діалозі «Наркісс»: «И если подунул на твое сердце дух Божій, тогда должен ты теперь усмотрѣть *то, чего* ты от рожденія не видал. Ты видѣл по сіе время одну только стену болванѣющія внѣшности. Теперь подними очи твои, если они озаренны *духом истины*, и взглянь на *ее*. Ты видѣл одну только тму. Теперь уже видишь *свѣт*. Всего ты теперь по *двое* видишь: двѣ воды, двѣ земли. И вся тварь теперь у тебе на двѣ части раздѣленна. Но кто тебѣ раздѣлил? Бог. Раздѣлил он тебѣ все на двое, чтобы ты не смѣшивал тмы со свѣтом, лжи с правдою. Но понеже ты не видѣл, кромѣ одной лжи, будто стѣны, закрывающія *истину*, для того он теперь тебѣ здѣлал *новое небо*, новую землю. Один он творит дивную истину. Когда усмотрел ты новым оком и истинным Бога, тогда уже ты все в нем, как во источникѣ, как в зеркалѣ, увидѣл *то, что* всегда в нем было, а ты никогда не видѣл. И *что*

---

<sup>495</sup> Там само. – С.313.

<sup>496</sup> Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні // Чижевський Д. Філософські твори: У чотирьох томах / Д. Чижевський. – Т. 1. – К. : Смолоскип, 2005. – С. 350.

самое есть древнѣйшее, тое для тебя, новаго зрителя, *новое есть*, потому что тебѣ на сердце не всходило. А теперъ будьто все *внов* здѣланно, потому что оно прежде тобою никогда не видѣнно, а только слышанно»<sup>497</sup>.

Максим Рильський здебільшого описує побачене *світло, сяйво*, акцентує силу нового зору, якому стало доступним те, що раніше було приховане чи затемнене; так само, як Платон чи Сковорода, він часто говорить про «творчу нестяму», екстатичну «сп'янілість», радість і безтривожність. У вірші «Зелені тіні по душі майнули» цей момент, коли внутрішньому сприйманню відкривається «святого щастя золотий закон», означено насамперед як очищення від гріхів, від бруду буденного існування. Раптом з'являється «сяйво», «злото», відчуття «блаженства», «безжурності глибокої», «безмежності і вільного зітхання». Екстаз єднання з універсумом, «коли душа виходить з берегів» і зливається з тим «ширококрилим духом», що благословляє докільця, якраз і є моментом усепощення, пізнання гармонії. «Солодкий світ» Максима Рильського – це світ первинно значущих речей і вражень: «простір блакитно-білий і сонце – золотий небесний квіт», «узори надвесняних тонких віт», дівочий погляд – «ніби пролісок несмілий»... Аби все це належно оцінити, потрібне якесь духовне зусилля, що веде до прозріння:

Чи янголи нам свічі засвітили  
По довгих муках безсердечних літ,  
Чи ми самі прозріли й зрозуміли  
Солодкий світ?

Відчуття, переживання святості часто виникає через споглядання квітучого саду, блакитного неба, розливу весняних вод. Цей пантеїстичний захват злиття із «світовим життям» чудово передано у цілковито описовій, на перший погляд, поетичній мініатюрі «Білим цвітом розцвілися сливи» :

Білим цвітом розцвілися сливи  
На ясному, голубому тлі.  
Дні веселі, дні ясні й щасливі

---

<sup>497</sup> Сковорода Г. Наркісс. Разглагол о том : узнай себе // Сковорода Г. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги... / Г. Сковорода – К. : Наукова думка, 1983. – С. 139–140.

Йдуть, пливуть по водах, по землі.

Солов'їні плачуть переливи

У лісах, в завітчаній імлі...

Дивним цвітом розцвілися сливи

На ясному, на *святomu* тлі. (курсив мій. – В. А.)

У природі Рильський уміє бачити «висоти незміримі» й «святі глибини», прочувати її «могучу душу», «порив», «що більший над усі пориви» людського єства... Біблійна алюзійність «Солодкого світу» оприявнює образи неспокушеної, непорочної, скромної, «як лілія бліда у затінку садів» (Шарль Леконт де Ліль), молитовно-чистої краси: тут усе – ще тільки натяк, напіврозквітла (і тим принадніша, тим, може, найдорожча!) обіцянка весни, нагадування про день, коли на чорних вітах нарешті зазеленіє брость, коли перша трава проб'ється крізь граніт, коли «пролісок несмілий» з'явиться над торішнім поруділим листом...

Натомість у вірші «Грім одгримів, і солодкою млостью спокою...» маємо зовсім іншу картину весни: це вже не скромно-боязка обіцянка, а справджена ява, нетамована пристрасть. Навіть гроза тут радісно-життєдайна, вона пробуджує силу землі, розливає аромат квітів – і все завмирає в «солодкій млості». Перелічуються, прискорено нанизуються, множаться деталі («грім одгримів, соловей заспівав, заіржали // коні в далекій імлі»), з яких і виникає відчуття екстатичної людської прилученості до весняного відродження й оновлення довілля. Всі наші змисли, все почуте, побачене, сприйняте гармонійно поєднується, «працює» на осягнення законів вічного повернення, осягнення божественної присутності тут-і-тепер («флейти торкається Пан, чашу підняв Діоніс»). Це якраз люблені Максимом Рильським моменти, коли «вічність // прийшла й поклала руку на чоло».

Усіма своїми чуттями людина здатна в якусь зоряну хвилину містичного одкровення злитися з довіллям, віддатися владі барв, запахів, звуків, ритмів... У вірші «Несіть богам дари!» численні епітети підкреслюють якраз абсолютну досконалість природного, Божого світу. *Прозорість* меду і блакиті, *золото*



дозрілого ячменю й коропа у річкових глибинах, *тепло* дощу і палених жагою уст, *достиглість* яблук і винограду, *чистота* вод – усе запевнює, обіцяє, утверджує вічність, незнищенність, неспинність життєвого колообігу. Епітет «вічні» введено в текст словосполученням «вічними дубами», між якими – збагачення, примноження значення й долучення власне релігійного виміру! – видніється постать невмирущого Зевса. Експресія посилюється і суто синтаксичними, мовними засобами, зокрема дванадцять разів повтореним у сонеті сполучником «і». З них тричі – з однорідними додатками при присудках «несіть» та «кладіть» («прозорий мед несіть», «і золотий ячмінь», «і втіху верховіть – достиглі яблука», «і виноград міцний») і п'ять разів при однорідних підметах перед узагальнюючими словами «усе нагадує»:

І короп золотий в глибинах чистих вод,  
І пари голубів, покірних Афродіті,  
І звір із темних нір, і соколи з висот,

І молоді уста, жагою піврозкриті, -  
Усе нагадує: і ранньої пори,  
І вдень, і ввечері богам несіть дари.

Мотив усеоновлюваності, вічного тривання Максим Рильський збагачує згадкою про «пари голубів, покірних Афродіті», – образ, значущий у багатьох його творах двадцятих років: це вона, «водою вічною обмита», наймогутніша, «найдорожча» повелителька «благословенної любові» боре ненависть і зло на всіх перехрестях історії:

І на якому роздоріжжі,  
На камені яких церков  
Три сили стрінуться ворожі –  
Ненависть, голод і любов?

У вірші «Нашу шлюбну постелю» мотив вдячності богам і екстатичного відчуття повноти існування варіюється у любовній сцені: шлюбне ложе, запаморочливо-п'янкі пахощі троянд і сп'яніле самозабуття пристрасті («руки шукатимуть рук, уст пожадливі уста»), таїнство зачаття «в заморожену ніч» –

усе це дано відчути лише з божого благословення. Небожителі – щедрі й прихильні до смертних, тож людина сповнюється вдячністю, що її можна висловити лише в молитві, у ритуалі. Як і у вірші «Несіть богам дари!», йдеться про молитовний, жертвний екстаз, згадано, знов-таки, простий жертвеник, на який кладеться «темний міцний виноград» – плід людської праці, «осінній витвір весняного чаду».

Якраз в «антологічній» поезії найсильніше відчутні схарактеризовані Фрідріхом Ніцше антична, діонісійська «психологія оргіазму як відчуття життя і сили, яке переливається через край, в якому навіть страждання діє як стимул»; «торжество життєвої сили над смертю і змінами, справжнє життя як всезагальне продовження життя через народження, через таїнство чуттєвих стосунків».<sup>498</sup> Відчуття умиротвореної гармонії, залюбленості в найзвичайніші, найпростіші вияви природного світу, в яких проглядається Божий замисел і Божа присутність, перейнята стилізація «Сафо до Афродіти», присвячена Рильським Миколі Зерову. «Золотий невід», солодкий полон, у який потрапляє душа, – не любовні чари Афродіти, не особливі принади чи виняткові пристрасті й відчуття (які у віршах Рильського десятих років ліричний герой, пам'ятаємо, жадав осягти навіть на шляхах зла, ціною угоди з Дияволом, хай в опіумному диму, хай під дією смертоносної «отрути» або «яду чарівного»!) – у новій перспективі бачення навіть найменша краплина відбиває всю досконалість буття. Не ваблять ніякі спокуси й «дорогі омани», треба тільки вміти читати вже явлені нам благовістя:

Голуби кружляють  
Білими сніжинками,  
Солов'ї сміються  
У гаю святому.  
Кожний з них – твій вісник,  
Посланець окрилений...  
Світ увесь для мене –

---

<sup>498</sup> Ницше Ф. Чем я обязан древним // Ницше Ф. Избранные произведения / Ф. Ницше. – Кн.1. – Итало-советское изд-во «Сирин», 1990. – С. 421–420.

Невід золотий.

Моменти нескаламученої гармонії, в які крізь минуще враз прозирає сутність, передаються здебільшого у пейзажних етюдах чи замальовках, коли прекрасну мить вдається зупинити і відтворити в конкретиці деталей, чуттєвих вражень. Уявний об'єктив ніби фіксує сам рух, зміни, послідовність кадрів, багатство кольорового спектра, передає відчуття навіть не згаданого у вірші вітру:

Свіжа зелень розгойдалась,  
Розгулялась, поплила.  
Перші краплі засміялись  
До голодного зела.

Голуби летять у сховок,  
І в тіснім голубнику  
Ряд округлих їх головок –  
Як намисто на разку.

Людина долучиться до цього безтривожного, просвітленого, *простого* існування, якщо їй вдасться розпізнати й споневажити численні омани, що ними зваблює буденність. Простота часом трактується у тонах такої собі пейзажної ідилії: розсіяний «незримою рукою» «рожевий пил крізь гущу лісову» ховає прикрі дисонанси, і не зраджують лише примітивно-первинні речі: «Житло почувши, коні срібно ржуть, // Відро, криниця і веселе сіно». Лише в цій нескладній системі цінностей, через самозречення, самообмеження, умалення – «не знаючи тривоги та розпуття, // Проходить шлях людина». Врешті, маємо ще одну бездоганну стилізацію, в колекції інших історичних костюмів чи, точніше, культурних моделей, які «приміряє» до своєї неспокоїної сучасності автор.

Утім, Максим Рильський достатньо спокушений естет, достатньо обізнаний з принадами несказанно багатогранної, незводимої до будь-яких простих визначень краси модерний поет, аби не знати, що шлях до такої ніби вмиротвореної, такої цілющої *простоти* – многотрудний, тернистий і теж по-

своєму оманливий. «Відро, криниця і веселе сіно» – лише метонімія, яка натякає, вказує шлях до іншої філософії, інших світоглядних орієнтирів, іншої, зрештою, естетики – до тих гораціанських настроїв, які наснажують зрілу лірику «трудів і днів».

### 3. «Люби природу не як символ...»

І в символістській, і ще більше в неокласичній ліриці Максима Рильського звучать виразні пантеїстичні мотиви, причому коли у ранній творчості вони здебільшого пов'язані з контекстом містичного досвіду чи містичних шукань, то в неокласичній поезії образ «матері – природи» вимальовується через звертання до натурфілософських уявлень, міфологічних асоціацій; художнє узагальнення постає з конкретики реального пейзажу, зорового враження тощо. Пантеїстичне, навіть віталістичне життєсприймання живиться з різних джерел. Не варто забувати, що якраз до пантеїстичної містики чи не найчастіше зверталися ті, хто розчаровувався у традиційних формах релігійності, як це й було у ранньому українському модернізмі (у цьому зв'язку можна згадати і Павла Тичину, й Олександра Олеся, і Миколу Філянського, і Володимира Свідзінського, і – трохи пізніше – «зенене євангеліє» Богдана-Ігоря Антонича...). Для Рильського-символіста мали значення і романтичні впливи, захват незайманою дикою стихією, протиставленою «зіпсутому» соціуму, вордсвортіанська (недарма, до речі, сучасні британські «зелені студії», або екокритика, покликаються саме на Вільяма Вордсворта!) певність у тому, що людина проходить свій земний шлях під пильним оком матері-природи (в українського поета ці настрої нав'язані, зокрема, лірикою Федора Тютчева, одного з найавторитетніших творчих попередників). У віршах 20-х років виразно відлунує і антична віра в одушевленість природи, і пантеїстичні погляди Григорія Сковороди, для якого божественне начало таки оприсутнене у довкіллі.

З-поміж ліричних шедеврів, у яких поетові вдалося якнайповніше передати відчуття дивовижного «резонансу в ціле» (П'єр Тейяр де Шарден), рідкісної всеєдності з універсумом, «підключеності» до великих вітальних

енергій, передати той досвід, що його людина переживає у свої високі, зоряні миті, коли зникають обмеження й загати, поставлені суто раціональним або буденно-емпіричним сприйманням, у доробку Максима Рильського вирізняється вірш «Опівдні». Перша строфа цієї пантеїстичної мініатюри – бездоганно виписане тло, пейзаж (хоча самі ці поняття «тла» й «пейзажу» в даному разі неточні, бо йдеться не про пасивне, інертне, безвідносне до самого змісту переживання «місце дії», а про таку гармонію людини й довкілля, таку цілковиту відкритість йому, коли «внутрішнє» й «зовнішнє», природне й людське стають невіддільними), який найкраще схарактеризувати прикметником «акмеїстичний»: грецьке акме – квітуча сила, розквітла повня якнайточніше передає емоційне звучання початкового катрену. Слово «полудень», вжите для уточнення часу дії, уже означає «зеніт», «найвищу точку», найщедріше сонце й найпрозоріше повітря, однак його семантика ще посилюється, збагачується напрочуд розмаїтим контекстом, зоровими, слуховими образами, вишуканою метафорикою: полудень «ясний», квіти «червоні» (причому барва будяків – особливо насичена, інтенсивна, палахтюча), полудень стелеться «соковито й повно» (саме слово «повно» тут можна вважати тавтологічним щодо змісту всієї строфи). Гудіння мохнатого джмеля, розімлілі на сонці червоні будяки, запах меду – все це узагальнюється непрямим порівнянням полудня – віолончелі:

Мохнатий джміль із будяків червоних

Спиває мед. Як соковито й повно

Гуде і стелеться понад землею

Ясного полудня віолончель.

Людина – лише суголосна нота у цій досконалій мелодії, лише риска, часточка, деталь бездоганної гармонії. Одним синтаксично ускладненим реченням Рильський передає щасливий стан невіддільності, злитості, коли ліричний герой відчувається творцем і творінням водночас, коли зникає саме розрізнення суб'єкта й об'єкта, спостерігача й спостереженого:

Це ж сам ти вколо зеленню розлився,

Огудинням прослався по землі,

Це ти гудеш роями бджіл брунатних,  
На ясенових гілках сидячи,  
Ти по житах літаєш тонким пилом,  
Запліднюючи теплі колоски....

Але досягнення такого стану потребує певної концентрації, медитативної зосередженості, забуття профанної злободенності («Спочинь! На заступ вірний обіпрись // І слухай, і дивись, і не дивуйся»). Таку всеохопну тягу до єдності П'єр Тейяр де Шарден вважав єдиною повноцінною формою любові, доступною людині: «Відчуття універсуму, відчуття цілого виявляється у ностальгії, що охоплює нас при спогляданні природи, перед красою, у музиці – в чеканні і відчутті великої присутності. Не рахуючи містиків та їхніх інтерпретаторів, як могла психологія ігнорувати цю фундаментальну вібрацію, тембр якої для натренованого вуха чується в основі чи скоріш на вершині будь-якої сильної емоції? Резонанс у ціле – сутнісна нота чистої поезії та чистої релігії. Що ж виражає собою цей явлений разом з думкою і пророслий у ній феномен, як не глибоке порозуміння між реальностями, які зустрічаються одна з одною, – роз'єднаною часточкою, що тремтить при наближенні до цілого?»<sup>499</sup>. Людину все ж вилучає з природного світу здатність до саморефлексії, а відтак – найвищий Божий дар! – до творчості. Розімліла полуденна непорушність бачиться чи не синонімічною вічністю:

Заснули води і човни на водах,  
Висять рої, як кетяги пахучі,  
І навіть сонце, мов достиглий плід,  
Здається непорушним...

Лише поет «не дається» чарам спокійного дня – «Бо, як сестра, схилилась над тобою // Невтомна подруга, сувора творчість».

Таких замальовок *зупиненого часу*, коли рух, змінливість уже здається неможливим і непотрібним, бо повнота форми, повнота оприсутнення певного явища тут-і-тепер уже досягнута, і далі розвиток буде лише спадом, деградацією, у Рильського чимало. «Претекстом» до «Опівдні» (1926) бачиться

---

<sup>499</sup> Тейяр де Шарден П. Феномен человека / П. Тейяр де Шарден. – М. : Наука, 1987. – С. 210.

вірш «Дрімає дім старий», опублікований вісьмома роками раніше у збірці «Під осінніми зорями». Тут ще немає філософських прозрінь, інтуїтивних вчувань, якими так принаджує пізніший твір, натомість маємо більше емпірики, спостережених деталей, – проте настрої вірша, власне, той самий, хоча авторові ще не вдалося вхопити усю полісемію його нюансів, усе багатство внутрішнього переживання, індивідуальної рефлексії. Саме враження спиненого часу, приторку до вічності й об'єднує «Опівдні» та «Дрімає дім старий». Знов-таки, йдеться про розповідь пекучого літа, коли «розлігся на землі зелений літній день», у незглибному безхмарному небі тремтить самотній шуляк, перебігають зелені тіні: «Мені здається: час уже не йде, // Спинився і завмер». Підсумкова кода вмиротвореної пейзажної картини виводить зображене з плану емпірики: «Вічність // Прийшла й поклала руку на чоло».

У вірші «Тріпоче сокір сріблом потемнілим» романтичний порив «за дальню грань», де відкриваються «останні завіси», де враз являється незглибна повнота остаточних, засадничих істин, уся ота питома для символістського світобачення туга за трансцендентністю поцінуються лише як один з можливих шляхів пізнання себе і світу, ймовірно, навіть як «дорога омана». Йдеться про марнотність цивілізаційних здобутків і «несміливість» слова, його неспромогу адекватно передати помислене: «Доми, давно порівняні до скринь, // Людські слова з їх розмахом несмілим...». (Прикметне тут це «давно» – як маркер втоми форми, скепсису щодо самих поетичних пошуків одкровення, принесеного з «вишніх» світів.) У згоді з символістською настановою втікати від буденності, від емпірики – «Дай, серце, волю нетерплячим крилам, // Затріпочи, розвійся і полинь!». Але зрілий майстер уже прагне не пориву *за межі*, а осягнення єдності світотвору тут-і-тепер, розчинення у божественній цілості, у всеоновному рухові ( таємниця цього руху хвилювала ще одного нашого поета-пантеїста, Павла Тичину, згадати хоча б знамените «усе міняється, оновлюється, рветься, // усе в нові на світі форми переходить»):

А серце так: ти ж той листок єдиний  
На гілці всеземної деревини,  
Ти ж тільки частка, лінія одна!

Частка не може осягнути цілість, будучи від неї від'єднаною, відчуженою, зовнішньою. Пізнання тут інтерпретується як «вчування», емоційне переживання, як різновид швидше непереможного інстинкту, аніж раціонального розмислу, йдеться про «космічну», пантеїстичну свідомість:

Зумій же чуть, як переходять соки

Крізь дерево плодюче та високе,

Спізнай, яка у ц і л і м глибина!

Срібнолистий осокір, згаданий у першому сонетному рядку, бачиться тепер (після пережитого ліричним героєм у його гостинному зеленому затінку інсайту, осяяння) таки міфологічним світовим деревом (і деревом пізнання водночас), світовою віссю, навколо якої структурується цілість. Крона звичайного дерева трансформує отінений нею шматок землі у сакральний простір, і цю добру вість про божественну присутність у земному (зеленому, лісовому!) світі й зміг почути ліричний герой сонета Максима Рильського. (Одним з безпосередніх претекстів для розвитку образу світового дерева, – маючи на увазі, звісно, його універсальність, архетипність, – міг бути вірш Федора Тютчева «На древе человечества высоком», написаний на смерть Гете: в інтерпретації російського поета саме великий веймарський майстер був «найкращим листком» вселюдського древа – «С его великою душою // Созвучней всех на нем ты трепетал».)

Плодючі соки, животворні енергії «переходять» від матері-землі квітці, травині, дереву, людині... «Провідником» невичерпних вітальних сил у поезії Максима Рильського часто постає дощ – добрий вісник, довгожданий гість, чарівний посланець. І картини дощу, й суголосні образи, пов'язані з *водною* стихією, – веселка, роса, річка, струмок тощо, – вирізняються особливою емоційною наснаженістю, навіть інтимністю переживання. Ідеться наразі не про пейзажні вірші, не про численні варіації мотиву дощу, а про власне пантеїстичні обертони цього мотиву. Найвиразнішою «підсвіткою» щойно розглянутого сонета бачаться два тексти. У збірці «Крізь бурю й сніг» віршеві «Тріпоче сокір, сріблом потемнілим...» передує дванадцятирядковий «Дощ» – дитинно-радісна пейзажна мініатюра, яка завершується звертанням до «матері



землі». У першій строфі немає лексеми «дощ», проте низка добірних епітетів передає *враження* від нього, усю повноту сприймання: «Благодатний, довгожданий, // Дивним сяйвом осіяний, // Золотий вечірній гість». Він падає «бадьоро, свіжо, дзвінко», поливаючи дерева й «закурени будинки», змиваючи втому, більш того, виконуючи суто божественні функції: він «оживить і запліднить», остудить «гарячі груди» матері землі. У пізнішій поемі «Жага» образи води, дощу, ріки набувають більш універсального філософського звучання:

О водо! О щастя земне!  
О радість – жагу вдовольнити!  
Спадай, оросивши й мене,  
На жито, на квіти, на віти!

О ріки, ви сестри мої!  
Кружляючи разом з землею,  
Запліднюйте щастям її –  
І піснею станьте моєю!

Аналізуючи архетип води у поезії Рильського, Леонід Новиченко писав, що «вода тут рівнозначна, зрештою, найглибше сприйнятій повноті буття». «Та особливо глибокий архетипічний елемент бачиться в незчисленних у нього малюнках благодатного літнього чи весняного дощу («верхня вода»), який падає на спраглу землю (а разом з тим – дозволю собі цей «поетизм» – і на саму поетову душу). [...] Взагалі, винятково сильний «природоморфізм» весь час штовхає поета на грань якогось майже міфологічного почергового перевтілення: то він з тих, кого дощ відсвіжує і відроджує, як це ми щойно бачили, то сам психологічно стає таким дощем і в захваті вигукує: «Яке це щастя – дарувать вологу // Квіткам, деревам, травам! Як вони // Її спивають, сміючись розлого». Справді, «дар і віддарунок» (назва одного з цитованих віршів) у цих поезіях часто не піддаються взаєморозрізненню: з поетичним феноменом дощу в глибинній свідомості поета завжди поєднується переживання, в якому зливаються емоції і дарування блага, і його радісного

сприймання, і жадання вдячного віддаунку... І коли скажуть, що в усьому цьому є й неабиякий, теж підсвідомий, еротичний елемент, - заперечувати було б марною справою. [...] Погожий літній чи весняний дощ, ця «верхня вода» життя, сприймався художньою свідомістю Рильського, очевидно, так само глибоко, як і свідомістю «природолюбною», «землеробською» та «екологічною». Для нього він архетипічно в'язався з символікою не лише творчого, поетичного натхнення, що, як ми бачили, в якийсь теплий дощовий ранок підносить свої прапори, «як повний мак», але й всякого душевного пробудження, оновлення, піднесення, повернення психічних сил, злету над гнітючою інерцією»<sup>500</sup>.

У зеленому лісовому храмі ліричний герой Максима Рильського знаходить розгрішення усіх своїх переступів, просвітлення і зцілення. Кілька таких сюжетів маємо і в символістській ліриці, але більшість пов'язана якраз із постсимволістським віднайденням (чи швидше поверненням) довіри до первинних чуттєвих вражень. У вміщеному в першому виданні «Осінніх зір» «Рондо» мотив просвітлення виводиться безпосередньо з пейзажної візії:

Осіннє свято – свято груш осінніх,  
Краса хмарок рожево-перемінних  
В урочисто-наївній глибині, -  
В незрозуміло чистій вишині  
Небес, як очі Пресвятої, синіх.

Попри те, що «У темних баговиннях // Топився я – в розпусті, у вині», - усмішка Богоматері знов повертає дитинну невинність сприймання світу – «без муки, без одчаю, без брехні». Знаходимо у Рильського й сливе програмові маніфести пантеїзму, протиставленого символістським засадам. Найодвертіший з-поміж них – вірш «Люби природу не як символ». Природа – не тільки дзеркало твоєї душі, «не тільки тема вірша // або картини»:

У неї є душа могуча,  
Порив є в неї,  
Що більший над усі пориви

---

<sup>500</sup> Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського (1941–1964) / Л. Новиченко. – С. 180–181.

Душі твоєї.

«Вона – це мати», і єдино праведне до неї ставлення – синівське, а не естетське. Зрештою, перед величчю природи людина відчуває власну малість, скінченність відведеного життєвого строку. Схожі переживання людської малості перед лицем вічності – але й благісної спочутливості небес – знала Леся Українка: «Проти вічності неба були ми малі, // Але небо схилилось над нами». У раннього Рильського часом чується не лише затаєний смуток, але навіть і оскарження людського приділу: «Кожна краплина в великому світі // Вічна, як світ. // Тільки істоти живі – ми забиті // Межами літ». Проте краса піднебесного світу не просто примиряє з долею, а й упевнює у вічному поверненні, у тому, що змінливість форм є безкінечною у спраглому всеоновленні: «Хто злився раз із світовим життям, - // Згниє в землі, але не вмере ніколи!».

Віру в незнищенність чогось, що перетриває гниття і розпад, Максим Рильський проніс крізь усе життя, вона відлунує і в його пізніх, іноді неймовірно тужливих, «зимових записах» шістдесятих років. З-поміж інших, як-от «Дощ у Гагрі», «Почорніли заводі в озерах», зрештою, знаменита «Туга за молодістю», найвиразнішим, може, – чи найбезпосереднішим! – буде перший вірш циклу «Зимові записи». Є тут і сум, і біль, і втрачені надії, проте ліричному героєві досить «незначного» слова чи усмішки –

І знов відчується, що світ –  
Одно безкрає вдома,  
Що ти живеш, що всесвіт є,  
Що ти – його частинка,  
Що білий голуб розтає  
У небі, як сніжинка.

У другій половині 40-х років в еміграційній критиці розгорнулася пристрасна дискусія про роль і місце неокласицизму в українському модерністському ландшафті і про необхідність (конечну й нагальну, як здавалося тоді деяким по-молодечому радикальним і палким новаторам!)

переборення його й «архівізації». Нам тут не йдеться про визначення хронологічних рамок того чи того стилю, про правоту або неправоту когось із мурівських дискутантів, до прикладу, Юрія Шереха чи Володимира Державина. Значення неокласицизму для модернізації української літератури важко переоцінити (нам видається, через поки що недостатню дослідницьку увагу навіть важко належно оцінити!).

Але стиль, зрештою, не літературознавча абстракція, він явлений доробком тих чи тих видатних митців. І поки мурівські теоретики спішили здати неокласицизм в архів або навіть довести, що його взагалі не було, Максим Рильський не те що не зрікався його набутоків, а й послуговувався арсеналом неокласичної поетики.

Перш ніж прийти до неокласицизму, Рильський долучився до найрепрезентативніших модерністських напрямів, принаймні до символізму, а подекуди й декадансу, так чи так зазнав впливу авторитетних філософських течій рубежу віків. Не буде перебільшенням сказати, що його рання символістська творчість живилася спрагою Абсолюту, причому абсолютні істини Рильський, як і багато його літературних ровесників, намагався знайти, конфліктуючи з багатьма постулатами ортодоксального християнства. Натомість неокласики з їхніми орієнтаціями на античність, на пантеїзм, незмінною увагою до земного, речевого світу, до принадних дрібниць повсякдення уже знаходять джерело краси не лише (навіть і не насамперед) у трансцендентному позамежжі. Осягнувши в двадцяті роки довіру до світу й до слова, любов до «прекрасної ясності», довершеного кларизму (згадаймо хоча б знамените «учися чистоти і простоти») цей поет зберіг – попри неминучі втрати, спричинені соцреалістичними вимогами й приписами, – і в пору свого щедрого третього цвітіння, таки застаючись мудрим прихильником «мистецтва рівноваги».

### 3.4. СМИСЛОВЕ ОБРАМЛЕННЯ СВІТУ МІСТА В РОМАНІ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «СТЕЖКА В ТРАВІ. ЖИТОМИРСЬКА САГА»

Вивчення міста як явища соціально-історичного світу здійснювалось переважно в межах урбаністичних теорій. Місто розумілось як історичний феномен, основу якого складала соціально-правові та політичні відносини. Однак важливо також зрозуміти це явище у філософському контексті, долаючи таким чином односторонність цивілізаційного підходу. Як зазначає Л. А. Радіонова, «в роботах останніх десятиліть можна помітити дві стійкі тенденції. Перша характерна тим, що розвивається і вдосконалюється як цілісна урбаністична теорія [...] Водночас існує й друга тенденція. Вона дотична до розробки проблем, які мають міждисциплінарний характер»<sup>501</sup>. Останній підхід найактуальніший для філософського аналізу міста, який дає змогу розглянути його у різних смислових вимірах, одним із яких є література.

Оцінюючи українську урбаністичну прозу, Ярослав Поліщук вважає, що «у літературі ХХ століття місто є не лише мотивом, темою чи культурним топосом. Це щось значно більше»<sup>502</sup>. Еволюція світової урбаністичної прози та поезії має свою логіку, тому цілком закономірно, що вона відбувається паралельно процесові урбанізації, апогей якої припадає на ХХ ст. і не спадає досі. Людське буття в місті вибудовується у художніх текстах, як і в архітектурі чи на полотнах живописців. Урбаністичний текст різного жанру – від дорожніх нотаток до мемуарної прози – це не тільки відображення багатогранності та парадоксальності світу міста, а й безпосередньо сам цей *світ*, який «становить собою особливу *сітку явищ*, зв'язаних один із одним відносинами доцільності»<sup>503</sup>.

В українській літературі небагато імен, які створили урбаністичний текст, або бодай «працювали» над художнім образом міста. Попри це, В. Г. Фоменко у

---

<sup>501</sup> Радіонова Л. А. Онтологический статус города / Л. А. Радіонова // Гуманітарний часопис. – 2009. – № 1. – С. 62.

<sup>502</sup> Поліщук Я. Із дискурсів і дискусій / Я. Поліщук. – Харків : «Акта», 2008. – С. 117.

<sup>503</sup> Иванов В. П. «Человеческий мир» как социально-культурная реальность / В. П. Иванов // Мироззренческая культура личности. – К. : «Наукова думка», 1986. – С. 38.

своєму дослідженні «Українська урбаністична проза ХХ століття: еволюція, проблематика, поетика» першою все ж таки відстежує еволюцію урбаністичної прози. Великий обсяг обраної теми не дав можливості автору глибше розглянути ряд принципових моментів, без яких неможливо зрозуміти культуру міста і людину міста в цілому. Однак це одна із вдалих спроб вписати українське місто в загальний урбаністичний дискурс і проаналізувати урбаністичну прозу як системну цілісність у контексті філософських, історичних, соціологічних, естетичних ідей. Мала кількість романів про місто може бути пояснена як домінуванням в Україні сільської культури, так і відносно пізнім становленням новочасного міста, яке могло б бути означене власне містом в аксіологічному, культурному, міфологічному, економічному сенсі, бо місто – також колективна спроба творення і репрезентації людського буття у часі та просторі культури.

Окрім того, розвиток міської цивілізації в Україні також був «пов'язаний передусім із фатальною загрозою національного занепаду, витіснення всього українського, асиміляції, імперського тиску»<sup>504</sup>. Коли ранні модерністи ставляться насторожено і часто негативно до міста, то, починаючи від Миколи Хвильового, Валерія Підмогильного, Миколи Куліша, місто подається вже іншому світлі, як світ цінностей, смислів і людей.

Одним із прикладів новочасних текстів про місто є роман Валерія Шевчука «Стежка в траві. Житомирська сага» (1994 р.). Із назви стає зрозуміло, що події відбуваються в місті Житомир, яке і є тим урбаністичним локусом, що визначає траєкторію людського буття в романі. Сьогодні дослідження урбаністичного контексту цього твору Валерія Шевчука поодинокі. Проаналізовано міфосистеми міста (А. В. Соколова) та околиці як осередку маргінальної культури (Н. А. Городнюк), проте недостатньо уваги приділено аналізу околиці як генератору смислів, оформлених у якості моделі світу, тому наше дослідження постає першою спробою такої інтерпретації. Мета розвідки – розглянути окраїну як смислову обрамлення світу міста в романі «Стежка в траві. Житомирська сага» у філософському та культурологічному сенсі. «Окраїнність» виражається як поріг дому і самої домівки, як міст і границя між світом сакральним і профанним, а

---

<sup>504</sup> Поліщук Я. Цит. праця. – С. 118.

також табу. Крім того, важливо з'ясувати, наскільки околиця як автономний урбаністичний та антропологічний простір відповідає художньому образу міста, створеному автором.

Розповідь ведеться (і весь світ тексту розкривається) в основному від імені головного героя Віталія Волошинського, життя і пригоди якого «писані ним самим». Події в романі відбуваються не в самому Житомирі, а на його околиці. Автор наче виносить «за дужки» справжнє місто і натомість залишає в епіцентрі тільки його передмістя, що перетворюється на цілий світ, замкнений у своєму часі і просторі. Як влучно зазначила Н. А. Городнюк, «центром художнього простору В. Шевчука виступає околиця, а те, стосовно чого вона є околицею, – тобто місто – виноситься за межі текстового простору і тим самим оголошується недійсним, отримуючи низьку аксіологічну характеристику»<sup>505</sup>. Автор настільки витісняє Житомир, що це призводить до задекларованого романтиками заперечення міста як апогею цивілізації і порівняння його із руїнами. Так, «навколо Андрія надвечір'я. Жовте, як руїни. День перетворюється на руїни; нагорі, в місті, ще й досі не прибрані од війни румовища: руїни дня і міста»<sup>506</sup>. Таке порівняння не випадкове, оскільки це вказує на те, що автор справді демаркує архетипні для буття міста форми середовища<sup>507</sup> – центр і периферію.

Центр і периферія не лише окреслені картографічним чи географічним просторами, а й набувають власного сенсу, оскільки «смісл речей об'єктивно закладено усім ходом суспільно-історичної практики, що організовує порядок співіснування і взаємовідношення речей як елементів і форм життєдіяльності та

---

<sup>505</sup> Городнюк Н. А. Околиця як знак маргінальної культури у творчості Валерія Шевчука / Н. А. Городнюк Режим доступу до статті: [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Apsf\\_lil/2010\\_23\\_1/gorodnuk.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Apsf_lil/2010_23_1/gorodnuk.pdf). – Назва з екрана.

<sup>506</sup> Фрейд З. Толкование сновидений / З. Фрейд. – М. : Эксмо ; СПб. : Мидгард, 2005. – С. 160.

<sup>507</sup> Досліджуючи архетипи, К. Г. Юнг зазначав, що «форма середовища є культурним архетипом», див.: Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов / К. Г. Юнг. – М. : «АСТ»; Мн. : «Харвест», 2005. – С. 27]. Здебільшого вона представлена такими символічними геометричними фігурами, як коло, прямокутник (квадрат), трикутник та їх еклектика.

розвиток “роду людина”»<sup>508</sup>. Розгортання і функціонування міста неможливе без центру, проте його геометрична правильність не завжди є доконечною. Однак не потрібно абсолютизувати напередвизначеність розгортання людського буття у місті, бо «ми не знаємо, якими категоріями насправді детермінуються життєві процеси. Тут є щось, що для нас у всій своїй очевидності все ж таки лишається недосяжним, щось ірраціональне, певний метафізичний проблемний залишок, неспростовний і водночас незбагнений, а саме той, що безпосередньо стосується ядра життя»<sup>509</sup>. На випадковості, переважно ірраціональності людського буття акцентує Валерій Шевчук, реконструюючи ряд мотивів, притаманих міській культурі.

Важливим є не місце центру, а смисл центру, оскільки перше не завжди збігається з другим. Тарас Вознюк також наголошує на смисловому значенні центрів як «згустків сенсів, які взаємодіють між собою, які породжують інші сенси, їхні обертони»<sup>510</sup>. Картографічно і географічно місто має лише один центр, хоча в просторі культури центр може змінювати свою локацію, оскільки залежить від людських ритуалів, обрядів і традицій. Віддаленість людей околиці від центру міста і стає причиною «взаємодії сенсів» у граничному просторі, які актуалізують архаїчний за своєю генеологією людський поділ на своїх і чужих. Приміром, у дев'ятому розділі розповідається про дивакувату дівчину Ірку, яка «ходить сама і не боїться, здається, нічого»<sup>511</sup>. Саме в неї закохується хлопець Владик, а Віталій слугує посередником у взаєминах двох закоханих. Проте головним є акцент на специфічній поведінці Ірки, дівчини з окраїни: «Однак кожному доступна Ірка не була; з хлопцями вона й справді водилася, але то були здебільшого *чужаки* – звідкіля вони бралися, не міг сказати ніхто. Вони були не з *околиці*, а з *міста*; здається, саме й це викликало збурену хвилю пересудів про дівчину» (курсив мій. – М. К.) [2 с. 113]. Важлива тут бінарна опозиція свій/чужий – основа

<sup>508</sup> Иванов В. П. «Человеческий мир» как социально-культурная реальность / В. П. Иванов // Мировоззренческая культура личности. – К. : «Наукова думка», 1986. – С. 43.

<sup>509</sup> Гартман Н. К основоположению онтологии / Н. К. Гартман. – СПб. : «Наука», 2003. – С. 90.

<sup>510</sup> Вознюк Т. Феномен міста / Т. Возняк. – Львів : «І», 2009. – С. 72.

<sup>511</sup> Шевчук В. Стежка в траві. Житомирська сага. У 2-х т. Т. 2 / В. Шевчук. – Харків : «Фоліо», 1994. – С. 112. Надалі, цитуючи роман В. Шевчука, вказуватимемо в тексті у квадратних дужках том і сторінку.



протиставлення між центру і периферії. Саме те, що дівчина зв'язалась із чужими, і робить її чужинкою в очах оточення, попри те, що Віталій дивується, «чи можна судити людину лише за те, що вона не така, як усі?» [2 с. 113]. Люди осуджують її як ту, що зв'язалась із чужими, вважають її «доступною кожному хлопцю, який зважиться до неї підійти» [2 с. 112]. Таке ставлення є закономірним, бо «чужий як людина, що живе в суспільстві із неприйнятними для неї законами, традиціями і мораллю, і який несе в це суспільство свої закони – загадковий і незрозумілий. Чужий постає як певний таємничий об'єкт»<sup>512</sup>.

Проміжний смисловий образ у романі – «незнайомий» умовно не належить ані до простору «чужого», ані до простору «свого». Наведемо розгорнуту цитату Зигмунда Баумана щодо цього феномена: «Чужинці – річ не нова, але незнайомці, які залишаються незнайомцями впродовж тривалого перебування і навіть повсякчас, з'явилися в епоху Нового часу. У типових досучасних містах чи селах чужинцям не дозволялось залишатися чужими впродовж тривалого часу. Одних виганяли і не впускали назад через міські ворота. З тими, хто бажав і кому дозволяли прийти і лишитись на довше, зазвичай «знайомились» особисто – детально розпитували і швидко «одомашнювали» – так що вони могли влитись в сітку взаємин, уже створених жителями міста»<sup>513</sup>. До всіх, хто не належить простору околиці, спершу ставляться як до незнайомців, а потім як до чужинців, але, як зазначав Джордж Фрезер, «страх перед чужими є взаємним»<sup>514</sup>. Однак у романі чужими вважаються й ті, які належать до середовища околиці: люди пересуджують один одного і до кожного ставляться з недовірою. Таке порушення критеріїв, які слугують індикатором «чужинності», наслідок розколу буття і порушенням звичного порядку речей в світі, про що Валерій Шевчук намагається розповісти як на мікрорівні душевних переживань головного героя, так і на макрорівні стосунків мешканців передмістя.

---

<sup>512</sup> Осиновская И. А. Ирония и Эрос. Поэтика образного поля / И. А. Осиновская. – М.: «Памятники исторической мысли»; «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2007. – С. 88.

<sup>513</sup> Бауман З. Город страхов, город надежд / З. Бауман // Логос. – 2008. – № 3. – С. 26.

<sup>514</sup> Фрезер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Дж. Фрезер. – М.: Эксмо, 2006. – С. 261.

Межа – той культурний архетип, який відокремлює «своє» від «чужого», ставить смисловий бар'єр між внутрішнім і зовнішнім середовищем. Оскільки «чуже» постійно загрожує «своєму» (на ірраціонально-інтуїтивному рівні, що виражається у вигляді тривоги, небезпеки, страху), його потрібно оберігати і захищати. Не випадково на межі міста безперервно чатували вартові, оскільки вважалося, що небезпека чигає повсякчас (у романі таким чатовим є Рочінь). Цікавий смисловий елемент у цьому аспекті – вежа (у приморських містах таким елементом є маяк) як можливість охоплення світу міста та світу поза містом. У «Стежці в траві» зображено однорідний простір, але акт спостереження і наглядання оприявнений: на пагорбі Віталій оглядає краєвид, Рочінь пильнує міст, Горбатий стежить за парочками, що «шугали по кущах з того боку річки» [2, с. 113]. Крім того, функцію оберегу і переходу виконує міст, який, за Мартіном Гайдеггером, «то високо, то низько височить над рікою чи прірвою; і як тоді, коли смертні зважають на це, так і тоді, коли про це забувають, вони самі, завжди будучи на шляху до останнього мосту, по суті прагнуть того, щоб подолати те, що є буденним та затуманеним, і дійти до первинної суті Божественного»<sup>515</sup>. Цей «акт охоплення» міста є способом протиставлення світів, їх особливостей та неоднорідностей, при чому перевага надається *своєму* світу. В іншому романі Валерія Шевчука «Дім на горі» функцію вежі як спостережного форпосту переймає загадковий дім, розміщений також на краю.

У тексті Валерія Шевчука важливо означити окреслений топос міста не тільки як окраїни, а також як передмістя, що, своєю чергою, набуває смислового обрамлення світу Житомира і водночас внутрішнього світу персонажів. Справді, «передмістя – особливий простір, середовище виразно не-міське і не-сільське, хоча й поєднує в собі риси обох. Власне, це порубіжне середовище щодо перших двох. Вже сама етимологія українського слова “передмістя” означає “перед містом”, тобто на його граничній межі. У творах митця майже немає образу міста – його витісняє і замінює околиця, постаючи своєрідним центром і

---

<sup>515</sup> Гайдеггер М. Будувати, проживати, мислити / М. Гайдеггер // Independent cultural journal «І». – 1989. – № 1. – Режим доступу до журн.: <http://www.ji.lviv.ua/n1texts/heid2>. – Назва з екрана.

перебираючи на себе його функції»<sup>516</sup>. Передмістя виконує ту саму культурну і соціальну роль, що й окраїна, проте набуває виразнішого смислового наповнення як середовище, функціонально і структурно дотичне до міста. Тим більше, це важливо в романі при різкій зміні полюсів, де автор міняє місцями центр і маргінес, умовно надаючи визначального статусу окраїні і вибудовуючи власне місто на межі, в основі якого є *особистіне відношення* до культури.

Міркуючи над культурою і місцем у ній людини, Є. Бистрицький має слушність, коли пише про виявлення культури на межі: «Зазвичай у таких випадках говорять про “границі” культури, маючи на увазі, що її реальність дає про себе знати “на границях” – в зіткенні культурних традицій, цінностей, діалогу сучасних та історичних культур чи, скажімо, проявляє свою суть на межі безкультур’я і варварства. Вважається, що саме тут індивід здійснює свій людському значущий вибір, визнаючи його близьким собі, що відноситься або до справжньої культури, або лишаючись поза її людським границями»<sup>517</sup>. Для «проявлення культури» потрібні значні духовні поривання як індивіда, так і колективу, що відсутні в романі. Тому не дивно, що «із полону екзистенційної сірості намагаються втекти батько й син Волошинські; гостро кризує інтелігенція, загнана обставинами в глухий кут; “процвітає” лише люмпен, тобто ізсередики гниє» [1, с. 43].

З одного боку, зрозумілою є інтерпретація окраїни як того місця, де закінчується простір і починається ніщо («Пепа давно з околиці зник [...] Повернеться на місця додому, знову щось украде, і повертається у краї невідомі» [2, с. 433]). З другого, не беручи до уваги семантичної наповненості передмістя, ми втрачаємо важливі смислові орієнтири для розуміння складного світу міста в романі, а також одночасно втрачаємо з поля зору низку екзистенційних мотивів, які неодмінно містяться у топосі передмістя та «репрезентують фізичну форму

---

<sup>516</sup> Городнюк Н. А. Околиця як знак маргінальної культури у творчості Валерія Шевчука / Н. А. Городнюк Режим доступу до статті:

[http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Apsf\\_lil/2010\\_23\\_1/gorodnuk.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Apsf_lil/2010_23_1/gorodnuk.pdf). – Назва з екрана.

<sup>517</sup> Бистрицький Е. К. Культура и личностное измерение человеческого бытия / Е. К.

Бистрицкий // Бытие человека в культуре (опыт онтологического подхода). – К.: «Наукова думка», 1991. – С. 57.

поселення, ні міського, ні сільського, а, радше, якогось проміжного»<sup>518</sup>. Людина повинна розуміти, де починається одне місце, а закінчується інше, а тому поява передмістя неодмінно пов'язана із певним символічним його позначенням, оскільки «зрозуміло, що простори і місця в місті є відомими і невідомими, реальними і уявними – і вони відомі і невідомі через специфічні практики, дискурси [...], які роблять їх (не)видимими»<sup>519</sup>.

Коли Віталій розмірковує про характер свого друга Владека, то чітко розуміє, що він «жив не на околиці, як ми, а в місті, на Бульварній, неподалік стадіону» [2, с. 420]. Смисловим позначенням і окресленням урбаністичного простору міста й зелених окраїн передмістя є вулиці (Садова, Трипільська, Хлібна). Така диференціація характерна для будь-якого міста, проте здебільшого мешканці міста орієнтуються не за назвами вулиць. Як зазначає А. В. Соколова, «звідси, як плитка сітка підземель Житомира, розходяться видимі маршрути героїв: ось син із батьком ідуть із Паркової гори, і вслід їм озирається скульптура Артеміди. Ось вони йдуть провулками, проминають Купальну і, виходять до підніжжя Пушкінської. Герої “Житомирської саги” курсують середмістями, а по-справжньому розкриваються ближче до зелених околиць, або Тетерева. У всіх цих старих вулицях закладена приваблива й контрастна мирність»<sup>520</sup>. Окрім географічних орієнтирів, В. Шевчук використовує низку метафор, що мають допомогти героям знайти стежку/шлях у траві і не зійти з неї: видимі знаки трансформуються в алогічні містичні відсилання до якогось призначення. Горбатого притягує берег, Пепу тривожить «той таємничий» міст, а Сильвестр все намагається віднайти дорогу до Ванди, бо «не міг він і зупинитися, ото ж нога його звелася і таки торкнулася стежки [...] і цього було досить, щоб звідусіль полилася на нього щедра блакитнява, бо весь простір над стежкою густо наповнився нею, проклавши йому довгий і незвично високий коридор» [1, с. 475].

---

<sup>518</sup> Gottdiener M. Key concepts of Urban Studies / M. Gottdiener, L. Budd. – L. : Sage Publications Ltd, 2005. – P. 154.

<sup>519</sup> The Unknown City. Contesting Architecture and Social Space / Edited by I. Borden, J. Kerr, J. Rendell, with A. Pivaro. – Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2001. – P. 274.

<sup>520</sup> Соколова А. В. Образ міста у міфосистемі Валерія Шевчука (на прикладі роману «Стежка в траві. Житомирська сага») / А. В. Соколова // Слово і час. – 2009. – № 11. – С. 91.

Місто постає як результат територіального маркування і смислового позначення людиною власного світу, діалектика котрого полягає водночас і у відокремленні людського суб'єкта від об'єктивного буття природи, й у доповненні до нього, хоча, як зазначає Г. Зіммель, «місто складає враження незалежності від реальності, наче воно виникло за власною волею і незалежне від суб'єкта, який його сприймає»<sup>521</sup>. Відтак діалектика онтологічної розбудови полягає в подвійному схопленні буття міста як того, що функціонує незалежно від ландшафту природи і того, що органічно його доповнює. Буття людини на межі міста завжди вирізняється тим, що воно водночас причетне і до урбаністичного середовища, і до фону природи. Це простежується і в романі, де однаково оприявлені типові ритуали і маркери міста (читання ранкової газети, мода, фабрика, Зелений театр), як і ті, що притаманні більше для передмістя і навіть сільської культури (домашнє господарство, плітки, природа). Синтез культури міста і культури села характерний для буття в передмісті, яке завжди займає межову позицію в загальному колообігу речей. У цілому буття персонажів околиці може бути осмислено як *досвід на межі*, адже «граничність досвіду є *обрамленням* розуміння феномену людини, мотором для руху суб'єкта і формування його власної суб'єктивності (курсив мій. – М. К.)»<sup>522</sup>. Свого часу про граничний досвід людського буття писали Гастон Башляр, Жорж Батай, Мішель Фуко. Вирішальне тут те, що, окрім душевного переживання, досвід на межі стосується і людської *тілесності*, яка теж слугує індикатором граничних досвідів.

Важливим для розуміння буття міста є *топос міського середовища*, яке по своєму функціонує і вибудовується на окраїні. Міське середовище – це не тільки освоєний людиною географічний ландшафт, а й спроба осмислення суб'єктом свого індивідуального світу і місця в ньому в усій онтологічній та метафізичній окресленості. Середовище містить у собі людину, так само як і людина є частиною середовища. Можна виокремити три види міського середовища: матеріально-просторове, ідеально-утопічне й антропологічно-екзистенціальне. Останнє найбільш значиме для розуміння людини на межі міста, зокрема в романі Валерія

---

<sup>521</sup> Tanner T. *Venice Desired*. / T. Tanner. – Harvard : Harvard University Press, 1992. – P. 367.

<sup>522</sup> Смирнов С. А. Современная антропология. Аналитический обзор / С. А. Смирнов // Человек. – 2003. – № 5. – С. 85.

Шевчука, оскільки антропологічно-екзистенціальне середовище – людське місто – виражається в аксіологічному та гносеологічному ставленні суб'єкта як до культурних артефактів, так і до ідеї *уявленого* міста. У тексті чітко прочитується бажання Віталія втекти із світу, який його оточує, у світ уяви: «[...] у перекладі на просту мову це означало: уволу помріяти. Отож я міг, зачинившись у кімнаті, вдати, ніби я страх як захоплений читанням, а в голові моїй почнуть з'являтися образи й люди, які діятимуть так, як мені захочеться» [1, с. 361]. Часто герой уявляє себе у вигляді тварин і рослин, як от «не вишня я, радше морель, що цвіте, не вибивши листя» [1, с. 362]. Саме це надає роману сюрреалістичного відтінку, вписуючи його певною мірою в парадигму магічного реалізму.

Загалом основний ідейний стрижень роману, що стосується антропологічно-екзистенціального середовища, – це мотив самотності, «закорінений в українському фольклорі, зокрема в його пісенно-тужливому шарі, та в національній бароковій традиції скорботного «плачу», «треносу», [...] постає у Валерія Шевчука як ментальний, психоповедінковий комплекс»<sup>523</sup>. Коли матеріальне та утопічне середовище характеризуються певною дистанцією від людини, то антропологічно-екзистенціальне – безпосереднім переживанням людиною свого місця і життя як у світі міста, так і світі загалом. Проте самотність якраз і протиставляє суб'єкта зовнішньому світові, відмежовує його від колективного буття на противагу внутрішнього світу, «бо хотів зачинитися від світу, бо в такі часи, коли я схвильований і надмірно збуджений, найліпше залишитися на самоті» [1, с. 361]. Стежка в романі і є тією метафорою дороги, яка має привести героя і подібних до нього самітників до спокою, затишку й любові ближніх. Однак цього не стається, люди змушені блукати околицею і тікати від самих себе, «бо їм, може, треба побути кілька хвилин на самоті» [2, с. 166].

Межа функціонує як смислова мембрана, покликана тримати в цілісності і впорядкованості духовне ядро міста. Таку функцію перебирає на себе міст, на якому чатує місцевий сторож Рочінь. Міст є переходом від світу профанного до світу сакрального і слугує єднальною ланкою обох цих просторів. Міст набуває символічного і навіть сакрального сенсу для Віталія Волошинського, втілюючи

---

<sup>523</sup> Соколова А. В. Цит. праця. – С. 96.

особливі означення світу і людей, стає для хлопця пам'яттю і розрадою, «бо існував міст цей – символ мого дитинства» [1, с. 91]. Далі Віталій додає, що «цей міст особливий, я б сказав, дивовижний. Бо цей міст, як уявлялося мені, життя. За день переходжу його по сотні разів і сотні зустрічей відбуваються на ньому» [1, с. 93].

Міст – це не тільки культурний архетип чи міфологічний топос, а й олюднений і обжитий простір історій, які трапляються щодня і мають різне смислове наповнення. Тому для головного героя він уособлює саме життя, оскільки він сприймає міст як вітальний об'єкт, що вбирає у себе всю історію поколінь мешканців околиці Житомира і просто тих людей, яким довелось свого часу його перетнути. Крім того, це особливе місце в урбаністичному середовищі, що виконує роль притулку. Гайдеггер поєднав поняття «місце»<sup>524</sup> із поняттям «притулок», в якому людина віднаходить буття. Філософ наводить приклад такого притулку, яким власне і служить міст. Так, «він не лише єднає вже існуючі береги. Береги виявляють себе як береги лише тоді, коли вони зв'язані мостом. Тобто береги не лежать незалежно один від одного по двох боках річки, а пов'язані між собою, причому завдяки мосту. Міст протиставляє один берег іншому. Так само береги не тягнуться вздовж річки як однорідні крайні смуги суходолу. Разом з обома берегами міст зводить до річки і суходіл, що лежить у глибині за ними»<sup>525</sup>. Берег є також виявом межі, тому не випадково перші міста будувались і засновувались на березі річки, який був природнім прототипом зумисно штучних границь міста.

Особливе місце в романі належить дому як притулку та особливого осередкові речей і таємниць. В ідеалі дім – основний притулок людини, світ і порядок, адже, як згадує Сильвестр, «кожна людина [...] мусить мати в душі відчуття рідного дому, навіть коли він сам чи хтось сторонній навіки його зруйнували» [1, с. 462]. Однак для Віталія, як і для його батька дім не є осередком

---

<sup>524</sup> Гайдеггер розвиває своє поняття «місце» як оточення, насиченого речами, і яке створює *близькість*, в основній праці «Буття і час», розділі 22. Див.: Heidegger M. Being and Time / M. Heidegger. – San Francisco: Harper & Row, 1962. – P. 135–136.

<sup>525</sup> Гайдеггер М. Будувати, проживати, мислити / М. Гайдеггер // Independent cultural journal «І». – 1989. – № 1. – Режим доступу.: <http://www.ji.lviv.ua/n1texts/heid2>. – Назва з екрана.

смислу. Хлопець намагається втекти з дому, щоб не чути постійних сварок батьків – намагається втекти від себе і віднайти свою стежку у дім/світ. Батько, зі свого боку, втікає до коханки, яка і є однією з причин домашніх чвар. Тому не дивно, що Віталій позирає на інший дім, бо «зайти ж у дім людей, що тебе цікавлять, – це було щось більше, ніж здійснене бажання, – це значило мати змогу зазирнути в їхнє потаємне буття. Тисяча питань закрутилось у мене в голові: яка в них мебеля, які речі, чи висять на стінах фотокартки, чи є на стінах картини, чи на підлозі доріжки, а чи килими, які ліжка і всяке таке» [1, с. 95]. Але хлопець ніколи не бачив цих речей, так само як і не може розгледіти ані себе, ані світ довкола себе. За спостереженням Моріса Мерло-Понті, який розмірковує над ідеями Жана Поля Сартра, «коли я починаю дивитись на себе як щось негативне, а на світ як позитивність, взаємодія припиняється, я всім собою йду назустріч світові, між ним і мною немає ані точки зустрічі, ані точки вороття, оскільки він є буття, а я ніщо. [...] Я залишаюся центром самого себе, абсолютно чужим буттю речей»<sup>526</sup>. Саме такий досвід переживає Віталій, як і жебрачка Аполінарія Марцінковська, у минулому театральна актриса. Вони блукають стежками окраїни, стаючи маргіналами щодо буття речей.

Межа є і границею, і порогом, оскільки «гомологія міського простору із домашнім повніше проявляється у подібності сакральних, містичних функцій домашніх порогів і рубежів міського поселення»<sup>527</sup>. Поріг – символічне (від)окремленням дому як домівки від міста, хоч у смисловому аспекті й зберігає ту ж функціональність, що і границя, яка розділяє сакральне і профанне, своє і чуже. Раніше «міщевості, освячені культом, з метою захисту їх від усякого забруднення були відокремлені межею чи огорожею від несвященних місць, і таким чином утворювалось те, що називається *τεμενω* (від *τεμνω* – ріжу)»<sup>528</sup>. У романі переступити поріг дому означає потрапити у світ хаосу, де нема домашнього спокою і порядку. Горбатий навіть жахається думки, що до його дому можуть увійти чужі або неприємні йому люди: «Озирнувся на околицю – побачив

---

<sup>526</sup> Мерло-Понті М. Видиме і невидиме : з робочими нотатками / М. Мерло-Понті. – К. : Вид. дім «КМ Академія», 2003. – С. 54.

<sup>527</sup> Ашкеров А. Ю. Античний город / А. Ю. Ашкеров // Человек. – 2003. – № 4. – С. 149.

<sup>528</sup> Античная міфологія : енциклопедія. – М. : «Ексмо» ; Спб. : «Мидгард», 2007. – С. 283.



звідсіля тільки дах власної хати. Уявив, як входить в його обістя Коростячка, Валька зі своїм черговим коханцем, Степан із жінкою, хоч Степан також міг бути на роботі, і йому стало кисло в роті» [2, с. 209]. У Віталія Волошинського вдома теж панує напружена атмосфера, від якої герой відсторонюється: «Лежав увечері в ліжку і навіть не подумав підслухати гостру суперечку своїх батьків. Хай вони живуть по собі, думав я, а мені можна жити по-своєму – в мене нарешті з'явився свій світ і власні турботи» [1, с. 336].

Потрапляючи у світ околиці, герой долає ту межу, яка розділяє домашні турботи та особисті пригоди, що незрідка набувають сюрреалістичного змісту. Шукаючи свободи поза домом, Віталій потрапляє у ще більшу неволю, бо місто в романі В. Шевчука «постає ворожим свободі творчості і духу, уособленням облудних цінностей, що й обумовлює його низьку характеристику в аксіології письменника»<sup>529</sup>. У дім Волошинських разом із недовірою й постійними сварками вривається хаос міського буття, що своєю дисгармонійністю розмиває буття дому у своїй дисгармонії. Та ж сама ситуація із домом Горбатого, який в годину особистого горя, що прийшло нізвідки, «здався раптом хитливим кораблем, якого ось-ось заллють розбурхані хвилі» [1, с. 324]. Однак у свідомості головного героя дім все ж таки є сакральним середовищем, а тому чужому тут не місце: «окрім того, мене жах брав, що в наш дім і справді увійде хтось чужий і почне ламати наше життя з тією ж настирливою войовничістю й вольовитістю, з якою він залицявся до моєї матері» [2, с. 450].

У своєму первинному задумі межа виділяє місце чи місцевість, «де розлогість простору стиснута до точки, а плинність часу як розгортання перед подорожнім виду – до дискретності, раптовості появи перед ним такого артефакту як місто»<sup>530</sup>. Звідси – поява міста у своїй суті вже формальна детермінація *ідеї порядку* в просторі, її конкретним тут-і-тепер втіленням і оформленням як матеріальних елементів (у більш проєкційному плані – як архітектури). Поняття «матеріальні елементи» міського простору розуміються не тільки «які можна

---

<sup>529</sup> Городнюк Н. А. Околиця як знак маргінальної культури у творчості Валерія Шевчука / Н. А. Городнюк Режим доступу до статті:

[http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Apsf\\_lil/2010\\_23\\_1/gorodnuk.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Apsf_lil/2010_23_1/gorodnuk.pdf). – Назва з екрана.

<sup>530</sup> Возняк Т. Sine qua non – «без чого немає» / Т. Возняк // «І». – 2004. – № 29 (29). – С. 396.

почути, побачити, доторкнутись до них»<sup>531</sup>, а також і такі, що їх можна *осягнути*, тобто зрозуміти сакральний зміст. Саме ідея порядку виступає тим смисловим маркером, що надає межах міста та його елементам особливої сакральності. Не випадково «в античності одним із вищих проявів сакральності влади є акт заснування поселення в місці, що має об'єднати землю із підземним світом»<sup>532</sup>. Окраїна набуває в романі священного характеру, оскільки у Валерія Шевчука «околиця, тобто центр, розташований “на краю” культурного простору, заявляє про себе, як про центр, формується як центр»<sup>533</sup> і, відповідно, набуває смислового і семіотичного навантаження центру. Простір окраїни в романі не тільки вибудовується як урбаністичний центр, а взагалі як центр (все)світу – поза ним не існує нічого. Проте порядок фігурує лише на рівні ідеї, бо насправді у просторі околиці на різних його онтологічних рівнях панує хаос.

У будь-якому культурному середовищі хаос – це та сила, яку не варто лишати без уваги і контролю. Важливо те, що хаос можуть створити самі люди, щоб ввести його в певні межі, тобто хаос не обов'язково «вривається» ззовні як певна деструктивна енергія. Інколи краще самим створити хаос, щоб потім впорядкувати й організувати його зсередини. Жителі околиці та головний герой хоч і перебувають в хаосі подій, думок та екзистенціальних переживань, але вони не можуть подолати стихії хаосу. Одним із основних гамівних механізмів хаосу є свято, що «своєю структурою відтворює пограничну ситуацію, коли із Хаосу виникає Космос. Він починається з дій, протилежних тому, що вважається нормою, із заперечення існуючого статусу і завершується встановленням організованого цілого»<sup>534</sup>. У романі майже немає згадок про свято, натомість на противагу останньому часто згадуються похорони. Складається враження, що жителі околиці оповиті вічним трауром, не можуть нічого подіяти із хтонічними силами хаосу.

---

<sup>531</sup> Лазарев А. Городское пространство Парижа XVI в. / А. Лазарев // Логос. – 2008. – № 3. – С. 150.

<sup>532</sup> Ашкерев А. Ю. Античный город / А. Ю. Ашкерев // Человек. – 2003. – № 4. – С. 157.

<sup>533</sup> Городнюк Н. А. Цит. праця.

<sup>534</sup> Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику / В. Н. Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М. : Главная редакция восточной литературы «Наука», 1988. – С. 15–16.

Смислове відокремлення профанного світу (умовно кажучи – не-міста або передмістя) від сакрального (власне міста, особливо його ціннісно-функціональної структури) потрібне для позначення ритуалів міста, позаяк «опозиція “сакральне/профанне” є визначальною для відношення “центр/периферія”»<sup>535</sup>. Окраїна як проміжне середовище між священним і мирським світами має свої витоки ще в архаїчній культурі, де відокремлення простору від не-простору оживлене, одухотворене і якісно різнорідне. Межа в архаїчному передмісті не лише символічне закінчення простору, виступаючи в образах *огорожі*, *окреслення* чи *позначення*, а й цілком реальне явище. Архаїчна людина вірить, що поза «своїм місцем» на неї неодмінно чигає загроза, і переступити межу рівноцінно смерті. Такі самі регулятивні механізми діють і в романі, де герої постійно обертаються в замкненому просторі окраїни Житомира, а останній таким чином міфологізується до неіснуючого або невидимого міста. Подібне писав М. П. Анциферов про Петербург Достоевського, який теж перетворюється в уяві письменника на місто-привид. Зрештою, таких прикладів розмивання буття міста і його меж у літературі ХХ ст. достатньо, згадати б хоч «Татарську пустелю» Діно Буццаті, «Невидимі міста» Італо Кальвіно, «Нью-Йоркську трилогію» Пола Остера (особливо другий роман «Привиди») тощо.

Роман Валерія Шевчука, де окраїна як перехідний вимір від світу сакрального до світу профанного і навпаки, якісно вирізняється від попередніх своїм есхатологічним та екзистенціалістським навантаженням. Персонажі глибоко переживають своє місце в світі (починаючи від Сильвестра Білецького і закінчуючи божевільним Сашком), а особливо головний герой Віталій. Усі об'єкти так чи інакше вказують на кінець світу і приреченість його мешканців, також «есхатологічність визначає й активізацію темних сил – сил зла. Причому кінець світу найчастіше фігурує у розмовах травестійованих персонажів – таких, як Горбатий і Коростя»<sup>536</sup>. Міст, про який ішлося вище, – одне з тих місць, де постійно трапляються людські трагедії, і «за відсутності єдиного сакрального центру околиці міст перебирає на себе його функції, стає знаком околиці –

---

<sup>535</sup> Городнюк Н. А. Цит. праця.

<sup>536</sup> Городнюк Н. А. Цит. праця.

своєрідною моделлю околиці в мініатюрі, оскільки виконує по відношенню до неї ті ж функції, які вона сама виконує щодо міста і села як межова (буферна) зона між ними»<sup>537</sup>. Якщо розглянути, наприклад, простір античного міста, то в ньому, окрім «верхнього міста», яким був Акрополь, і «нижнього міста», де розташовувалися житлові райони і ремісничі квартали, існувало ще одне місце – Некрополь, розміщене на окраїні. В архітектоніці античного міського поселення він втілював наче «вивернутий навиворіт підземний світ»<sup>538</sup>. У романі Шевчука на окраїні Житомира дуже часто когось хоронять, немовби це місце притягує смерть і є її втіленням. Валерій Шевчук по-особливому естетизує смерть, надає їй гротескного і сюрреалістичного відтінку. Ось як описує автор похоронну процесію: «Горбатий звів голову: вулицю, на якій ніколи не росло ані деревця, було засаджено цього разу вербою, що сумно спускала довге, як волосся, гілля. Створена його уявою процесія впливала між створене його уявою вербове царство, наче в зелену повінь» [1, с. 329]. Смерть є тим, що за межею. Навіть завершення роману означене смертю головного героя, що свідчить також про покинутість і пограничність світу окраїни.

Окрім фізично-осягненої межі, місто передбачає встановлення й іншого виду (культурної) границі – *табу*. Е. Бенвенист зазначає: «*pólis* ще в історичну епоху зберігає [...] смисл “фортеця, цитадель”»<sup>539</sup>. Границя – це той символічний маркер, що визначав місце в онтологічному (місце-буття) й аксіологічному (місце-цінність) вимірах людського існування. Табу як межа, котру переступати не можна, є квінтесенцією гріха в романі, як і в християнстві. Очевидно, це ключ для прочитання тексту В. Шевчука, де буття на межі акумулює основні коди християнської культури: моральний обов’язок, допомога близькому, любов і надія. Приклад цього – постійне переживання Віталія щодо того, чи має він право докладно вникати у стосунки друзів, батьків і життя околиці загалом. Так, «я думав: чи маю право в такі справи втручатися, бо коли б почав перешкоджати

---

<sup>537</sup> Городнюк Н. А. Цит. праця.

<sup>538</sup> Ашкерев А. Ю. Античный город / А. Ю. Ашкерев // Человек. – 2003. – № 4. – С. 152.

<sup>539</sup> Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов / Э. Бенвенист. – М. : «Прогресс – Универс», 1995. – С. 230.

зближенню цієї пари, то чи не повторилася б ота історія, яку болісно пережив, коли взявся роз'єднувати Мирославу з Віктором Яремчиком?» [2, с. 450].

Табу може мати різний характер, але завжди воно виконує функцію заборони, хоча, як зазначає З. Фройд, «для нас значення табу розгалужується в двох протилежних напрямках. З одного боку, воно означає – святий, священний, з другого – моторошний, небезпечний, заборонений, нечистий»<sup>540</sup>. Так чи так, табу тримає на відстані один від одного мешканців околиці Житомира, не дозволяючи вилитися їхній агресії і ненависті. Проте персонажі роману все таки порушують табу, а себто переходять межу дозволеного. Батько Віталія зраджує своїй дружині, Горбатий піддивляється за парочками на березі і постійно трусить вершу «похмурого чолов'яги», Владек цікавиться «чужою» Іркою. Все це є свідченням не тільки хиткості цінностей і духовних пріоритетів мешканців околиці, а й їхнього небажання чи неспромоги зрозуміти один одного, допомогти і спробувати перетворити маргінальну країну на повноцінний життєвий світ. Крім того, порушення табу призводить до тотального обезсмислення світу і втраті духовних орієнтирів, адже коли все дозволено, то нема жодного сенсу в існуванні. Автор про це постійно наголошує, надаючи роману зловісного есхатологічного забарвлення, і виносить вирок всій околиці. Навіть останні рядки роману не передбачають жодних у цьому змін: «Радіо оповідало про кінець світу, про атомні бомби і таке інше, вона трохи послухала, а тоді вимкнула звук коротким порухом» [2, с. 522].

Недотримання табу як регулятора людських взаємин на околиці є ознакою того, що Валерій Шевчук вважає «розладнаністю світу» і чому він протиставляє людину як шукача своєї сутності. Пошук себе завжди передбачає перехід однієї межі й встановлення іншої, переосмислення старих цінностей і конструювання нових. Осмислюючи антропологічний контекст роману, доходимо думки, що автор не дає чіткої відповіді на смислові запити персонажів, зокрема головного героя Віталія Волошинського, але «для письменника дуже важливо співвіднести сучасний земний час із часом історичним, хоча б для того, щоб зрозуміти, якою складною була людська еволюція, якими драматичними були стосунки людини з природою і скільки здорового було в народних уявленнях про мораль,

---

<sup>540</sup> Фрейд З. Цит. праця. – С. 913.

культуру, мистецтво, про життя в усіх його вимірах»<sup>541</sup>. Людина завжди перебуває на межі – дозволений, допустимий, уявний, раціональний – і постійно прагне подолати свою онтологічну обмеженість. У цьому дусі про парадоксальність людської істоти Е. Фромм слушно каже, що сутністю людини є «протиріччям, яке закладане в основі самого людського існування. [...] Виникають нові протиріччя, які змушують його і далі шукати нових рішень. Цей процес буде продовжуватися доти, доки людина не досягне своєї кінцевої цілі – стати повністю людиною, поки вона не стане повністю єдина зі світом»<sup>542</sup>. Очевидно, про те ж саме міркує Віталій, який, повертаючись вулицею додому, інтуїтивно порівнює спокій із віднайденням свого місця у світі та єднанням із його циклічним буттям: «І я раптом збагнув: отак пахне той спокій, до якого мандрували цілий сьогоднішній день. [...] спокій, до якого мандрували цілий день, – це не тільки завершення, але й початок» [2, с. 167].

Таким чином, у романі Валерія Шевчука «Стежка в траві. Житомирська сага» репрезентовано околицю міста Житомира як смисловий модус – це межа (між своїм і чужим, сакральним і профанним, духовністю і тілесністю), міст, поріг дому і табу. Проте всі ці культурні архетипи і філософські концепти об'єднано в авторському зміщенні смислових акцентів між центром до периферії так, що околиця вибудовується як автономний світ, окрім якого не існує нічого. Про концептуальне зміщення смислів і цінностей свідчить стихія хаосу, яку не можуть ритуально організувати люди околиці – вони радше втікають від неї за місто, аніж колективно намагаються спрямувати її в русло порядку. Відтак автор актуалізує культурні архетипи межі для того, щоб наголосити на граничності не тільки світу міста, а й світу людини – духовного і тілесного. Завдяки цьому околиця постає як антропологічно-екзистенціальне середовище, що акумулює в собі смисли передмістя і межі, де буття його жителів приречене на самотність та покинутість у світі так довго, як довго вони перебуватимуть у пошуках своєї власної людської сутності.

---

<sup>541</sup> Соколова А. В. Цит. праця. – С.95.

<sup>542</sup> Фромм Э. Душа человека / Э. Фромм. – М. : Республика, 1992. – С. 87.

### 3.5. ЧАС ТВОРУ І ЧАС ЖИТТЯ

#### (ЧАСОВІ СТРУКТУРИ РОМАНУ МАРІЇ МАТІОС «СОЛОДКА ДАРУСЯ» ТА ОПОВІДАННЯ ТОМАСА ПІНЧОНА «ЕНТРОПІЯ»)

Час є тягарем для людини, він позбавляє її можливості щастя, або принаймні ускладнює реалізацію такої можливості. Так Ніцше оцінив людську здатність мати спогади, жити минулим, нести із собою через усе життя образ самого себе і свого світу як історію, що активно визначає кожен актуальний момент. Теперішнє постійно затьмарюється присутністю минулого, позбавляє існування невимушеності та життєвої сили<sup>543</sup>. Здатність забувати, або виходити з історичності як специфічно людського переживання життя, виходити хоч на мить – це справжнє благо для людини. Відтак *неісторична* позиція як забуття в теперішньому відкриває можливість щастя. Разом з тим існує інший, більш витончений спосіб позбавляти час влади над нашим життям; він полягає в тому, щоб здобути *надісторичну* позицію, тобто надати нашому існуванню характер вічного та незмінного в нескінченних потоках становлення. Цей останній спосіб, вказує Ніцше, реалізують мистецтво та релігія<sup>544</sup>. *Неісторична* та *надісторична* позиція мають забезпечити «гігієну життя», інакше можна втратити його сенс.

Напевно, кожен відчує якусь правдивість у міркуваннях філософа про «щастя» тварин, які безтурботно пасуться на луках, не відають жодних згадок про минуле (неісторична позиція). І так само переконливими видаються уявлення про спроможність мистецтва (літератури), підносити над хвилями повсякденності, реалізовувати спосіб споглядання, який є майже божественним спогляданням, адже це по суті – по це погляд із вічності відсторонений і мудрий. Достоту чим би могло вабити читання «серйозної» літератури, якби ми не були захищені від її суворої правди такою «інакшістю» погляду? Роман і оповідання, розповідаючи історії життя, насправді звільняють від бруталного тиску існування, створюють можливості для споглядання, неспішних роздумів та втіхи від читання. Як ця втіха пов'язана з усвідомленням часу, з часовою

---

<sup>543</sup> Ніцше Ф. О пользе и вреде истории для жизни / Пер. с нем. // Ніцше Ф. Сочинения в 2-х томах / Ф. Ніцше. – Т. 1. – М. : Мысль, 1990. – С. 161.

<sup>544</sup> Там само. – С. 227.

структурою літературної оповіді? Яким чином твір, занурюючи читача у свій час, може давати йому звільнення від часу? Чи є позиція читача насправді надісторичною? Яку роль життєвий час читача відіграє у читанні? Як він може бути «виведений за дужки», в надісторичній позиції читання, якщо вона дійсно є досяжною?

Шукаючи відповіді на ці питання, ми скористаємося тими моделями спостереження часу, які запропонував Ніцше: неісторична, історична та надісторична позиція. Ми припускаємо, що літературний твір (роман, оповідання), в будь-якому разі, – це механізм подолання тиранії часу шляхом встановлення певної диспозиції між часом твору і часом життя, між життям описаним і життям реальним. Здійснюючи порівняльний аналіз двох літературних творів ми маємо на меті розкрити втілені в них часові структури, показати як ці структури корелюють із часовими вимірами реального життя (життя читача) та як у напрузі між часом твору та часом життя формується жадана позиція уникання залежності від часу. Часом твору ми будемо вважати загальну інтенцію міркування про час, яка складається з осмислення часу героями та часової композиційної побудови літературної оповіді. Йдеться про метапозицію (авторську і, потенційно, читацьку), яка синтезує всі внутрішні темпоральні позиції і структури в репрезентацію певного ставлення до буття.

Ця розвідка не претендує бути внеском у літературознавство чи історію літератури, вона є лише спробою відтворення тих часових структур, які кожна людина, яка прагне досягнути своє життя за допомогою літератури, може зробити предметом спостереження, роздумів і переживання. Наразі мова піде про часові аспекти двох творів – «Солодка Даруся» (2004) Марії Матіос та «Ентропія» (1960) Томаса Пінчона. Чому саме цих творів? Тут знову ж таки немає жодного літературознавчого чи культурологічного інтересу. Вказані твори репрезентують альтернативні можливості ставлення до часу, у різний спосіб осмислюють плинність існуючого та місце людини у світі. Саме ця відмінність була ключовою. Читач за звичай не має специфічних дослідницьких настанов, він шукає в літературі відповіді на питання про сенс життя та очікує насолоди від читання. Не надто переймаючись суто літературними проблемами,



він (вона) ставиться до творів як до джерела інформації і досвіду; цікавиться не стільки історією письменника, твору чи жанру, скільки історією, яку репрезентує твір і яку можна співвіднести з власною історією. Саме такий погляд цілком звичайного, але вдумливого читача, надихає нас на працю.

### *Минуле, яке не минає*

Часова структура «Солодкої Дарусі» лежить просто на поверхні, в самому членуванні роману на три окремі частини. Перша частина – «Даруся. Драма щоденна», друга частина – «Іван Цвичок. Драма попередня», частина третя – «Михайлове чудо. Драма найголовніша». Дві перші – вказують на певні часові модули – «щоденне» і «попереднє». Остання – не має часового означення, але, як буде видно з подальшого аналізу, «драма головна» виводить впритул до позачасового, по суті, *надісторичного* способу осмислення подій; відповідно малює таке історичне полотно історії, в якому окреме людське життя засвічується на мить, щоб зникнути у загальному потоці існування, який є вічним і незмінним.

*Щоденна* проблема, як її ми бачимо у романі, це буквально проблема *наявна*, і вона повторюється невідомо від коли і невідомо допоки буде повторюватися. Точніше, проблеми дві, і Даруся змушена вирішувати їх мало не щодня. Перша проблема – її вважають «дурною», і це становить постійний предмет роздумів героїні; друга проблема – нестерпний головний біль, який забирає життєві сили, визначає ритм життя і, як здогадується читач, якимось чином пов'язаний з проблемою першою. Суто часове розгортання оповіді про життя героїні не має чітких обрисів історії життя, можна спостерігати лише те, що відбувається зараз: Даруся думає, змагається з болем, сидить у саду, ходить на цвинтар. Йдеться про актуальне, доступне теперішнє як пролог до наступної історії. Принципово важливо, що це теперішнє є одночасно *повторюваним*, щоденним. Це теперішність, яка фактично вийшла за межі часової структури (минуле – майбутнє) через свою повторюваність. Час не зупинився, але увійшов у цикл. Втратив розгортання від минулого до майбутнього.

В другій частині щоденне Дарусине життя розгортається у глиб минулого, а саме до стосунків героїні та Івана Цвичка. З тексту роману достеменно не відомо, коли була ця «попередня проблема», тобто якою мірою вона віддалена від щоденних проблем. Проте, означення «попередня» ніби встановлює межу між тим, що є зараз (і щоденно), та тим, що трапилося раніше і вже не може бути повторене. Друга частина описує нам подію, яка є дуже важливою для розуміння історії, в наслідок якої виникли щоденні проблеми, але одночасно в ній позначається часовий розрив, неможливість повернути щось дуже важливе. Мова йде про те, як у житті самотньої Дарусі врешті з'явився чоловік, спроможний на безкорисливу та щирю любов. Ця любов могла б докорінно змінити життя обох, проте все обривається несподівано. Для читача ще не зрозуміло чому так сталося (все відкриється в кінці роману), але присутність Івана стає складовою щоденних проблем Дарусі, і вона мусить вказати йому на двері. Любов виноситься за межі теперішнього невідворотно, вона не може повторитися, і тепер у цьому проблема. Щоденне нещастя наразі остаточно відмежовано від усякої можливості змін.

*Основна* проблема третьої частини відкриває всю ретроспективу Дарусиноного життя, навіть глибше – життя її батьків ще до народження Дарусі. Тобто, минуле героїні фактично виноситься за межу початку її життя, воно включає також і життя батьків. І ніщо не завадить нам продовжувати рух у минуле нескінченно, до батьків її батьків і далі. Маленька балакуча Даруся стає джерелом смертельної небезпеки для своїх батьків, Слідчий (радянський), який вмовляє дівчинку розповісти йому правду про нічних гостей, обіцяючи цукерку. Слідчий виявляється тим самим садистом у військовій формі, який років десять назад знущався над її матір'ю і трохи не забив її на смерть. Мати впізнає свого ката і впадає у відчай від того, що їх шляхи знову перетинаються, що негідник живий і може продовжувати свої негідні справи. Ця повторюваність у часі виявляється фатальною. Мати гине і Даруся стає німою і «дурною». Все повторилося і тоді, коли Іван з'явився перед Дарусею у військовій формі, спричинивши нові напади хвороби. Він уособив минуле, яке не минає і живить хворобливість теперішнього.

Минуле – це тема останньої частини. Давні події, як розуміє читач, повторюються щоденним болем. В житті дівчинки біль і божевілля позначають зв'язок з минулим. Тобто, минуле переслідує щодня, актуально визначає стан теперішнього таким чином, що немає шансу змінити ситуацію. При чому воно ніколи не відкривається для героїні як минуле, як конкретна подія; вона знає лише біль. Не можна звільнитися від минулого. Майбутнє також проектується лише як повторюване теперішнє, тобто як невідв'язне минуле.

Структура роману крім цілком певного і чітко означеного відношення між минулим та майбутнім, уможливорює декілька позицій спостереження часу. Перша позиція – це спостереження життя самою героїнею, з середини основного сюжету. Розгортанню цього внутрішнього спостереження присвячено всю першу частину, і, очевидно, цьому спостереженню бракує знання минулого і самого виміру минулого. Даруся розмірковує про те, чому її називають дурною, беручи до уваги лише теперішнє - несправедливе, на її думку, ставлення до неї сільської громади. Вона думає про свій біль, про те, як вона навчилася його долати; розмірковує про життя, коли голова болить і коли не болить. Читач може відчувати спокій і затишок – по суті зупинку часу – в тих тихих і непомітних схованках, які Даруся обирає собі: з яких все видно і все чути, але нікому не чути її саму. Вся суть її теперішнього життя – радість і страждання – випливає з *забування*, точніше, витіснення у підсвідомість минулих подій. Вона живе явно неісторичним життям, її свідомість відкрита лише до теперішнього і закрита для минулого, в яке приводить нас автор у наступній частині.

Наступна позиція спостереження – зовнішня стосовно Дарусиноного життя. Дві частини роману розповідають про історію життя, яка закрита для самої героїні, але відкрита для її односельчан. Розмови сусідок, вкраплені в романну оповідь, свідчать, що інформації про минуле в достатку. Те, чого бракує героїні, відкрите стороннім поглядам. Саме ззовні відкривається перспектива осмислення Дарусиноного сьогодення через призму її історії та історії її батьків. Вибудовується щось на зразок *історичного* погляду, оскільки окреме життя вписується в потік історичного існування – особистого, інших людей, села і

природи. Зовнішній погляд виявляє драматизм окремої долі і, одночасно, наповнює спокоєм вкоріненості життів у якомусь величному світовому законі. Адже як видно, нещасна не тільки Даруся. Нещасні її батьки, сусідка Марія, інші бідні та багаті мешканці села. І, що цікаво: Дарусі у її замкненому світі бракує знань про минуле, але не бракує щастя у ті миті, коли відступає біль; її ж односельцям тотально бракує щастя, адже вони живуть у розгорнутому проміжку між минулим і майбутнім. Здається, в романі немає насправді щасливих людей, у сенсі – «вони жили довго та щасливо». Миттєвості щастя рідкісні й короткі, якщо вони тривають довше (кохання Матронки та Михайла) – це віщує біду. Цілком вписаною у загальний часовий стрій роману видається відповідь Михайла на запитання маленької Дарусі, чому наречена йде до шлюбу посеред вулиці так, ніби вся вулиця її. «Бо до шлюбу вона – княжна». «А після шлюбу?». Михайло відповів: «Нещасна жінка».

Третя позиція споглядання, відсилає на межу романного сюжету, до автора та читача, тобто туди, де однаково відкрито доступ до внутрішнього часу життя головної героїні та до зовнішнього споглядання її життя іншими героями. Ця позиція охоплює всю часову конструкцію роману і дає можливість читачеві збагнути дві попередні позиції одночасно.

Одразу стає помітною різниця у оцінці *щоденного*: з одного боку, Даруся не відчувається нещасною в *неісторичності* свого буття, адже її свідомість, фактично, виштовхує все, що належить часові; з іншого боку – зовнішнього, вона виглядає нещасною в очах своїх односельців. Існування Дарусі постає як відхилення від нормальної історичності світу. Лише в третій позиції, яка утворює загальну часову структуру роману, позитив самооцінки і негатив зовнішніх оцінок розчиняються як моменти у загальному потоці існування. Погано, врешті, усім. А коли всім погано, то чи є сенс тужити з цього приводу? З такого висновку випливає певне *надісторичне* піднесення, котре ми відчуваємо як авторську настанову: щастя і нещастя нейтралізовані, встановлюється режим спокійного занурення в потік нескінченних народжень та смертей, щастя і нещастя, ширості й облудності, підлості та чесноти. Політичні події видаються так само природними, як стихійне лихо або смерть.

Усе минає, і немає тому кінця. Така настанова корелює з міркуваннями селянок. Коли вони говорять про те, що час «іти за Йорчиху» (помирати), то роблять це спокійно, сприймаючи цю подію як ще один життєвий крок. Правда, на відміну від автора (читача) вони не переймаються підозрою до справедливості життєвого потоку і не вдаються до опору. Автор і читач, мають ширший горизонт споглядання, можуть реалізувати різні варіанти ставлення (аж до внутрішнього бунту), але в будь-якому разі їм відкривається життя, як потік, котрий відтворює себе у поглинанні окремих життів, почуттів і думок. Ця узагальнена позиція споглядання потоку подій може видаватися надісторичною, проте вона – лише вища форма споглядання становлення, але не сталості як такої. Хронос пожирає своїх дітей, не переймаючись їх чеснотами та гріхами; а діти приймають це як факт і долю.

### *Змагання з часом*

У романі Томаса Пінчона можна побачити іншу часову будову оповідання та іншу модель ставлення героїв до часу.

Читач може спостерігати події у дуже короткому проміжку часу. Можливо – кілька годин. Події розгортаються у двох суміжних квартирах, мешканці та гості яких також занурені у часовий потік нескінченних змін, але реагують на ці зміни по-різному.

Загалом можна скласти лише приблизне уявлення про минуле–попереднє представлених в оповіданні людей і подій. Лише в загальних рисах окреслено контекст вечірки, що триває вже більше двох діб у квартирі Мілболла. Цей контекст і в своїй широті та непевності є тим минулим, яке має пояснити хаотичність теперішнього: панування емігрантських настроїв в інтелектуальних групах, непевність цінностей, життєвих принципів і загальна схильність до переміщень. Мілболл виїжджає з квартири. Куди? – невідомо. Ніби в іншому місці, за інших обставин буде краще, ніж тепер. Втеча як загальний настрій вказує, якою мірою незадовільне життя для героїв. Вони уникають самоти. Учасники вечірки залишаються самі, лише тоді, коли сплять. В інших випадках – грають, співають, розмовляють, підтримуючи тонус

постійного спілкування алкоголем. Очевидно, що вони бояться тиші і заповнюють пустку будь-чим, аби не втратити остаточно зв'язок з існуванням. Броунівський рух вечірки корелює з рухом назовні – до компанії постійно приєднуються нові люди, які без певної мети і запрошення з'являються, стають повноправними учасниками розмов і розваг, і все це могло б тривати вічно, аби Мітболл Мілліган своїм вольовим рішенням не перекрив можливість переходу вечірки у категорію нескінченних. Природний зовнішній світ в оповіданні теж виглядає непривітним. Початок лютого, за вікном негода – дощ і вітер. Ця пора року, зауважує автор, не залишає по собі пам'яті та слідів. Ніби нічого не було цими дощовими днями, ні безглуздої закоханості, ні бездумних обіцянок. Минуле стирається відкриваючи відсутність коренів у теперішнього.

Події в квартирі Мітболла Міллігана не мають якогось певного минулого і якогось певного майбутнього, такого минулого та майбутнього, в якому теперішнє могло б набути сенс, пояснення, підґрунтя. Все знову стирається і відновлюється у тій послідовності, напрямок якої визначити неможливо. Рухи, розмови, співи просто заповнюють існування, інтенсифікують переживання, але це жодним чином не змінює характер самого існування. Воно залишається позбавленим значення і надії, автор, а услід за ним і читач, має відчувати це..

В іншій квартирі відбувається щось подібне і відмінне водночас. Її мешканці – інтелектуал Каллісто та його дівчина Обад живуть у тиші й гармонії. Каллісто вже за п'ятдесят, він лежить на ліжку: дрімає, або згадує про минуле. Зі студентських років він переймається ідеєю ентропії: всі замкнені системи мають загинути внаслідок теплового розсіювання енергії<sup>545</sup>. Жах цього відкриття супроводжує Каллісто протягом всього життя, Коли йому виповнилося п'ятдесят чотири, він зважується побудувати свій окремий світ, в якому сили системної рівноваги зможуть відтворюватися довше ніж назовні. Квартира стала місцем для цього світу. Оранжерея, птахи, дівчина поряд – усе це елементи однієї гармонійної системи, яка має (хоч на якийсь час) вистояти

---

<sup>545</sup> Поняття *ентропії* ввів у термодинаміку Рудольф. Ю. Е. Клаузіус (1865 р.) і висловив гіпотезу про «теплову смерть Всесвіту».

серед розпорошування сил та енергій, які невідворотно ведуть весь світ до загибелі. Обад цілком поділяє ідеї Калісто. Вона зажди відчувається самотньою, як пише автор, і плаче цю самотність через страх руйнування внутрішньої гармонії силами зовнішнього світу. Вона щодня відбудовує свій внутрішній світ під тиском ззовні (наприклад, звуків із сусідньої квартири Мілболла). Калісто й Обад розмовляють мало через те, що бояться порушити крихку гармонію свого світу, або, радше, віру в досягнуту гармонію, яка їхній спільний здобуток. Мешканці цієї квартири не контактують із зовнішнім світом, сприймають його ворожо. Вони навіть не виходять з дому (все необхідне їм приносять) і цікавляться лише однією річчю, що ззовні, – температура повітря за вікном. Температура має бути індикатором рівня ентропії, тому термометр став для них чи не найцікавішим предметом. Відбулася чи ще не відбулася ентропія? Як довго можна буде утримати їх маленький світ за таких умов? Через певні проміжки часу Обад поглядає на стовпчик ртуті і зі зростаючою тривогою констатує, що температура вже тривалий час не змінюється. Час діє проти них. Він наближає катастрофу. В момент, коли дівчина вирішує, що кінець уже настав, вона з відчайдушною рішучістю розбиває шибку, ніби віддаючись у руки смерті, у змаганні з якою вони, очевидно, програли.

Тиша, спокій і замкненість квартири Калісто різко контрастує з галасом, гармидером і відкритістю (для будь-кого) квартири Мілболла. Дві квартири – два світи. Обидва втягнуті у потік часу, знають про це і свідомо чи напівсвідомо реагують. Для тих і тих час – це загроза, хаос, втрата сенсу існування. І всі далекі від того, щоб змиритися з таким фактом. Це спонукає до активних дій: проти хаосу і випадковості світу «виставлено» нескінченну комунікацію та інтенсифікацію руху (в квартирі Мілболла) та створення штучної автономної системи життя (квартира Калісто). По суті, всеосяжний настрій оповідання – це марність людських зусиль продовжити існування – своє і світу. Без цих зусиль (сміховинних), як гадають герої, все б розсипалося вмиль. Авторська позиція, яка обіймає обидва внутрішні світи, не позначає напрямку для іншого тлумачення часу і його значення в людському житті.

Важко уявити, що в світі оповідання «час лікує», він є безумовно деструктивною силою і викликає цілком виправдане занепокоєння.

Втомлені вечірною інтелектуали продовжують свої естетські розваги та наукові розмови, надаючи, таким чином, своїм діям видимість смислу. Вишуканість тем – Стравінський або теорія комунікації – стає виправданням для кожної нової миті. Такий інтелектуальний спосіб боротьби з хаосом і безглуздістю постає енергійно витратним, до того ж наступної миті все потрібно починати спочатку. Культура дає надію на алібі у житті, отож і дійство має тривати. Можна сховатися у миттевостях, здобуваючи щось на кшталт неісторичної позиції, але у такої позиції дуже низький позитивний ресурс: вона не дає відчуття щастя і радості. Інтенсивне спілкування спрацьовує як слабенька анестезія: поки говориш – краще, замовкаєш – погано. Таким чином, час переслідує героїв і тисне на них. Особисту драму в розмові можна представити як драму теоретичних позицій у розмові, але в такий спосіб не розв'яжеш реальної проблеми. Інтелектуали використовують культуру як противагу часові, який все знецінює і стирає.

Проте інтелектуал Калісто реалізовує іншу стратегію. Він переймається не миттевістю перемоги над часом, а системною альтернативою існуючому світові. Останній вже близький до зупинки часу, отже Калісто намагається локально відтягнути кінець. Він ніби запускає машину часу у своєму помешканні, дбаючи про те, щоб історія світу не припинилася зненацька. Будучи творцем свого світу, чи досягає він надісторичної позиції? Безумовно, ні. Він повністю залежний від часу і може сподіватися лише на тимчасову перемогу. Час проникає у його світ смертю пташки і відчаєм Обад.

Авторська позиція в оповіданні не відрізняється від позиції героїв. Автор повідомляє те, що є, і цим виражає стурбованість наявною проблемою. Формально він охоплює все в оповіданні, але не підноситься над його часовими структурами.

### *Тиранія часу*



Час непереборний і незворотний. Цей висновок, напевне, зробить кожен читач роману Марії Матіос і оповідання Томаса Пінчона. Окреме людське життя і життя спільнот вкручуються у вир існування без згоди і бажання людей. Примарними видаються можливості раю чи бодай щастя... десь там. В обох творах герої – нещасні і позбавлених надії на щастя. В обох світах немає Бога, є лише рух, який зупинити люди не мають сили.

Із часової структури роману Марії Матіос випливає, що щастя людини не залежать від її дій, добропорядності та чесності. Підстави розподілу щастя і нещастя не у віданні людини взагалі; вони не відомі, отже, по суті, відсутні. Випадає те, або інше. Хоча люди потім приписують подіям минулого якусь пророчі функції (наприклад, тлумачення автором весільного танцю майбутніх батьків Дарусі), логіка того чи іншого перебігу подій залишається незбагненою. Отже, події непередбачувані, неконтрольовані та майже незалежні від людини. Майбутнє не обговорюють. Його сприймають як невідворотність. Чи можна таку невідворотність ототожнити з долею? Здається, у романі доволі натяків саме на таке тлумачення. Проте «доля» таки конотує з певною визначеністю наперед, послідовністю подій. Таку послідовність важко побачити в романі. Радше, трапляється щось погане й безглузде, і лише потім у міркуваннях людей усе це зв'язується у припущенні послідовності, природа якої наразі залишається прихованою. Чи йдеться про долю? Чи йдеться про Бога? Можливо, про долю. Проте, неможливо, щоб це був Бог. Показовою є сцена, коли Матронка жахається, помічаючи в церкві на одній з сусідок вкрадену сорочку, вкрадену з будинку родини, яку нещодавно репресували. Героїня не може збагнути, як Бог може допустити таке у своєму храмі, чому не карає злодійку просто в церкві. Подібну ж зневіру Мотронка демонструє тоді, коли через багато років бачить свого колишнього ката: він здоровий та веселий спокушає її дитину на мимовільну зраду. Немає справедливості, правди, логіки у тому, що діється, зауважує героїня. Постійна зміна влади – угорська, румунська, радянська, німецька, знову радянська – вривається в існування як сила зовнішня і руйнівна (хоча і різною мірою). Політика, стосунки у сільській

спільноті, кохання – важливі для людського життя, утворюють фрагментований потік існування, унеможливають щастя людини.

Внутрішній час «Солодкої Дарусі» – це архаїчний час, який відповідає існуванню людини як істоти не автономної, яка підкоряється чинному порядку в природі та суспільстві; моральні оцінки не виходять за межі опозиції гріха і чесноти, та й, загалом, збігаються зі звичаями. Проте позиція автора як всеохоплювальне спостереження за подіями позначене такою самою архаїчною пасивністю. А що можна планувати у безглуздому світі? Чи можуть послідовні та цілеспрямовані зусилля бути виправданими за таких обставин? Радість – добре. Біда – так і буває. Рух є, але він не спрямований до чогось *іншого, кращого*. Усе зводиться до одвічно повторюваних природних циклів – народження і смерті, молодості і старості... Це острівці сталості у морі незбагненого руху часу. Якщо селяни згоджуються без нарікань віддатися цьому рухові, це видається цілком оптимістичним, адже ставлення до часу будується на вірі в фундаментальну осмисленість існування. Іntenція до примирення з часом в авторській позиції видається трагічною. Немає віри в Вищий смисл, але й віри у можливість чинити спротив також.

Пінчон демонструє ситуацію автономних індивідів, які перебирають на себе функцію реорганізації існування, підтримання світу у належному стані. Вони інтуїтивно переконані, що здатні щось протиставити безглузді часових змін, застосовуючи ресурс своєї волі, розуму та культури. Всі терплять поразку, але не можуть злитися з потоком існування і довіряти йому. Героям Пінчона бракує бачення світового потоку як єдиного і осмисленого руху; ентропія не корелює з єдністю, вона постає синонімом розпаду і смерті. Час героїв оповідання – вже не природний потік, а час культури: існує лише те, що втілює цінності (музика, філософія) та становить об'єкт наукового проектування. Нікому не вдається піднятися над потоком, здобути надісторичну позицію, яка б дала принаймні надію на щастя. Інтелектуали провадять війну про безглуздість часу всередині самого часу. Вони роблять спроби вийти поодиночі чи малими групами із безглузлого потоку існування хоча б на мить. За інших історичних умов у такому протистоянні можна було би розгледіти трагічну

колізію, однак в умовах постмодерної зневіреності щодо Вищого порядку і цінностей ці спроби видаються смішними. Узагальнювальна авторська позиція (якщо можна говорити про таку) також не тішить оптимізмом.

Чи є тоді сенс говорити про якусь надісторичну позицію в літературі? Чи є ця позиція позицією автора? Напевне статичної авторської (і читацької) позиції недостатньо.

Автор постає щодо твору як деміург, він визначає структуру оповіді та обирає історію для оповідання. Пріоритетна позиція забезпечує йому контроль над часом оповідання, але не над власним часом, часом свого життя. Визначальний характер авторської позиції, так само і позиції читача, сам по собі забезпечує мізерні переваги «спостереження за спостереженням» героїв, адже так визначене спостереження переводить нас у режим нескінченної повторюваності без жодного здобутку щодо якості цієї процедури. Можна пригадати «спостереження за тим, хто спостерігає за спостерігачами» Фрідріха Дюрренмата<sup>546</sup>. Спостерігати – це посідати вигіднішу позицію щодо спостережуваного, але це не означає – мати надісторичну позицію, тобто споглядати і переживати вічне та незмінне. Варто відзначити, що і для Ніцше вічність у межах мистецтва є радше ілюзорною, ніж реальною. Мистецтво – ліки від часу з нетривалим терміном дії. Відповідно, авторство як таке не творить надісторичної позиції й остання не тотожна цілісності авторського споглядання. Ця позиція належить механізму спостереження твору як художньому творові; автору і читачеві лише належить скористатися наявними можливостями.

Статичність та всеосяжність авторського задуму наближає до надісторичної позиції. Остання ж впливає зі способу функціонування літературного твору як художнього повідомлення.

### ***Звільнення від часу***

Обидві часові структури – архаїчна та постмодерна – репрезентують *історичну* позицію, але кожна у свій спосіб. Архаїчна часова модель роману

---

<sup>546</sup> Дюрренматт Фрідріх «Доручення, чи Про спостереження за тими, хто спостерігає за спостерігачами» (1986).

Марії Матіос передбачає лише одну втіху для людини – змиритися і поринути у потік часу, якому приписується або не приписується Вищий смисл. Персонажі Томаса Пінчона теж утягнуті в потік існування, але не згодні з таким становищем і змагаються за своє існування. Проте у цьому пориві змагання ніхто не прагне піднятися *над* історією, послідовно втілюючи постмодерне кредо: ні висоти, ні глибини – лише поверхня<sup>547</sup>. Можливо, на якийсь момент вдається уповільнити час, але не вийти з нього.

Обидві моделі осмислення часу є історичними, прив'язаними до часового потоку; в одному випадку зі знаком плюс – «так і буває»<sup>548</sup>, в іншому випадку зі знаком мінус – «так не повинно бути».

Проте, окрім двох часових настанов, які читач може спостерігати, «приміряти на себе» і робити об'єктом критики, є ще одна, яку можна було б назвати надісторичною. Це не конкретна авторська позиція, це – особлива часова структура літературного твору як твору. Вона має виводити читача за межі історії, за межі тиску часу – до свободи і задоволення.

Надісторична позиція спостереження є *функцією* літературного твору, художнього твору загалом. Твір ставить читача у специфічне відношення до зображуваних подій і часового потоку у творі. Ці події стосуються читача і водночас не стосуються. Читач розташований назовні літературної історії життя: він не може бути учасником подій, не може бути жертвою, не повинен встигати з рішеннями. Усе вже описано. Проте він може дуже глибоко і реалістично переживати описуване. Якщо ж мова йде про осмислення описаного, тобто осмислення часу, зокрема, діяльність читача істотно відрізняється від того, що роблять герої. Герой осмислює своє життя, читач – чуже. Герой визначається зі смислом під тиском часу, якого завжди бракує. Читач такого тиску не має. Якщо читач втрачає відчуття відмінності, він діє неадекватно формі художнього твору, його читання стає помилкою і перестає бути задоволенням.

---

<sup>547</sup> Делез Ж. Логика смисла / Ж. Делез ; Пер. с франц. – М. : Академия, 1995. – С. 95.

<sup>548</sup> В цьому зв'язку можна згадати характеристику трагічного у Г.-Г. Гадамера, див.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод : Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер ; Пер. с нем. – М. : Прогресс, 1988. – С. 178.

Час читання – це *вільний час*, вільний від примусовості реальності, яка докучає людині у повсякденному житті. Це, власне, вільний час. Усі асоціації щодо читання на дозвіллі цілком релевантні. Романи читають у час вільний від роботи та необхідних життєвих завдань (учні та науковці – виняток). Читач перериває потік реального життя і занурюється в інше життя, цілком ймовірно, але не реальне. Все, що стосується тривалості, ритму та послідовності читання, залежить від волі читача, проте, у межах наявного вільного часу в реальному житті. Межа зайнятості (необхідно) та дозвілля (свобода від необхідності жити ззовні нав'язаним ритмом) були важливими чинниками виникнення літератури як автономної галузі письменства<sup>549</sup>. Адже, якщо цінність літературного твору вже не визначається зовнішніми потребами (соціальними, релігійними), зникає його службовість щодо реального процесу життя і, відповідно, з'являється, ідея безкорисливого або «незацікавленого задоволення» (І. Кант). Як принцип будь-якої художньої діяльності, така ідея передбачає існування паралельної реальності та можливість виходу до неї. Формується диспозиція переходу і лавіювання між реальностями. Уявна реальність може бути максимально подібна до реальної реальності, але допоки йдеться про літературу, а не репортаж з місця подій, розрив між реальним та уявним світами буде залишатися визначальним. Коли сьогодні пишуть і говорять про зникнення межі між реальним та уявним завдяки розвитку мас-медіа (репортажі про війну тощо), мають на увазі помилку, несвідому чи організовану, в стратегіях тлумачення повідомлення. Наразі ж ми говоримо про художній твір, і допоки він залишається саме художнім, плекати подвоєну реальність є його неодмінна риса. Навіть якщо твір презентує себе не як прекрасний (для задоволення), а як піднесений (про сенс життя), він залишається твором, а не стає проповіддю чи філософським трактатом. Тому цілком припустимо стверджувати, що твір у певному сенсі – розвага, навіть якщо це дуже серйозний твір.

Очевидно, поняття *розважального* потребує роз'яснень. Часто його пов'язують зі зневажливим означенням того, що протилежне справжньому,

---

<sup>549</sup> Див.: Woodmansee M. The Author, Art, and the Market : Rereading the History of Aesthetics / M. Woodmansee. – New York : Columbia University Press, 1994.

високому і серйозному мистецтву; наприклад, вважають синонімом легковажного. Проте не слід забувати, що красне письменство тому і стало «красним», що стосовно пари вимог «повчати» і «розважати» (а їх плекали давні риторика та поетика) стало однозначним на бік «розважання», тобто задоволення від читання. Інше тлумачення розважальної літератури, можемо знайти у Дж. Коллінгвуда. Розважальне – це не завжди легковажне; це те, що дає змогу отримати тимчасову свободу від реальності нашого світу, побувати, де завгодно, здійснити вихід у вигаданий світ. Свобода виходу в інший світ та пильнування межі між світами має принципове значення для розважальної літератури. Коллінгвуд як приклад розважального мистецтва наводить твори Бернарда Шоу та Джона Голсуорсі<sup>550</sup>. Їхня особливість: вони про життя, але не для життя; навіть тоді, коли історії дуже схожі на реальність. Те, що має значення у самому творі, не призначене для перенесення у реальний світ. Радикальніше переосмислення поняття розважальності пропонує Ніклас Луман, наголошуючи на її вбудованості чи «паразитованні» на розмежуванні реального і фіктивного життя. Розважальність не тотожна легковажності; навпаки – розвиває здатність спостереження світу і себе, яка є неодмінною умовою життя, заснованого на самовизначенні<sup>551</sup>. Тут важливий момент переходу від одного життя до іншого, з одного часового потоку в інший, де зобов'язання зникають, вимоги щодо сприйняття послаблюються. Оскільки читач не обтяжений необхідністю реагувати на події, він може сконцентруватися на спостереженні та його можливих варіантах (у творі й житті). Головне в розважальному – це звільнення від тиску часу, вільне його використання та задоволення від свободи.

Існують усі підстави припускати, що «розважальність» у такому сенсі постає як неодмінна складова твору і передбачає задоволення від переживання свободи у *розриві* між реальністю оповідання і реальністю життя.

Отже, читання твору звільняє від необхідності реального життя, розмежовує потоки «там» і «тут» існування. Твір може описувати дуже

---

<sup>550</sup> Коллінгвуд Р. Дж. Принципы искусства / Р. Дж. Коллінгвуд ; пер. с англ. – М. : Языки русской культуры, 1999. – С. 87.

<sup>551</sup> Луман Н. Реальность массмедиа / Н. Луман ; Пер. с нем. – М. : Практика, 2005. – С. 95–97.

серйозні та життєво важливі події (роман Марії Матіос й оповідання Томаса Пінчона саме такі твори), проте ми не сплутаємо їх з історичною хронікою чи репортажем. Хроніка та репортаж, за означеннями, вписані у реальність, вони – фрагменти реальності й претендують на те, щоб їх сприймали саме так. Літературний твір, за визначенням, відсилає до межі, яка відокремлює те, що було, від того, що могло б бути (Аристотель), створюючи простір свободи для читача. Час роману (оповідання) – це не час самого читача. Читач може самовільно входити у простір оповідання і залишати його за власним бажанням. Він може повертатися до окремих фрагментів оповідання по кілька разів, ніби відмотуючи час назад, може пропускати окремі фрагменти, може спостерігати їх як одночасні під час порівняння. Він може все, і цього досить, щоб почуватися впевнено перед всіма негараздами, з якими доводиться зустрічатися у творах. У найстрашнішому місці можна закрити книжку і повернутися у свій час. До того ж, читач має перед собою всю історію літературних героїв від початку до кінця, вона буквально лежить у нього на долоні. Це означає, що, крім свободи присутності у часі літературного твору, він ще має перевагу над героями у повноті часового горизонту спостереження: минуле, теперішнє і майбутнє. Можна сказати, що час життя вміщує час твору, але це справджується лише для спостереження за читанням, але не для читання як такого. Якщо хтось або сам читач, спостерігає себе як читача, – це правда. Якщо читач занурений у читання, він має більше підстав вважати, що вирвався за межі звичайного життя у безмежний простір історії. Напевне, буде доречно говорити (принаймні в межах цієї розвідки) про суміжність часу твору і часу життя. Балансуючи на межі обох, читач здобуває надісторичну позицію, про яку писав Ніцше, а, по суті, уникає часу в постійному балансуванні між світами.

Ідеальне спостереження, коли читач за межами свого життя і лише на межі романного часу, є точкою, в якій час перетворюється на вічність, а страждання на задоволення. Час тут, відповідно, мислиться як плинність, котру здолати неможливо; вічність – означає незмінність існуючого. Читач має нагоду вислизнути з потоку свого життєвого часу (вільний час) і залишатися

спостерігачем часу твору, тобто залишатися назовні часового потоку оповідання. Таким чином, він опиняється поза часами і здобуває особливий вимір існування – контроль над часом і можливість його використання на свій розсуд. Входячи у час оповідання в різний спосіб, у різному ритмі, вибудовуючи власну послідовність читання, читач завжди повертається до того самого твору й оповідання (про життя). У цьому сенсі твір допомагає зупинити час тим, що фіксує подію і її спостереження, але не в цьому суть надісторичної позиції, остання уникає фіксації та існує винятково як перехід, миттєве ствердження свободи під час уникання часу. Фіксоване оповідання відкриває можливість вільного спостереження, спостереження незацькованого часом, адже часу завжди обмаль. Хоча час залишається складовою здобуття свободи, це таки свобода, а не примус щоденного існування.

Літературний твір розповідає про життя, але – інше життя (у сенсі персоналій, онтології та модальності). На межі, в момент переходу між різними потоками існування, читач здобуває миттєвість свободи – надісторичну позицію і насолоджується нею. Твір, звісно, може бути приводом для серйозних міркувань про життя, проте його привабливість лежить у площині уникання часу, у балансуванні між примусовістю часового потоку життя та часового потоку літературного оповідання.



### 3.6. ОСОБЛИВОСТІ ЧАСОПРОСТОРОВОЇ МОДЕЛІ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО

Звернення до питання художнього часу і простору, або ж хронотопу (який, за М. Бахтіним, становить суттєвий взаємозв'язок часових і просторових відношень, художньо освоєних у літературі [2, с. 9]), стосовно творчості М. Вінграновського мало побіжне висвітлення у працях дослідників (зокрема, у статтях Т. Салиги, Л. Собчук, Л. Тарнашинської). Ми спробуємо розглянути цей аспект докладніше, сподіваючись, що він нам допоможе з'ясувати деякі світоглядні настанови письменника, і долучаючи матеріал поетичної і прозової спадщини автора, адже, на нашу думку часопросторова модель у віршах і прозі М. Вінграновського має схожі риси.

К. Хюбнер наводить наукове визначення простору, яке відображає сучасне його розуміння і передбачає такі характеристики: 1) простір – це загальне середовище, в якому перебувають предмети; 2) це середовище є множиною точок: неперервною, гомогенною (точки не відрізняються одна від одної) та ізотропною (тому що для подальших подій не має значення, в якому напрямку вони рухаються); 3) кожен предмет, оскільки він справді існує, перебуває в якійсь частині простору; 4) довжина двох відрізків простору однакова: кожен просторовий предмет займає певну величину у трьох вимірах [20; с. 154–155]. Спробуємо з'ясувати, чи відповідає цим властивостям простір у М. Вінграновського.

Насамперед художній простір у цього автора достатньо широкий і відкритий, хоча у прозовій творчості спостерігається деяка еволюція від його всесвітнього, навіть космічного розмаху (зокрема, у ранніх творах «Світ без війни» і «Президент») до більш локального у пізніших текстах (в останній повісті «Манюня» дія відбувається переважно в межах одного колгоспу «Шлях до Комунізму»). Попри те, цей простір ніколи не буває замкненим, обмеженим якимось приміщенням: це насамперед природний простір з його широчінню і розмахом, з ріками, степами, землею і небом.

Дослідники звертали увагу на частоту вживання Вінграновським лексеми «небо» [9, с. 59]. Паралельне розгортання образів неба і землі, земних і небесних реалій наче навмисно акцентовано у письменника постійно наголошуваним: «І сонце в небі\*, і зерно в руці» [5, с. 80] (однакові конструкції з використанням прийменника «в» роблять «небесний» образ сонця і «земний» образ зерна паралельними); «В теплих снах ідуть в поля жита, / І зоря над ними йде висока» [5, с. 166] (жита і зоря виконують ту саму дію – «йдуть»); «Та неба сонь, та синя сонь доріг» [5, с. 186] (небо і дороги отримують однакову ознаку-характеристику «сонь»); «І огірок, що на столі / Лежить у грудні перед нами, / І небо, що лежить над нами / У гололідному гіллі» [5, с. 200] (огірок «лежить» так, як і небо «лежить»).

Приклади з прозових творів: «Простелене сіре снігове небо лежало над рівною сніговою землею...» [6, с. 61] (небо, як і земля, «снігове»); «Сонце з небес, а яструб із-під гарби стежили за реп'яхом, валкою та повалчанами, й одне згори, а другий знизу чекали, що ж воно буде» [6, с. 312] (сонце в небі і яструб на землі здійснюють однакові дії спостереження і чекання); «Посмутніли білі хмари у небі, і посмутніла вода в Дніпрі» [4, с. 188] (і небесні хмари, і вода в ріці «смутніють»).

Власне, оце паралельне розгортання небесних і земних образів (яке досягається часом не лише шляхом одночасного їх називання, а й оформлення їх за допомогою однакових граматичних конструкцій, надання їм тотожної ознаки чи дії, яку вони виконують) є виявом глибшої тенденції – дзеркального взаємовідображення неба і землі. Прикладів, де яскравіше увиразнюється саме дзеркальний принцип організації простору, також можна навести чимало, зокрема з поезії: «У колисці німої Кодими /

---

\* Тут і далі підкреслення у текстах наші.

На хмарині гойдалась Настка» [5, с. 56] (Настка начебто на хмарині, яка в небі, але водночас вона – в ріці, «у колисці Кодими»; образ побудовано на принципі відображення неба в ріці); «Озер осінніх сонні небеса» [5, с. 305]; «Та згорблена

стежка в глухій кропиві / Показує небо по зорях» [5, с. 358] (стежка «показує небо», тобто ніби відображає його).

У Вінграновського є цілі поезії, побудовані на такому дзеркальному принципі. Зокрема, це «Гост», який починається так:

*Ти тут! Ти тут! Кохана, ти як світ, -*

*Початок і кінець твій загубився...*

*Багряною півчарою схилився*

*В вологих сонцетінях небозвід;*

*І морезвід півчарою другою –*

*І чара зустрічі в руці моїй горить!*

*Вони в ній – ти...* [5, с. 121]

Тут «морезвід» і «небозвід» постають як дві «півчари», що поєднуються в чару, у якій – «ти», кохана жінка (присутня, отже, і в морській, і в небесній половинках).

Схожу структуру має ще одна поезія Вінграновського, де дзеркальна схема набуває чи не найповнішого вираження, – «У синьому небі я висіяв ліс...» [5, с. 206]. Тут так само, як і в попередньому тексті, наявні дві половини простору – небо і море, в яких у даному разі відбувається одночасний процес сіяння («У синьому небі я висіяв ліс... У синьому морі я висіяв сни...»), одночасне проростання посіяного («Той ліс зашумить, і ті сни ізійдуть»), явлення ними «тебе» («І являть тебе вони в небі і в морі») й одночасне заповнення оцим «ти» обох частин («і небо над нами із тебе, / І море із тебе»). Тобто всі процеси, описані у вірші, паралельно розгортаються у небі і в морі, перетворюючи їх на своєрідні дзеркальні відображення одне одного. Наприкінці центральне «ти» поєднує небесні («птиці») і земні («стебла») реалії («І ти біля мене, і птиці, і стебла»), які таким чином також залучаються до дзеркальної світобудови. Крім того, зображений на початку небесний ліс «з берези і дуба» отримує своєрідне «земне» відображення у вигляді «дубового костура» в останній строфі. Таким чином, простір у тексті структуровано за допомогою вертикального стрижня – дерева (небесного – в образі лісу - і

земного – в образі костура) і горизонтальної осі – дороги. У цих координатах і розгортається дійство явлення «тебе» – «любові любої».

Наведемо приклади з прозових творів. У «Первінці» наявні сцени відображення в небі земних істот і подій: «Миколка стояв і дивився, як пропливають мати і він з Первінкою та дідом у синьому небі в краї далекі...» [8, с. 150]. Наявні дзеркальні образи і в романі «Северин Наливайко»: «На кручі священник завмер, і вся його постать у важкій, шитій срібною ниттю ризи, підсвічена знизу фіолетовим Дністром, а зверху пурпуровим небом, горіла на глині чорно» [6, с. 184] (небо і ріка одночасно підсвічують священника близькими за гамою кольорами). Часом у творі небо безпосередньо порівнюється з дзеркалом: «Шийка... подивився, ніби у дзеркало, у проміте зорями небо» [6, с. 343]. Розгорнутого безпосереднього образного втілення це порівняння набуває у прикінцевій сцені твору, де Жолкевський бачить у небі те, що відбувається на землі: «З ряски, де він лежав, що робилося в таборі, він уже не бачив. Та все він бачив перед собою в небі на хмарах, бо прозорі весняні хмари, пропливаючи над Солоницею, все, що там відбувалося, відсвічували, як у дзеркалі, й проносили-забирали з собою...» [6, с. 397].

*Врешті, дзеркальне існування двох половин світоустрою та їхня своєрідна взаємозамінність має втілення у прозових творах М. Вінграновського і на рівні оповідача, який може вести своє спостереження не тільки зі звичайного земного рівня, а й зверху, з небесного обшину (як, наприклад, у сцені з «Северина Наливайка» [6, с. 305–308]), або навпаки, з-під землі (як в оповіданні «Наш батько» [7, с. 322]).*

На мотив подвоєння, відображення дійсності і мотив дзеркала у Вінграновського звертала увагу О. Бойко, пов'язуючи їх із бароковим світобаченням, де образ дзеркала є одним із провідних [3, с. 144]. Однак, на нашу думку, доречнішим в інтерпретації цього мотиву буде звернення не так до світосприйняття епохи Бароко, як до міфологічних уявлень. Адже саме вони містять своєрідну «подвійну» картину світу, де «кожна властивість, що існує тут, на землі, ... має собі подібну на небі... Творіння просто подвоюється» [11,

с. 18]; все: гори, ріки, поля, храми, міста тощо, - має свої небесні прототипи [11, с. 17]. Д. Кемпбел описує стародавню фігуру Будди, що сидить на лотосі, під яким розташований ще один – перевернутий – лотос. Ця друга квітка символізує «дзеркальне, перевернуте відображення лотоса ... Аді-Будди у водах нашого життя» [12, с. 286]. Як стверджує дослідник, «такий образ феноменального світу як перевернутого відображення божественних форм у посереднику нашого розуму, що відображає, є дуже давнім» [12, с. 287].

Проте, як зазначає М. Еліаде, у міфічному «подвійному» світі єдино справжніми є саме небесні архетипи, а земні мають вторинне значення, оскільки достовірні тільки у тій мірі, якою вони подібні до свого неземного прототипу [11, с. 22]. Що ж стосується творів М. Вінграновського, то в них ми навряд чи можемо відчитати таку ієрархію: тут небесна і земна частини світобудови є рівноцінними, взаємно відображають одна одну, і жодна з них не первинна щодо іншої.

Це відображення настільки точне, що часом виникає плутанина, де ж саме верхня, а де нижня половина, неможливість розрізнити небесну і земну сфери. Наприклад, «Сніги і небо злилися в одне, й видавалось незрозумілим, по чому військо йде – по небу чи по землі?» [6, с. 62]. Інколи така плутанина спричиняється до того, що небо і земля міняються місцями, внаслідок чого виникає своєрідний перевернутий простір: «...І, дивлячись на тучу / І на Дніпро, що в тучу ту подався, / Свої хатки мурашки закладають» [5, с. 209] (Дніпро «подався» в тучу, тобто маємо образ ріки, що тече на небо з землі – перевертання звичного простору); «Земля на небі, вечір, щастя, дим» [5, с. 338] (замість звичайного «небо на землі» – перевернуте «земля на небі»).

Водночас принцип паралелізму, половинності-дзеркальності діє у Вінграновського не лише по вертикальній осі світоустрою, а й по горизонтальній: тут світ теж ділиться на дві частини, два боки. Наприклад, у поезії: «Був день праворуч, ніч була ліворуч, / І чорнобривий шлях лежав між ними з верст» [5, с. 290] (просторових координат набувають часові явища (день і ніч), розподіляючись симетрично щодо горизонтальної осі-шляху (згадаймо про таку дорогу-вісь у поезії «У синьому небі я висіяв ліс»)); «Була в одного

світу середа, / В другого світу наступав вівторок» [5, с. 348] (тут також просторовий розподіл (два світи) пов'язаний із розподілом часовим (середа–вівторок)).

Показовим у цьому аспекті є уривок з оповідання «Наш батько», де оповідач займає точку спостереження, яке веде знизу, з землі, і цей погляд відкриває йому таку картину: «Наді мною, якраз саме над цим моїм вибалком, пролягає міжконтинентальна повітряна траса. Взимку літакового сліду не видно, а зараз видно: білим слідом своїм літак наче прострочує небо, ділить його на дві половини. Отак під цим переполовиненим небом наш батько і пасе свою череду. Іноді припадає, що цей білий літаковий слід переполовинює батькову череду. Іноді ж буває і так, якщо подивитися знизу, то цей реактивний слід пролягає якраз між рогами корови, наче і корову ділить наполовину: половина – сюди, половина – туди» [7, с. 324] (навпіл діляться небо, череда і корова, тобто і наймасштабніші, і конкретно-локальні явища набувають половинної структури).

Інколи ця всеохопна «двобічність» спричиняється до того, що навіть конкретна людська істота роздвоюється, починає існувати у двох втіленнях, які дивляться одне на одного, підкоряючись вимогам симетрії: «Вона розплющила очі і побачила перед собою – себе» [4, с. 144]; «Петро... стояв... і в мокрій сорочці, як щойно з Дністра, дивився сам на себе» [6, с. 121]. Або ж автор конструює дзеркально-симетричні сцени за допомогою використання однакових образів в зображенні обох половинок: «Вони дивляться один на одного: в блискучому скафандрі космонавт Петро Чарнота на голих плечах первісного племені і президент Могула Гула в скафандрі з бинтів на плечах свого загону...» [4, с. 174].

Всі наведені особливості просторової будови у Вінграновського (паралельне розгортання небесних і земних образів, взаємовідображення неба і землі, горизонтальні половинні конструкції та дзеркальні образи, мотив роздвоєння) виконують, на нашу думку, реалізацію у текстах автора того, що О. Бойко називає «принципом симетрії», зазначаючи: «...Мотив дзеркала є текстопороджуючим механізмом, що створює симетрично-асиметричні пари»

[3, с. 144]. Як видається, цей принцип надає простору у Вінграновського ще однієї найзагальнішої характеристики (крім відкритості) – врівноваженості. Таким чином, у текстах письменника ми маємо справу з урівноваженим симетричним простором, який сягає корінням міфологічних уявлень про дзеркальну світобудову, проте набуває модифікованих авторською уявою форм.

Крім розглянутого міфологічного дзеркального простору, на нашу думку, у творах М. Вінграновського оприявлено також риси простору казки, його головна особливість, як зазначає Д. Ліхачов, – «малий опір матеріального середовища, „надпровідність” [13, с. 336]. Фізичне середовище в казці не має опору все цілком, закони природи постійно долаються [13, с. 339], завдяки чому все тут здійснюється легко і відразу: герої пересуваються з надзвичайною швидкістю, і простір не має жодного ускладнення для дії [13, с. 337]. Такий простір дає змогу також бачити і чути на далекі відстані (адже не чинить жодних перешкод для зору і слуху). Подібні явища нерідко образно втілені у творах М. Вінграновського.

Миттєве подолання величезних відстаней, неможливе у звичайному просторі, наявне в прикінцевій сцені повісті «Сіроманець»: «Ловитися коникам не хотілось, і вони стрибали від зубів Сіроманця через Гіндукуш на Гімалаї...» [8, с. 92]. На початку ж твору актуалізується казкове «далекобачення»: «Потім вовк заспівав. Він співав тихим старим голосом, і така дорога лежала за ним, що аж за Одесою і за Єгиптом виднілася кожна бадиллина» [8, с. 54]. Таке своєрідне бачення втілено і в першій сцені бою в романі «Северин Наливайко», де польський головнокомандувач Жолкевський дивиться понад степом на далекий пагорб, де перебуває Наливайко: «Жолкевському здалося, що вершник дивиться прямо на нього, в його недоспані очі, й молодими під вусом губами каже Жолкевському через степ: „Доброго ранку!” „Дзень добри!” – відповів Жолкевський йому» [6, с. 15].

Тут відбувається цілковите порушення будь-яких фізичних законів, адже та велика відстань, яка розділяла двох людей, не дає можливості бачити такі дрібні деталі, що їх зобразив Вінграновський (Наливайко дивився в «недоспані

очі» ворога, а той помітив його «молоді під вусом губи» і навіть почув слова, сказані самими губами).

Казкове поширення звуку актуалізується і в повісті «Манюня», де гавкіт цуценяти Султанчика долинає аж через океан: «...Його дзявкотіння з подвір'я хати моєї сестри долетіло до мене через Атлантичний океан у Сполучені Штати. Його домашнє, затишне гавкотіння дотягнулось до мене в Нью-Йорк...» [8, с. 5].

Таким чином, своєрідна відсутність опору простору у текстах Вінграновського, що дає змогу бачити і чути на дуже далекій відстані, а також миттєво їх долати, відсилає нас до особливостей простору казки.

Хочемо вказати на ще одну рису просторової моделі письменника, яка вже пов'язана не з міфологічною чи казковою, а з історичною свідомістю. Цей простір зберігає пам'ять про події, які в ньому відбувалися, і навіть здатний їх відтворити. Наприклад, у поезії «Ще молодесенька. Навшпиньках не ходило...» описано, як дівчинка йде з відрами берегом Дніпра, а закінчується вона так: «...Печенігів / Колись на цьому місці Ярослав / Розбив і розгромив на цьому місці...» [5, с. 209].

В оповіданні «Літньої ночі», де дія відбувається у повоєнний час, герой-хлопчик бачить у кукурудзяному полі сцени з війни: «Кукурудзою коні біжать. Чорні коні біжать темною низкою по кукурудзі, задні ноги викидають назад, оком на мене косять, а кукурудза – ні шелесне!.. Із кукурудзи вибігають солдати, один за одним біжать, не торкаючись майже землі...» [7, с. 331]. Простір у цьому видінні дитини відтворив події з минулого, які тут відбувалися.

Відчуття глибокого історичного ґрунту, багат шаровості землі, яка вся стоїть на минулому, складена з попередніх поколінь, у Вінграновського наскрізне. Наприклад, ось що каже похований у могилі чоловік на питання героя, хто він: «Син Степана, а лежу тут, на цьому місці, бо піді мною лежить мій батько, під батьком дід, під дідом прадід лежить, а під ним Сагайдачний і вся Січ Запорозька» [7, с. 328]. У романі «Северин Наливайко» автор розгортає історію степу, який поглинув у себе одне за одним племена, що тут жили: «А



Степ без продиху гнав і гнав з себе трави, сховавши в собі кімерійців, скіфів, сарматів, аланів, готів, гунів, болгар і аварів...» [6, с. 174]. Таким чином, земна частина простору у Вінграновського зберігає історичну пам'ять, вмістилище попередніх епох і поколінь.

Отже, повертаючись до наукових характеристик простору, можемо сформулювати такі його риси у творчості письменника: 1) простір не лише середовище, у якому перебувають предмети. Він має також часову глибину, зберігає події та образи минулого; 2) простір не безперервний, гомогенний та ізотропний: побудований за дзеркальним принципом, він набуває своєрідної двочастинності й симетричної рівноваги. Предмет може існувати не лише в певній частині простору, а й подвоюватися, відображаючись в іншій його половині; 3) відтинки простору не завжди мають однакову довжину: простір здатний стискатися, передаючи звук або зображення на дуже великі відстані.

Звернімося тепер до проблеми художнього часу. Д. Ліхачов зазначає, що у творі, досліджуючи час, слід розрізняти філософське розуміння часу письменником і власне художній час, оскільки він – «це не погляд на проблему часу, а сам час, що відтворюється і зображується в художньому творі» [13, с. 210]. Проте стосовно творчості М. Вінграновського нам хотілося б звернути увагу й на образ часу, вербалізований автором, оскільки він є показовим і для розуміння художнього часу у текстах письменника.

В епоху Нового часу утвердилося розуміння часу як об'єктивного, лінійного, неперервного і незворотного [19, с. 204]. К. Хюбнер наводить такі характеристики цієї категорії в сучасному розумінні: 1. Час є середовищем, у якому перебувають об'єкти. 2. Кожен з об'єктів, який розглядають як реальний, перебуває в якійсь точці часу. 3. Час має один вимір, як пряма, відкрита з обох кінців. 4. Час незворотний і розгортається в одному напрямку. 5. У часі наголошено «тепер» як сучасне. 6. Час тече з минулого в майбутнє: минулі події вже не існують, а майбутні події ще не існують. 7. За посередництва розподілу часу на роки, місяці, дні, години, хвилини і секунди кожен відрізок набуває певної тривалості [20, с. 142]. Спробуємо з'ясувати, чи відповідає цим характеристикам час у творах М. Вінграновського.

Перш за все щодо нього порушено таку характеристику, як незворотність й односпрямованість: згадаймо ту рису простору в письменника, яка пов'язана з одномоментним існуванням різних часових шарів в одній просторовій точці. Співіснування кількох епох не раз наголошується письменником (зокрема, у прикінцевій сцені ранньої повісті «Президент», де загиблі у війні солдати стоять на дні Дніпра і розмовляють між собою уже в мирні часи: «Не сумуй, Миколо. Ми в Дніпрі, вони на Дніпрі – все в одному часі» [4, с. 187]). Отже, минулі події не зникають безслідно, а продовжують існувати і можуть відтворюватися в теперішньому.

Щодо образу часу у Вінграновського, то він зазвичай поєднаний із емоційно-оцінковою характеристикою: це суворий, безпристрасний, знищувальний час, час-суддя: «І час не спить, щоб вирок підписать» [5, с. 91]; «У всепланетний знищувальний час» [5, с. 115]. Найдокладніше проблему часу письменник розглядає у поезії «Вночі, середночі хтось тихо...», де час постає як всуціль байдужа всепоглинальна сила («У погляді його сухім / Ніхто не любить і не плаче, / І не біжить ніхто, й не скаче, / У ньому – однаково всім» [5, с. 378]; «І з невблаганними очима / Ти йдеш крізь вічність і крізь мить, / І темінь в тебе за плечима, / Й поперед тебе мла-темнина, / Й тобі нічого не болить!» [5, с. 380]). Таке зображення часу корелює із категорією смерті (час «безсмертно сіє, смертно жне»; смерть імпліцитно оприявнена і прочитується через такі його характеристики, як брак будь-якої чутливості, живого поруху, відчуття чи звуку: «тихо», «сухий», «невблаганний», «однаково», «нікому слави чи хули», «нічого не болить», «дарма – нема чи є...»), а також через зв'язок із темрявою: «темінь», «мла»). Такому Часу-смерті протиставлено «животворяще Слово», пов'язане з категорією життя, яке втілене в русі, кольорі, звуці, смакові, в активному вируванні відчуттів і почуттів («Ще все нам із ним – передсвітання... / І гуркіт молодої зливи, / І тьохкіт серця уночі, / І білий цвіт, і камінь сивий, / Солодкий сон оси і сливи, / Й сови у присмерку сплачі... / Ще все нам з ним не відбуло, / Ще все нам радісно і довго...» [5, с. 379]).

Прагнення «словом-життям» перемогти, здолати, знищити «час-смерть» є наскрізним для творчості М. Вінграновського. Він намагається розправитися з

ним на образному рівні: наголосити на його минушті, або ж приспати його, або ж цілком знищити: «Сплять часи, і віки, і літа» [5, с. 72]; «Перебутній час я перебув» [5, с. 369]; «То кожному свій час, що неодмін згоря...» [5, с. 238]. Повсюдними є спроби вийти за межі часу, витворити, за В. Базилевським, «час поза часом» [1, с. 161]: «За смородиною і часом / Попід сонце йдуть поїзди» [5, с. 56]; «Заліта душа за літа...» [5, с. 202]; «Ти бачиш: попід часом, попід віком, / Де все не спить і прагне та болить, / Сумний мій задум ходить біля вікон» [5, с. 167].

Точкою виходу за межі часу у Вінграновського часто є саме теперішня мить, у якій синтезуються минуле і майбутнє (згадаймо статтю М. Ільницького з показовою назвою «В сучасному – минуле і майбутнє»). На такому поєднанні автор наголошує у своїх поезіях («Сучасна мить мені вже, як минуле, / Сучасна мить мені, як майбуття» [5, с. 121]). Особливо актуальним у цьому аспекті є текст «У синьому небі я висіяв ліс...», аналіз часових форм якого дає дуже цікаві результати. Граматичні форми дієслів у першій і другій строфах вказують на минулий час («висіяв»), у третій – на майбутній («зашумить», «ізійдуть», «являть», «замруть»), а в четвертій – на теперішній (тут дієслова як такі відсутні, але називні і неповні речення є маркерами саме теперішнього часу). Отже, замість звичайної лінійної часової послідовності «минуле → теперішнє → майбутнє» М. Вінграновський пропонує нам власну часову модель: «минуле → майбутнє → теперішнє», де минуле і майбутнє поєднуються, синтезуються у теперішній миті, яка виступає остаточною і правдивою реальністю, всеохопним моментом утвердження світу в його цілісності і досконалості («дорога тверда»), а водночас переростає у площину якоїсь позачасовості, вічності (адже відсутність дієслів, можливо, вказує саме на такий стан, що виходить за межі лінійного часового плину). Отже, можемо модифікувати запропоновану нами модель часу у цій поезії М. Вінграновського таким чином: «минуле → майбутнє → теперішнє (= вічність)».

Саме такий перехід сучасної миті у вічність описано наприкінці повісті «Сіроманець», у сцені смерті вовка: «Тоді Сіроманець ліг на спину, підняв лапи, і на його лапи западав дощ, за дощем – сніг, аж до тих пір, коли на кожній

його лапі не звили собі гніздечка сорокопуди... Бігла біла вода, відцвітав пізній глід, пищали сорокопуденята, і синє небо переходило в небеса» [8, с. 92]. Власне, смерті як такої тут і немає, адже смерть можлива у часі, а поза ним відбувається перехід у вічність (вовк не зникає, а продовжує існування в усіх наступних чергуваннях пір року), так, як «небо» переходить у «небеса». Хоча триває розвиток і зміна зовнішніх реалій, проте в цьому процесі вовк перебуває в незмінному стані, застигає у позачасовому триванні.

Схоже розуміння смерті, точніше, її відсутності, а замість неї – продовження сталого позачасового існування у змінних часово-просторових координатах актуалізується у ранній повісті «Президент»: «Під водою на дні Дніпра стоять по коліна в намулі загиблі воїни у війні з фашизмом. Стоять такі, як були, не змінені й не постарілі» [4, с. 187].

У вічності Вінграновського перебувають «юність» і «Тарас» («Чим далі у вічність, тим в юність далі, / Тим вище Тарас над тобою стає» [5, с. 122]), «любов», «ріка», «сади», «сніги», «літа», «бринінь», «голос» («Не одійде любов – серце в серце влетіло! – вона не одійде...»; «Не одійде ріка, що веде нашу пам'ять, вона не одійде...»; «Не одійдуть сади, і сніги, і літа, і бринінь не одійдуть... / Не одійде мій голос, голос мій не відлюбитья і не одійде» [5, с. 333]); «Слово» («Це слово людської надії... / Крізь пил віків, усе в сльозах, / Пробилось, вижило, зоріє...» [5, с. 380]); «світлотінь», «чоловік і жінка» («Стояла дивовижна світлотінь! / На всі часи всевічна, невіджита, / Вона була ласкава, як теплінь, / Вона була як чоловік і жінка!» [5, с. 290]), «Батьківщина» («Батьківщино, Вітчизно-Україно моя! ... я спроможний оглянути тебе всю – від минулого до майбутнього!...» [4, с. 159]), «пісня», «Дніпро», «небо», «світ» («Пісня вже піднімається... Дніпро, і небо, і темна земля з кушами багать при березі обступають її, беруть і несуть її від дядьків до тих дядьків, котрі сьогодні ще хлопчики, від покоління до покоління, з часу в час – довічно, доки є і буде Дніпро, і небо, і під небом світ» [4, с. 185]). Якщо узагальнити, то до позачасових категорій автор зараховує естетичні («юність», «сади», «сніги», «бринінь», «світлотінь», «небо») та національно марковані («Тарас», «ріка», «Батьківщина», «пісня», «Дніпро») явища, явища, пов'язані з почуттям кохання

(«любов», «чоловік і жінка»), а також світ власної словесної творчості («Слово», «голос мій»). Очевидно, така вічність досить далека від, наприклад, вічності християнства: це своєрідна вічність Миколи Вінграновського, яку він наповнює відповідно до власних світоглядних настанов.

Отже, повертаючись до характеристик часу в його сучасному розумінні і порівнюючи їх із часовими формами у творах письменника, можемо сформулювати такі риси цих останніх:

1) у Вінграновського час лише частково є середовищем, у якому перебувають об'єкти, оскільки не всі об'єкти існують у часі і скоряються його законам, чимало їх перебуває поза часом;

2) цей час не одновимірний, оскільки, крім часу, існує також вічність, своєрідна позачасова субстанція, наповнена об'єктами за авторськими світоглядними настановами;

3) цей час не односпрямований, оскільки різні часові шари можуть співіснувати, події і реалії минулого – відтворюватися в сучасному (це дещо нагадує рису міфічного часу, на якій наголошує Хюбнер і яка передбачає, що «минуле може постійно повторюватися і виникати в сучасному» [20, с. 143]. Однак у міфі підґрунтям цього явища є «архе», прадавня сакральна подія, що постійно відтворюється [20, с. 126]. У Вінграновського ж таке відтворення пов'язане насамперед з історичною пам'яттю);

4) «тепер» виділено як теперішнє, яке може переходити у позачасовий вимір;

5) Час не тече з минулого в майбутнє, а минуле і майбутнє синтезуються у теперішньому.

Загальна настанова боротьби з часом, подолання часу у М. Вінграновського відповідає не лише цілям художнього часу як такого, який, за твердженням Д. Ліхачова, «прагне виключити твір мистецтва з реального часу, створити свій час, незалежний від реального» [13; 333]. Вона має глибше, міфічне коріння, адже саме міф, як зазначає М. Еліаде, має на меті нівелювати час. Міфічна поведінка сучасних людей, на думку вченого, виражається «через іноді відчайдушну спробу розірвати однорідність часу, щоб вийти з фізичного

життя і повернутися в інший час, якісно відмінний від того, який, вичерпуючись сам, створює їхню власну історію» [10, с. 134].

Водночас інтенція витворення оригінальної часопросторової моделі цілком перебуває у рідніщі модернізму, мистецтво якого, як стверджує С. Павличко, «було засадничо неміметичним» і відмовлялося від претензій на імітацію життя на користь відтворення суб'єктивного досвіду [14, с. 16]. Зокрема, на думку Д. Хапаєвої, для літератури модернізму характерним є утвердження власного часу на протигагу об'єктивному часу світу [19, с. 211], оскільки в цей період відбувається перехід від об'єктивного часу до часу внутрішнього, невіддільного від суб'єкта: «Єдиний, абстрактний час наративу всесвітньої історії, що розпався на безліч окремих часів, на наших очах перетворюється на час власний» [19, с. 214].

Такий індивідуальний часовий вимір конструює у своїй творчості і М. Вінграновський. Подібно до міфу, він робить спробу подолання об'єктивного часу, проте, на відміну від нього, пропонує не повернення до первісного «архе», а витворює в модерному ключі особливий художній позачасовий світ, що стоїть на чотирьох стовпах краси, кохання, України і Слова.

1. Базилевський В. Маршал Вінграновський / В. Базилевський // Кур'єр Кривбасу. – 2005. – № 193. – С. 157–167.
2. Бахтин М. Епос и роман / М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 304 с.
3. Бойко О. Барокові ремінісценції у поезії Миколи Вінграновського / О. Бойко // Исторична ретроспектива в українській літературі. Зб. наук. праць. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – С. 142–145.
4. Вінграновський М. В глибині дощів : Повісті, оповідання / М. Вінграновський. – К. : Рад. письменник, 1985. – 255 с.
5. Вінграновський М. С. Вибрані твори. У 3 т. / М. С. Вінграновський. – Т. 1. Поезії. 1954–2003. – Тернопіль : Богдан, 2004. – 400 с.
6. Вінграновський М. С. Вибрані твори. У 3 т. / М. С. Вінграновський. – Т. 2. Северин Наливайко. Роман. – Тернопіль: Богдан, 2004. – 400 с.

7. Вінграновський М. С. Вибрані твори. У 3 т. / М. С. Вінграновський. – Т. 3. Повісті й оповідання. – Тернопіль : Богдан, 2004. – 352 с.
8. Вінграновський М. С. Манюня. Повісті. Оповідання. Есе / М. С. Вінграновський. – Л. : Літопис, 2003. – 320 с.
9. Гливінська Л. К. Поетичне слово М. Вінграновського : лінгвостилістична інтерпретація / Л. К. Гливінська. – К. : Київський університет, 2006. – 227 с.
10. Еліаде М. Мефістофель і андрогін / М. Еліаде. – К. : Основи, 2001. – 591 с.
11. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость / М. Элиаде. – СПб. : Алетейя, 1998. – 249 с.
12. Кэмпбелл Д. Мифический образ / Д. Кэмпбелл. – М. : ООО «Издательство АСТ», 2004. – 683 с.
13. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – М. : Наука, 1979. – 360 с.
14. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
15. Салига Т. Дискурс української історії в поезії Миколи Вінграновського / Т. Салига // Українська літературна газета. – 2010. – № 17 (23), 20 серпня.
16. Собчук Л. Розповідна майстерність Миколи Вінграновського у світлі сучасної наратології (на матеріалі повісті «Сіроманець») / Л. Собчук // *Studia methodologica*. – 2005. – Вип. 16. – С. 160–164.
17. Собчук Л. В. Сучасна наратологічна термінологія як засіб осмислення художньої прози М. Вінграновського (на прикладі повісті «Манюня») / Л. В. Собчук // Вісник Житомирського держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2006. – Вип. 26. – С. 143–146.
18. Тарнашинська Л. Б. Микола Вінграновський : «Все на світі з людської душі»: Біобібліографічний нарис / Л. Б. Тарнашинська. – К., 2006. – 108 с.

19. Хапаева Д. Герцоги республики в эпоху переводов / Д. Хапаева. – М. : НЛО, 2005. – 264 с.
20. Хюбнер К. Истина мифа / К. Хюбнер. – М. : Республика, 1996. – 448 с.



### 3.7. МОВНА ДЕЗІНТЕГРАЦІЯ СОЦРЕАЛІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ РАДЯНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (1950–1960-ТІ РОКИ)

#### *Мова літератури соціалістичного реалізму*

Досліджуючи проблему дезінтеграції естетики соціалістичного реалізму в українській радянській літературі 50–60-х рр. ХХ ст., безумовно, не можемо оминати й питання мови, що завжди актуальне для вітчизняного контексту. Насамперед ідеться про стратегію «мовного опору», що народжується всередині канонічної системи і протистоїть їй.

На мовній специфіці соцреалізму наголошувало чимало науковців. Насамперед варто згадати розвідку польського дослідника М. Гловінського «Новомова» (цю умовну назву автор запозичив у Дж. Оруела для визначення мови пропагандистської, партійної, офіційної, комуністичної, ідеологічної або ж соцреалістичної), де проаналізовано складові частини й особливості функціонування відповідного мовного субстрату. Так, основні властивості новомови сформульовано в чотирьох пунктах: «нав'язування виразного знаку оцінності», «синтез прагматичних і ритуальних елементів», «стихія магічності» та «свавільні рішення» [1, с. 159–161]. Названі складові загалом притаманні мовному дискурсу будь-якого тоталітарного суспільства й аж ніяк не обмежуються винятково польським підрадянським простором, про який писав науковець, проте власне їхнє дотримання й становило його (тоталітарного суспільства) невід'ємну частину.

Що стосується творення у межах канону (а в цьому разі навіть чітких формул, – недаремно сучасні мовознавці й літературознавці все частіше звертаються до конвент-аналізу, залучаючи фахівців відповідної галузі), то можна також згадати й тези про «функціоналізацію» мови літератури соціалістичного реалізму та про її перетворення на «застигле нормативне утворення» («нормативність», вочевидь, була наявна не лише на естетичному, а й безпосередньо практичному рівні), про які писав Е. Надточій, наголошуючи на локальній вербалізації «держзамовлення». Зрештою це ставало таким звичним, що будь-який позапротокольний відступ, тобто «живе слово», відразу

ж помічався й відзначувався як щось нетрадиційне, а отже, негативне, яке в цьому випадку прирівнювалося до мінливого, такого, що розхитує стабільну мовну матрицю. Стосовно специфіки самого письма (або ж мови) соціалістичного реалізму та його потенційних читачів, то Е. Надточій зауважував, що воно (письмо, а в нашій ситуації заразом і мова) «налаштоване як машина кодування потоку бажань маси», а за умови зустрічі «досвіду плоті маси та мови влади й складає спосіб існування маси». На його думку, «накладання читання й письма, про яке мріяв Р. Барт як про радикальну деміфологізацію, становить ядро соціалістичної реалізації» [2, с. 115–117].

Водночас професор Йельського університету К. Кларк, розробляючи проблему міфологізму й ритуальності радянських романів, констатувала наявність у них (і не лише в них, а й у переважній більшості соцреалістичних текстів) панівного «лінгвістичного імперіалізму», що полягав у функціонуванні єдиної художньої соцреалістичної мови. Так, пишучи про ранню радянську російську літературу, дослідниця спершу зауважувала оприявлення у ній вільної мовної форми, притаманної пересічним громадянам, зі звичними для них риторичними фігурами й гіперболами (в українському контексті можна найперше згадати цілком вільний та органічний стильовий, а разом з ним і мовний розвій доби «розстріляного відродження»), а згодом наголошувала, що «все це пізніше приберуть із соцреалістичних романів, і лінгвістичні ексцеси не становитимуть літературних добродійностей. Проте вимоги стриманості в мові поєднуюватимуться з дозволом на гіперболізацію в зображенні характерів» [3, с. 68] (соцреалістична гігантомахія у цьому разі напрочуд уподібнювалася до класицистичного максималізму).

Так само й відомий дослідник соцреалізму Є. Добренко простежував поступову консервацію авторитетного слова, що віддалялося від особистих першоджерел, у такий спосіб руйнуючи межу між словом живим, художнім і риторичним. Відтак з просто авторитетного воно перетворювалося на авторитарне, заскорубле, що означало його стильову нейтралізацію. До того ж саме «риторична фраза та мовний штамп відображали процес відособлення слова – від дійсності, від історично конкретного моменту, від індивідуальної,

соціальної, національної характеристики його творця (автора), його носія (героя), його адресата (читача)». Звідси випливала «безвідносність, нічийність слова», що знаменувала повну безвідповідальність [4, с. 247–248] усіх трьох учасників літературного процесу: автора, героя і реципієнта.

Метафорично пишучи про «глухий кут», в який завів літературу соціалістичний реалізм, Ю. Ковалів зауважував, що саме тут «слово втратило свою природну сутність», адже «воно позбавлялося референційних ознак, не відносило означник до означуваного», натомість «містило протилежну семантику, засвідчену цинічною сталінською формулою “жити стало краще, жити стало веселіше”, що по-блюзнірськи пролунала в розпал тоталітарних репресій» [5, с. 38]. Таким чином витворювалась своєрідна антимова, що спершу не могла не дезорієнтувати реципієнта, але згодом, за умов звикання й постійного побутування, ставала звичною для нього, бо ж перетворювалась на «жаргон» із притаманним йому спеціальним «кодом», і саме такий мовний «стиль» користувався тоді неабияким попитом, був «модним», про що, між іншим, сумно-іронічно й згадував І. Дзюба у праці «Інтернаціоналізм чи русифікація?» [6, с. 199]. Згодом він же зауважував, що під час «зображення дійсності в її революційному розвитку», а саме в цьому й полягала основна мета «правильної» літературної творчості, повсякчас відбувалося внесення специфічного коефіцієнту, запрограмованого сталінською владою, що «для розмов з народом та інтелігенцією виробила жаргон, у якому була тільки звукова видимість певного людського слова, а зміст вкладався часто прямопротилежний» [7, с. 89].

Отже, безперечним є існування і функціонування в межах соціалістичного реалізму чітко структурованої й координованої відповідними приписами мовної системи, якої мусили дотримуватися всі творці тогочасної літератури. Якщо узагальнити, то можемо виокремити такі найзагальніші риси мови соцреалізму:

– оцінковий характер із яскраво вираженим маркувальним поділом на негативне/позитивне і відповідним браком півтонів;

– потужна магичність і ритуальність, пов'язана з використанням усталених кліше, штампів тощо, виробленням чітких формул (що призводило до зубожіння й здитиніння насамперед поетичної мови);

– невідповідність слова і дійсності, а також посталі з цього антиправдивість і безвідповідальність митця, приховані за владною риторикою;

– імперативність і нормативність, тобто накидання згори й унеможливлення здорового діалогу (між автором і читачем), натомість авторитарний монологізм (з боку держави).

А проте такі, здавалося б, приреченість і безапеляційність не могли не породжувати власних антитез, а, до того ж, пропонувати цілком закономірні шляхи власного декодування. Так, професор Гарвардського університету С. Бойм наголошувала на такій особливості радянського мовного простору, як розуміння один одного з півслова, зауважуючи, що саме в цій недомовленості «перемішалось багато чого – романтичне ставлення до мови, особливе розуміння духовності, конспіративні традиції, реальна політична ситуація». Таким чином, «розуміння з півслова створювало свою замкнену культурну міфологію з добре захищеними кордонами, які почали розпадатися разом з кордонами політичними» [8, с. 9–10]. Звісно, це спостереження насамперед варто співвідносити з побутовим, а не мистецьким середовищем, однак, з огляду на те, що в аналізований період межа між ними часто зникла, якнайкращим свідченням чого є навидовижу популярний і затребуваний самвидав тих років, тож можна його цілком ототожнювати й з професійним літературним контекстом.

Тож вряди-годи у другій половині 1950-х рр. й усе активніше в 1960-ті рр. на світ почали з'являтися твори, які, якщо не цілком випадали з соцреалістичної схеми (за ідеологічними й естетичними, скажімо, настановами), то принаймні не відповідали їй за мовними ознаками. Таких прецедентів було чимало, що зрештою й породжувало розхитування тої-таки системи, спричинюючи її поступову дезінтеграцію. Власне, як чинників (або ж причин) подібного розхитування, так і шляхів виходу (тобто векторів) з-під її впливів була певна кількість, про деякі різновиди яких писали окремі дослідники. Тож спробуємо

проаналізувати й узагальнити найпоказовіші з них, окресливши своєрідне коло захисної реакції або ж стратегій, покликаних протистояти особливостям функціонування соцреалістичного мовного дискурсу.

Для зручності розділимо основний дезінтеграційний потік на окремі категорії, що становили відповідні рушії і, незважаючи на спорадичні спільні риси, були цілком відмінними його складовими. Виокремлюємо такі групи (назви умовні, інколи містять «мовний» компонент, а коли його наочно бракує і категорію окреслено загальновідомим терміном, то це означає, що до уваги взято тільки мовну складову усього конструкту):

- авторський індивідуалізм;
- рустикальність;
- сюрреалізм;
- химерний текст;
- молодіжна / пародійна мова;
- шістдесятництво (самвидавна і дисидентська літератури);
- езопова мова й маскування;
- міфологізм;
- мовчання й герметизм.

Тепер почергово простежимо основні риси кожної з них.

#### *Авторський індивідуалізм*

Насамперед варто почати з риси, спільної для всіх умовно виокремлених нами груп, що спричинилися до дезінтеграції мови соціалістичного реалізму. Йдеться про своєрідний авторський індивідуалізм, таку собі творчу манеру, що її надто важко узагальнити, адже на увазі мається ідіостиль кожного автора окремо. Власне вже в ньому, в його унікальності й одиничності, полягала істотна відмінність від соцреалістичної традиції, де прерогатива надавалась усьому уніфікованому, стандартизованому й не вітались жодні самостійні починання чи навіть варіації на тему. Відповідно письменник як такий був ніби позбавлений голосу, адже за нього промовляли вже затвержені схеми, яким

він лишень надавав дещо відмінне від попереднього забарвлення, не беручи на себе жодної відповідальності за готовий продукт.

Саме тому напрочуд знаковою видається продукована соцреалізмом і вже згадана тут концепція моральної «безвідповідальності» митця, що починає поступово заперечуватись лишень із виходом на літературну арену авторів, для творчості яких притаманним є індивідуальне, осібне «я», не підпорядковане колективному «ми», й відповідно бере на себе всю відповідальність за написане / не написане (не/сказане, не/зроблене тощо). Особливої ваги набуває категорія сумління/совісті, що не може бути колективною, а лише власною.

Г. Белая простежує своєрідний «стильовий регрес», притаманний мові творів соціалістичного реалізму. Якщо на першому етапі функціонування цієї методології над власне авторським «сказом» домінував авторитарний стиль, то згодом (йдеться вже про післясталінські часи, які ми власне й досліджуємо, зокрема період «хрущовської відлиги»), він почав втрачати провідні позиції, й завдяки цьому відбувався своєрідний перехід від «“нейтрального” стилю до стилю, розкріпаченого від кліше, псевдопатетики та канцеляризмів», що означало «відмову від авторитарних форм мови» (за М. Бахтіним) [9, с. 567].

Вочевидь, у 60-х рр. ХХ ст. в українській радянській літературі все частіше натрапляємо на «моральну забезпеченість слова» (за термінологією І. Дзюби), яку беруть на себе автори-шістдесятники й решта причетних до цього кола митців. І це стосується не лише тематичного рівня (де все відчутнішими стають, з одного боку, апеляції до національного струменя, а з другого – до власне людського, почасти й інтимно-приватного, інколи всесвітньо-універсального), а й суто формального (зокрема, маємо на увазі обігрування зміни займенника «ми» на «я», таке відчутне, наприклад, у творчості В. Симоненка).

Звісна річ, у межах авторського індивідуального стилю так само витворювались певні кліше, неологізми, метафори тощо, продукувались повторювані теми й проблематика, але важливо, що вони були не стандартизовано соцреалістичні, а власні, осібні, оригінальні, тобто такі, що

робили їхнього творця легко впізнаваним серед усієї когорти авторів, були його винаходом і, відповідно, ставали притаманні лише йому.

Не можемо означити індивідуальних особливостей усіх митців, за посередництва яких дезінтегрувалась сама мовна система соціалістичного реалізму, оскільки це передбачає докладне дослідження творчості кожного з них (і не лише загально оглядового, а й вузько профільного, насамперед мовно-літературного), нам же йдеться про суто теоретичний контекст, в якому виокремлюємо найприкметніші риси, серед яких так само маємо змогу назвати лише деякі.

Так, наприклад, легко впізнаваною стала потужна метафорика І. Драча, коли місце має навіть своєрідне нагромадження метафор (їхнє гроно), що може розростатись і на цілий вірш. Неабиякого значення набули особливі синтаксичні конструкції, до яких вдається М. Вінграновський, а разом і його неологізми, породжені тими таки мовними зворотами, що їхнє коріння можливо шукати й у прадавніх часах, коли мислилося й мовилося зовсім іншими категоріями. У прозі не можна не згадати й «настроєвої» манери ранніх оповідань Вал. Шевчука, «хімерності» стилю О. Ільченка. Перелік легко надається до розширення й продовження, проте це вже виходитиме за межі нашої теоретичної розвідки.

### *Рустикальність*

Якщо ж поступово рухатися від авторського індивідуалізму до більш конкретних підгруп, що протидіяли уніфікаційній практиці соцреалізму, то спершу варто звернутися до таких, що, вочевидь, позірно були до нього найбільше наближені, а проте, мали цілком інше завдання, сповідували окрему ідеологію.

Насамперед ідеться про рустикальну течію (напрочуд подібну до неонародництва). Цим терміном завдячуємо В. Моренцю. Зокрема досліджуючи різні гілки поезії другої половини ХХ ст., він серед іншого виокремлює рустикальну лірику, мова якої «всією своєю морфологічною, синтаксичною та фонетичною структурою [...] тяжіє до живого

просторозмовного мовлення». Водночас прикметним є її амбівалентна протипокладеність не тільки «ідеологізованій дифірамбічній казенщині соцреалізму», а й «художній ефектності й літературницькій вишуканості неоромантизму» (до якого українська література завжди мала великі сентименти). Водночас мова рустикальної лірики, на думку дослідника, «не є проникливим заглибленням у власну стихію „праглибинності”, як це раз по раз відбувається в сюрреалізмі, і не виставляє напоказ зачерствілі, а тоді й замертвілі шари власної дискурсивності, з чого „ростуть ноги” авангарду, зосібна концептуалістського штибу». Натомість вона «прагне бути мовленням – живим, нерафінованим, не пригладженим і не редукованим до завжди завузької „літературної норми”» [10, с. 376–377].

Небезпідставно саме тут дослідник простежує чи не найвдаліший «просторозмовний мовленнєвий ренесанс в українській поезії (і прозі!) 60–80-х років» [10, с. 377]. Адже крім поетичної простоти А. Малишка («Кашовар»), І. Драча («Балада золотої цибулі»), маємо до діла і з прозовим приватизмом Є. Гуцала, Гр. Тютюника. Варто загадати в цьому контексті і В. Симоненка, чий прозовий доробок часто нівелюється порівняно з поетичним, хоча в ньому так само відчутна неабияка сила слова – простого, ясного, наближеного до людини: від її земних болів («Бальзам») і навіть до «мовного питання» («Бенкет на току»).

Певною мірою може видатись, що в рустикальності є навіть щось подібне до мови соцреалізму (насамперед позірنا простота й орієнтація на широкі народні маси), але важливою тут постає основна відмінність, що полягає у відсутності клішованої «казенщини», притаманної соцреалізму, про яку вже згадувалось, і цілком відмінному цілепокладанні, адже йдеться не про конкретне партійне замовлення і його вербалізацію, а цілком усамостійнену природну апеляцію до народного ґрунту, закладену в буденному, посередньому, звичайному, тобто такому, що є зрозумілим кожному і не потребує зайвих зарозумілих пояснень чи інструкцій.



На продовження теми народної мови як антитетичного утворення стосовно соцреалізму варто виокремити також і мову творів химерної прози. Адже вона так само напрочуд багата на розмовний (просторозмовний, народнописенний) і фольклорний матеріали, що акумулюють звернення до національного ґрунту, вдаючись зокрема до специфічного мовного апарату. А саме йдеться про активне використання фразеології, прислів'їв, приказок, анекдотів, божби, прокльонів тощо, тобто усього того неймовірно багатого й різноманітного обширу традиційної української культури насамперед ще дорадянського періоду, коли слово було живим організмом, розвивалося не за партійними приписами, а за власними мовними законами, а отже, слугувало яскравим національно свідомим й усвідомленим маркером.

До того ж відчутні тут (у текстах химерної прози) і прояви міфологічної традиції, що зрештою тісно пов'язана й з іншими категоріями, які ще аналізуватимуться в цій статті, проте слід зауважити, що в цьому разі використання міфології, апеляція до міфологічних первенів і їхнє обігрування (вочевидь можемо правдиво говорити саме про творче, їх ідентифікаційне використання) має переважно популяризаторський, наближений до простої народної стихії характер, а не передбачає високоінтелектуальної підготовки реципієнтів. Це така собі позірна апеляція до ковзання по поверхні, а не серйозне занурення вглиб традиції, яке в разі наявності (адже і таке можливо) все одно залишається закодованим від пересічного реципієнта, котрий, натомість, сприймає пропонований матеріал радше у бурлескно-буфонадній площині, можливо, навіть дотичній до бахтінівської карнавалізації. Зрештою, те саме стосується й філософічності, якою просякнуті ці твори. Вона слугує їм водночас і особливим підґрунтям, і додатковим змістовим навантаженням.

Принагідно варто згадати твір, що став своєрідним зачинателем цього, найповніше оприявленого вже в 70-ті рр., жанру, а саме роман О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» 1958 р., де з самої назви до читача вже промовляє цілком незвична для соцреалістичної рецепції форма, до того ж супроводжувала його й оригінальна (на тоді вперше використана) підназва «Український химерний роман з народних уст», яка й

спричинилася до започаткування цілком нової літературної традиції (що її інколи розташовують на горизонталі європейського літературного шляху між сюрреалізмом і магічним реалізмом).

### *Сюрреалізм*

Якщо ж продовжувати реалістичний напрям розгортання мовної опозиції соціалістичному реалізму, то цілком логічним буде звернення від химерного тексту до певною мірою ідейно близького йому сюрреалізму.

Тут маємо справу нібито з тим самим, цілком звичним, словом, проте воно поставлене в незвичні для себе рамки, що відповідно наділяють його новим змістовим і сенсовим навантаженням («я народжусь, коли помру...» М. Холодного). Завдяки цьому народжуються несподівані контексти, покликані збиткуватись з соцреалістичної «новомови» (епіграф, взятий із Маніфесту Комуністичної партії, до поезії «Привид» того ж таки М. Холодного). Через сповідуваний сюрреалістами принцип автоматичного письма й надання виняткової переваги інтуїції, з'являються тексти, які неможливо вкласти в усталені схеми соцреалістичної мови, адже за умови буквального прочитання вони видаються не лише позбавленими сенсу, а й такими, що можуть підважити звичні погляди на мистецтво як таке («красиве і корисне»). У пригоді стають також і містичні конотації, й оніричні прояви, що аж ніяк не вкладаються в прокрустове ложе соцреалістичної дозволеності з превалюванням чіткості та ясності.

Водночас дуже часто сюрреалістичне коріння варто знову таки шукати в національному ґрунті, насамперед на рівні підсвідомості. Тут слід згадати часті рефрени, потворюваність одних і тих самих конструктів, що добре накладаються на релігійну матрицю молитов-замовлянь тощо («може нас не стане...», «ходять коні по колу» М. Холодного, «насіння трав ненавидіти» В. Голобородька). До того ж навіть найпростіші класичні соцреалістичні маркери за гіперболізованого використання, до якого навмисне вдаються автори, доводяться до абсурдизації і повністю здеградовують під впливом власної ж заявленості й самовичерпності. До мови сюрреалізму почасти почали

вдаватися ще поодинокі шістдесятники, проте найповніше розвинулась вона вже у творчості поетів Київської школи.

### *Молодіжна / пародійна мова*

Ця категорія певною мірою подібна до попередньої, але позбавлена онірично-містичного нашарування, переважно орієнтована на очевидну гру (пародійного характеру) з мовною догмою (за М. Епштейном, це фактично авангард і концептуалізм), що передбачає повернення довіри до мови взагалі.

Так, уже згадуваний М. Гловінський, розглядаючи форми опирання новомові, виокремлює «своєрідну молодіжну мову», таку собі «розмовну метамову», а також «гротескную літературу» і її невід'ємний складник – «пародію новомови», що передбачає повернення довіри до мови взагалі, як своєрідну протиотруту від мови соціалістичного реалізму [1, с. 181–182]. Згадані форми аж ніяк не були притаманні винятково польському контексту, в межах якого працював польський дослідник. Маємо змогу простежувати їх і в українській радянській літературі, хоча одразу ж зауважимо, що в темпоральному плані, ці процеси у Польщі відбувалися трохи раніше, ніж в Україні. М. Гловінський писав про кінець 60-х та про 70-ті рр. ХХ ст., тоді як у нас їхній найактивніший розквіт випадає вже на другу половину 80-х рр. Насамперед ідеться про пагони вітчизняного соцарту, появу таких літературних утворень, як Бу-Ба-Бу, ЛуГоСад, Пропала грамота, так звану іронічну школу і посталий із того всього і разом з тим всім постмодернізм тощо, а проте, окремі, ще не сформовані первістки подібних явищ зустрічаємо вже в аналізованому нами періоді. Насамперед у тих-таки сюрреалістичній й химерній прозі, якщо їх дистанціювати від національного й інтерпретувати винятково під кутом зору тогочасного контексту як гру із ним і в межах нього.

### *Шістдесятництво (самвидавна і дисидентська література)*

На продовження переліку різноманітних дезінтеграційних векторів важливо зауважити, що саме сувора регламентація мови соціалістичного реалізму, про яку вже згадувалося, зрештою, й стала призвідницею витворення

певної руйнівної схеми в середині власної ж сфери побутування. Тож варто проаналізувати й кілька найвиразніших опозиційних її компонентів, які дозволимо собі об'єднати в єдиній категорії. З одного боку, йдеться про феномен українського шістдесятництва. А з другого боку, про часто витворювану спершу в його межах, а згодом і поза ними самвидавну, або ж дисидентську літературу, в яку вона відповідно й трансформувалась. Ці явища були покликані протистояти офіційному канону, витворюючи на протигагу ньому власні чіткі стратегії.

Утім, інколи вони були дуже подібні до свого супротивника, бо залишались заручниками єдиної телеологічності, часто базованої на пафосній риторичності й дидактичному моралізаторстві, хоча й сповідували різні ідеали. Саме тому навіть у той час, коли система стала різноманітнішою, тобто у постсталінський період, про який ідеться в нашому дослідженні, зокрема за часів «хрущовської відлиги», у «вільній», здавалося б, літературі, в тому-таки «самвидаві», вряди-годи все одно були відчутні відгомони власне соцреалістичної традиції, базовані на оцінковому характері, дидактиці, показній риторичності й цілепокладанні тощо. Вочевидь за умови зміненого темарію спосіб зображення й викладу матеріалу принагідно залишався сталим, канонічним. Проте дуже часто це слугувало й на користь самим авторам, ніби покріплючи в умовах тоталітарного суспільства їхні авторитетні опозиційні позиції, що претендували на альтернативну авторитарність.

Так, Б. Рубчак зауважував, що «поезія та критика шістдесятих років разом створили особливу спільну мову, автономну територію». Цій мові був притаманний інколи «підвищений, навіть дещо декларативний тон, зі стилізованим словником та синтаксисом, почуттєво насиченими метафорами» [11, с. 102]. Здається, літературознавцю йшлося про інше, проте питання витворення власного мовного коду в даному разі постає актуальною ілюстрацією саме такої подібності.

Що стосується шістдесятників, то слід зауважити, їхній альтернативний спосіб відтворення комунікативного розриву, утвореного між адресатами й адресантами через неадекватне розшифрування повідомлень, засновувався не

на відображенні або ж поверненні до міфологічних прапервенів, що, звісно ж, було складнішим конструктом, адже передбачало наявність широкого рецептивно контекстного кола й знання, чи на ігрових фігурах мовчання, пародіювання, примітивізації тощо, а на «новій ролі Слова», коли конотат і денотат не суперечать один одному. Водночас поетична криза породжувала й актуалізацію логодіцеї – «виправдання слова, його нового осмислення й утвердження у статусі реального “медіатора” – посередника між видимим і невидимим світами» [12, с. 119–120] – або між світом художнім і справжнім життям, де йшлося не про правдоподібне зображення, а про реальну дійсність. Місія, покладена на шістдесятників, зрештою, полягала у доволі простому завданні: протиставити «“словам” – Слово». У них воно (Слово), за О. Пахльовською, «стало проривом у сферу Буття», і в такий спосіб відбулося подолання «комунікативного відчуження суспільства, яке тепер могло об’єднатися в бунті проти “абсурдного світу”» [13, с. 73].

Звісно, як ми вже зауважували, шістдесятники часто продовжували писати, використовуючи аналогічну до соцреалістичної риторику, саме тому їх інколи вважають останнім продуктом, породженим цим мистецьким напрямком, що самостійно розвиваючись вийшов з-під його ж контролю і спрямував свої творчі потуги проти нього, на перекір йому. А водночас шістдесятники повсюдно вдавались до поетичних експериментів з мовою, часто залучаючи не лише новітню лексику (вплив НТР давався знаки ледь чи не в усіх галузях культури і мистецтва), а й використовуючи національний мовний потенціал – від архаїзмів і прозаїзмів до неологізмів різних кшталтів й наближення до просторозмовності, інколи надають перевагу ритмові над римою, акцентним зсувам, ламанню рядків тощо (адже саме до верлібрів споконвіку тяжіла українська лірика).

#### *Езопова мова й маскування*

До того ж дуже близькою, а водночас і віддаленою від цієї категорії була така стратегічна підгрупа мовного супротиву, яку умовно ідентифікуємо як езопова мова й маскування. У цьому контексті слід зауважити, що, зокрема, М.

Павлишин виокремлює кілька можливих форм «літературної опозиції за період гласности», а саме: «“дисиденство”, “мовчанка” та “езопівська мова”» [14, с. 199] (ми вже згадували, що часто дезінтеграційні категорії співпрацюють і ця ситуація не виняток). Далі він уточнює, що езопівська мова – «це найскладніша, а також і найдвозначніша форма літературної опозиції, оскільки вона побудована на механізмі літературного перехитрювання» [14, с. 204], а його («перехитрювання») вочевидь можна інтерпретувати по-різному залежно від ситуації.

Так само писала про езопову мову й К. Кларк, зауважуючи, що в межах функціонування соцреалістичного дискурсу повсякчас відбувалася й зміна кодів, де позитивні й негативні значення тих чи тих знаків системи змінювали полюси, що призводило до появи нових значень, непомітних для сторонніх, але напрочуд відчутних для тих, хто перебуває в межах системи й послуговується звичними кодами. Подібні зміни можуть бути потрактовані як «компонент ритуалу й своєрідний замітник езопової мови, що використовувалася за царських часів для введення в оману цензури» [3, с. 21]. Таким чином, вкотре потверджується теза про те, що напрочуд жорстока система соціалістичного реалізму вочевидь сама ж провокувала пошук й спричинювалася до появи нових вільних форм у її ж межах, що за посередництва подібного маскування (тобто езопової мови) забезпечували вихід з-під її впливів, зароджений самою суворою системою.

Зокрема, В. Панченко акцентує, що в межах радянської дійсності, аби писати правду, слід було використовувати не тільки «пряму мову», а й мову натяків і підтекстів, часто покріплену посиланнями на класиків марксизму-ленінізму, що, зрештою, часто-густо були доволі щирими сентиментами з боку авторів, що їх використовували [15, с. 71]. Чи не найпромовистішою у цьому разі видається праця І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?», де він активно оперує цитатами насамперед з Леніна, а також апелює до чималої кількості документів партійних з'їздів, котрі, на його тогочасну думку, начебто могли посприяти поліпшенню ситуації з національним питанням в УРСР.

Водночас славнозвісні поезії-«паровози», що мали місце у творчості більшості радянських авторів, котрі прагнули бачити свої твори офіційно опублікованими, так само можуть надаватися як до прямолінійного потрактування (авторська симпатія), так і до альтернативної інтерпретації (данина часові), що передбачає заглиблення в особливість контексту.

Так, В. Агеєва, вдаючись до психоаналітичного дослідження насамперед творчості М. Рильського, наголошує, що «твори цього періоду незрідка були текстами-шифрами з подвійним дном, іносказаннями, в яких дуже завуальовано, часом непізнавано-перевернуто, дзеркально, в якійсь зворотній, зміщеній чи спотвореній перспективі відбивався реальний психологічний досвід, сподівання, тривоги, страхи, події, розрахунки, переживання тощо» [16, с. 319]. Власне, цей принцип подвійного декодування використовує й І. Захарчук, зокрема, аналізуючи повість О. Довженка «Україна в огні» [див.: 17].

Водночас, пишучи про літературу соціалістичного реалізму, І. Дзюба наголошує на тому, що її варто вчитися читати по-новому, а саме зважаючи на окремі моменти, що можуть надатися до переінтерпретації, «враховуючи “коефіцієнт викривлення”, беручи “від супротивного”» [18, с. 371]. Зокрема він артикулює три позиції, кожна з яких по-своєму належить до обраної нами загальної назви «маскування». Отже, І. Дзюба наполегливо радить прийдешнім поколінням фахових дослідників і пересічних читачів: «По-перше, в загальному пафосі й тенденційності відрізнити авторське світоглядне від неминучого ритуального, що задиктовувалося літературним режимом.

По-друге, бачити малопомітні відхилення від офіційної догми, які давалися тоді нелегко, яких навіть помічати тоді остерігалися, або ж це було справою донощиків.

По-третє, і в ортодоксально потрактованих картинах бачити той об’єктивний зміст, що перевищує ортодоксальну інтерпретацію, виходить за її межі...» [18, с. 408–409].

Безперечно, такі авторські поради-рецепти є напрочуд продуктивними в цьому контексті та уможливають адекватне дешифрування тих чи тих повідомлень, закодованих у, на перший погляд, канонічному соцреалістичному

тексті. Водночас можемо додати до них ще один спосіб, що полягає у посиленій увазі до образів негативних персонажів і їхніх реплік, в які часто саме й вкладався справжній сутнісний зміст того, про що йшлося письменнику й що відповідало дійсності. Відповідно нині цілком можливою є кардинальна зміна полюсів із позитивного на негативний і навпаки.

### *Міфологічність*

Оскільки треба було протиставити щось тій міфологічній системі, яка штучно насаджувалася й пропонувалася владою на всіх рівнях, то поступово активізувалось віднайдення своєрідної протиотрути їхнім «замовлянням», впроваджуючи власну альтернативну міфологічність (на яку почасти натрапляємо і в сюрреалізмі, і в химерній прозі). Це відбувалося завдяки поверненню до власних автентичних кодів (а разом і виходу з-під накинутаго соцреалістичного ярма), що були зрозумілі лише носію або посвяченому, адже лише за такої умови (мається на увазі розуміння й причетність) магічна функція й мета таки могли зреалізуватися, а комунікація, справжня комунікація, — відбутися.

Наприклад, О. Забужко, аналізуючи поетичні тексти І. Калинця, зауважує, що вони стали своєрідним «перекладом реалій доби на мову людського серцебиття» [19, с. 5]. З огляду на це (маємо на увазі першорядну оприявленість «реалій доби») зараз його поезії дуже важко читати, бо часто не знаємо, не розуміємо, не відчуваємо, не можемо вповні відтворити тих моментів дійсності. Тексти І. Калинця «озивають з підземель культурної пам'яті не стилізованою – прямою мовою: голосом древньої коляди, напису на старовинному куманцеві, погребового голосіння, поганського закляття», а оскільки поет, на думку дослідниці, і є «насамперед, органом мови, артикуляційним апаратом своєї культури», то не дивним, а навпаки логічним видається той «реабілітаційний», або ж «лікувальний» ефект, який реалізують авторські поезії, що в них замовляння, заговорення поєднуються із органічним «заповненням випалених пустот словами», що національно-культурним кодом таврують і унеможлиблюють проявлення специфічної естетики соцреалізму [19, с. 9].



Утім, крім такої версії міфологічності, можемо простежувати й інші її альтернативні прояви. Зокрема, В. Моренець в аналізованому нами періоді виокремлює своєрідний сплеск міфологічності, притаманний авторам «нешістдесятникам», що проявляється у двох аспектах: казковому (В. Голобородько) та онтологічному (В. Кордун, П. Мовчан) [10, с. 419]. У цьому разі важливою є насамперед покликання не на вже дійсні міфи, а витворення своїх власних, що відбувається за посередництва активізації національної історіософії (до якої вдавались ще поети Празької школи).

Принагідно варто зазначити, що в цьому контексті якнайкраще оприявнились такі вектори дезінтеграції соцреалізму, як індивідуальне, адже кожен автор витворював свій, глибоко суб'єктивний міф, і національне, бо всім їм ішлося про спільне завдання – творення усталеної в їхній інтерпретації національної складової, що не претендує на доведення, а вже є закоріненою в історії і дійсності, що її вони бачать і у ній живуть, вочевидь, не лише дистанціюючись від, а просто не помічаючи панівної ідеологічної установки.

### *Мовчання й герметизм*

На увагу також заслуговує феномен мовчання. Прикметно, що від другої половини 60-х рр. почався «своєрідний феномен» мовчання для багатьох митців. Насамперед це стосувалося тих авторів, недавніх шістдесятників, які вже не мали змоги друкуватися, а самвидав підпав під надто жорстокі переслідування, до того ж, вони просто мушили витримати паузу. Й зрештою та затяжна пауза (ледь чи не до другої, горбачовської відлиги) мала таки неабиякий вплив. Зокрема про нього згадує і В. Брюховецький, пишучи про І. Дзюбу та Л. Костенко: «Вони мовчали, а їх слухали! Слухали напружуючи все своє єство. На їхньому мовчанні виховувалося молоде покоління!» [20, с. 10]. Водночас, крім такого позірною мовчання, вже в ситуації поетів Київської школи (пов'язаний з офіційно небагатою практикою писання) було й мовчання безпосередньо в текстах – такий собі новітній ісихазм або ж самовглибання. Насамперед ідеться про творчу манеру наочної неоприявненості головного, що передбачає читання поміж рядків і домислювання сенсів – своєрідна «пауза»

для роботи сумління. Так, у поезії М. Григоріва натрапляємо на рядок про слово, що випало з мовчання філософів. Власне це й стало таким собі програмовим означником творчості ледь чи не всіх поетів Київської школи. А С. Вишенський, один із найвизначніших українських поетів-герметиків, на продовження цих висновувань зауважує: «Всі слова є, сказати б, епізодами перед Великим мовчанням. Наскільки я пам'ятаю, не така вже мовчазна була та школа. Час був такий, що в тодішньому мовчанні було найбільше золота» [21].

Водночас безпосередньо пов'язаним із мовчанням є власне потужний герметизм, заснований на вглибленні в слово й ізоляції мистецтва від світу буденного, коли кожен текст передбачає ледь чи не невичерпне поле інтерпретацій, насамперед пов'язаних із суб'єктивним сприйманням автора його ж таки слова і всього з ним пов'язаного у конкретний момент писання, а отже, всі символи, асоціації й ритміка не мусять мати логічного розкодування, натомість залежать від настроєвості їхнього творця.

\*\*\*

Напевно, перелік стратегій мовного опору соцреалізму можна поглибити, проте, на нашу думку, в 50–60-ті рр. ХХ ст. для української радянської літератури саме проаналізовані вектори були найзнаковішими і, власне, їм можемо завдячувати поступовою дезінтеграцією офіційно панівної літературної парадигми.

1. Гловінський М. Новомова / Міхал Гловінський // 12 польських есеїв. – К. : Критика, 2001. – С. 158–182.
2. Надточий Э. Друк, товарищ и Барт (несколько предварительных замечаний к вопрошению о месте социалистического реализма в искусстве ХХ века) / Эдуард Надточий // Даугава. – 1989. – № 8. – С. 114–120.
3. Кларк К. Советский роман: история как ритуал / Катерина Кларк ; пер. с англ. ; под ред. М. А. Литовской. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2002. – 262 с.
4. Добренко Е. Фундаментальный лексикон. Литература позднего сталинизма / Евгений Добренко // Новый мир. – 1990. – № 2. – С. 237–250.

5. Ковалів Ю. «Соцреалізм» – глухий кут історії літератури / Юрій Ковалів // Слово і час. – 2009. – № 4. – С. 27–42.
6. Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? / Іван Дзюба. – К. : Вид. дім «Києво-Могил. акад.», 2005. – 336 с.
7. Дзюба І. Пастка. Тридцять років зі Сталіним. П'ятдесят років без Сталіна / Іван Дзюба. – К. : Криниця, 2003. – 144 с.
8. Бойм С. Общие места : Мифология повседневной жизни / Светлана Бойм. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 320 с.
9. Белая Г. Стилевой регресс: о стилиевой ситуации в литературе соцреализма // Соцреалистический канон : сб. ст. / под общей ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 556–568.
10. Моренець В. Оксиморон : Літературознавчі статті, дослідження, есеї / Володимир Моренець. – К. : Аграр Медіа Груп, 2010. – 528 с.
11. Рубчак Б. Бо в нас немає часу / Богдан Рубчак // Київ. – 1990. – № 8. – С. 101–108.
12. Кісельова Л. Логодіця українського модернізму : Тичина, Свідзінський, Осьмачка / Людмила Кісельова // Людина в часі : (філос. аспекти укр. л-ри ХХ–ХХІ ст.) / НАУКМА ; упоряд. : В. Моренець, М. Ткачук. – К. : Унів. вид-во Пульсари, 2010. – С. 114–192.
13. Пахльовська О. Українські шістдесятники : філософія бунту / Оксана Пахльовська // Сучасність. – 2000. – 4 квітня. – С. 65–84.
14. Павлишин М. Канон та іконостас : Літературно-критичні статті / Марко Павлишин. – К. : Вид-во «Час», 1997. – 447 с.
15. Панченко В. Сталкер 1960-х // Володимир Панченко / Феномен Івана Дзюби : Матеріали круглого столу, 17 листоп. 2006 р. – К. : Вид. дім «Києво-Могиллянська академія», 2007. – С. 70–87.
16. Агеева В. Тексти з подвійним дном, або психоаналіз соцреалізму / Віра Агеева // Кур'єр Кривбасу. – 2009. – № 230–231 (травень-червень). – С. 319–333.
17. Захарчук І. Друга світова війна : досвід історії – досвід літератури / Ірина Захарчук // Слово і час. – 2007. – № 6. – С. 15–24.

18. Дзюба І. Література соціалістичного абсурду // З криниці літ : У 3 т. / Іван Дзюба. – Т. 1. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 370–409.
19. Забужко О. Замість передмови : дві алогії на калинову тему / Оксана Забужко // Калинець І. Зібрання творів : У 2 т. – Т. 1. – Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К. : Факт, 2004. – С. 5–14.
20. Брюховецький В. Романтичний інтелектуал / В'ячеслав Брюховецький // Феномен Івана Дзюби : Матеріали круглого столу, 17 листоп. 2006 р. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – С. 9–12.
21. Вишенський С. «Кожен новий вірш – то черговий, більш точний удар по хаосу» / Розмовляв Тарас Пастух. Поезія як удар по хаосу // Режим доступу: <http://www.litforum.org/index.php?r=5&a=3140>. – Назва з екрана.

## ВИСНОВКИ

Літературознавчі та філософські аспекти дослідження української літератури XX і XXI століть, висвітлені у цій науково-дослідній роботі, присвячені проблемам міждисциплінарного діалогу й філософським інтенціям української літератури. Зрозуміло, виконавці проекту у своїх дослідженнях і розвідках не претендували на всеохопність, маючи за головну спільну мету порушити давні, «закриті», теми, переглянути проблеми, які в сучасному літературознавстві мають різне наświetлення і прочитання і через різні причини (історичної практики, новизни тощо) мають певну дражливість, яка змушує до роздумів. Нам ішлося про те, щоб за всієї непохопності загальної проблематики, що нею тут виступають філософські сенси людської екзистенції та їх образне утривалення українським красним письмом XX століття, висвітлити актуальні, смислотворчі, подосі не вельми зауважувані змісти і форми, які з незаперечною певністю дають усі підстави говорити про оригінальність української літературно-естетичної думки, її своєподібний внесок у духовно-інтелектуальний досвід століття. Зібрані у цих двох книжках авторські студії згруповано і за хронологією постання, і за науковою проблемою, інтригою.

Під кінець століття, що минуло, коли зусиллями багатьох видатних попередників (від М. Бахтіна й Р. Інгардена до Р. Барта, Г. Г. Гадамера, М. Гловінського та Ю. Кристевой) літературознавство природою речей затратило власну «галузеву чистоту» й вийшло на порубіжжя суміжних гуманітарних наук, визріла очевидна потреба міждисциплінарного вивчення літератури, осмислення її у складній динаміці філософських ідей і художнього творення, яке ці ідеї по-своєму трансформує, чим додає роботи як самим філософам, так і дослідникам літератури, гуртуючи їх довкола здавна захоплюючої наукової дисципліни – філософії літератури. Принаймні, так відбувається у світі.

Однак в Україні подосі більшість дослідників розмежовують для себе ці дві близькі і часто взаємопроникні галузі знання, звісно, не заперечуючи, що

між ними є зв'язок, і побіжно вдаючись до аналізу філософських основ або так само побіжно беручи до уваги закономірності літературного поступу. Здебільшого проблему вбачають у відмінності шкіл і методологій, у бракові ґрунтовних фахових студій, присвячених цілій низці тем з реконструкції розвитку літературознавчо-філософських студій, зокрема й незаангажованому конструктивному розгляді (сучасних чи з так званого періоду соцреалізму) реалій української літератури, взагалі, перспектив літератури в естетично-літературознавчому контексті. Наскільки нам відомо, аналогічних праць в Україні поки що обмаль, проте ми маємо надію, що з часом їх ставатиме більше, що і ці наші скромні міждисциплінарні зусилля сприятимуть переведенню українського літературознавства у сучасний формат наукового мислення, не відірваний від основної рушійної сили і підґрунтя будь-якої гуманітарної думки – від філософії.

Основним полем утруднень і питань для виконавців цього проекту, прямо чи опосередковано, було таке: якою є і якою повинна бути філософія літератури, початками занурена в добу Платона й Аристотеля, а новими пагонами – у сучасні феноменологію, антропологію, естетику, семіотику тощо? Як сучасні уявлення про предмет, представлений у новітньому українському літературознавстві? Як нагромаджені уявлення про філософію літератури залучити до підготовки висококваліфікованих спеціалістів, вписуючи у міждисциплінарне коло пошуків молодих науковців?

Що стосується самої філософії літератури – одвічного (ще від Платона) питання про зв'язок літератури та філософії, – то з давніх-давен тривають суперечки про ці дві галузі науки. Добре усвідомлюємо, що література немислима без філософії, вона завжди має окреслений, своєрідно втілений, (кажемо – «мистецьки») той чи той філософсько-екзистенційний досвід, незрідка забігаючи поперед фахової філософської думки й накреслюючи у свій спосіб певний філософський напрям, як це було, приміром, з екзистенціальною по суті прозою В. Підмогильного чи інтелектуальним романом В. Домонтовича, в просторі якого можна добачити радикальну плюральність, невдовзі згодом на озброєння постмодерною свідомістю.

Літературознавче поняття «філософська література» (будь-то проза чи поезія) абсолютно прийнятне і широко вживане стосовно української літератури ХХ–ХХІ ст., ми до нього часто вдаємося (скажімо, стосовно «малих поем» М. Бажана, драматургії М. Куліша чи кращих зразків української химерної прози). Само по собі – як метафора – це поняття не викликає питань чи заперечень. Однак нам ідеться про дещо інше: про філософію літератури як окрему специфічну сферу інтелектуальних зусиль, міждисциплінарну і доконечно потрібну для нового розгортання і нового прочитання української літератури, приналежну до європейського і світового культурного контексту. Побачити українську літературу саме в такому світлі означає для нас раз і назавжди відсікти будь-які імперські спекуляції стосовно її маргінальної вторинності.

Філософський підхід означає передовсім логічну систематику, завершеність, високу абстрагованість суджень тощо. В докладанні до живого художнього явища він спрацьовує далеко не завжди, навіть у найвідоміших філософів ХХ століття ми не так багато знайдемо прикладів справді вдалих конкретних інтерпретацій. Що вдієш? «Теорія, мій друже, безбарвна, та вічно зеленіє древо життя». Тут, очевидно, не варто впадати у «методологічну крайність», а варто пам'ятати, що в літературі власне філософська думка втілюється специфічно, виплощинюючись в одних моментах (чого вимагає художня об'ємність тексту) і розпросторюючись в інших. Однак вона таки втілюється, синтезуючи раціональні та образно-чуттєві начала осмислення світу і людини в ньому. Так, література, на відміну від філософії, оперує власними способами освоєння дійсності, які в чомусь із необхідністю (і про це цілком однозначно писав Роман Інгарден!) завжди мають і метафізичний сенс. Ну й добре: і літературознавці, і філософи матимуть тут можливість не квапитися з дефініціями, а просто пережити твір як духовну подію, бо вони – теж люди.

Ми ж упевнені, що українське літературознавство, стаючи на міждисциплінарну стежку вивчення літератури, долучається до сучасного гуманітарної думки і збагачується тим, що навчається підходити до розгляду

споконвічних проблем з двох відмінних, але не антагоністичних позицій, бо на вищих рівнях пізнання людське *ratio* та *emotio* не суперечать одне одному.



## ПЕРЕЛІК ПОСИЛАНЬ

1. Агеєва В. Апологія модерну : обрис ХХ віку : статті та есеї / Віра Агеєва. – К. : Грані-Т, 2011. – 408 с.
2. Агеєва В. Тексти з подвійним дном, або психоаналіз соцреалізму / Віра Агеєва // Кур'єр Кривбасу. – 2009. – № 230–231 (травень-червень). – С. 319–333.
3. Анисимов А. М. Типы существования / А. М. Анисимов // Вопросы философии. – 2001. – № 7. – С. 100–113.
4. Арефьева Н. Т. Структура современной западной социокультурной футурологии / Н. Т. Арефьева // [Регионология](#). – 2008. – № 4. – С. 87–96.
5. Архівні матеріали. Центральний державний історичний архів України, м. Львів. – Ф. 688 «Хоткевич Гнат, письменник, актор, мистецтвознавець». – Оп. 1. – Спр. 32 : Розвідка Гната Хоткевича «Гадки про ідеали Ніцше». Уривок. Автограф. – 10 арк.
6. [Бабич С.](#) Діалектика «порожнього місця» : рецепція культурної давнини в українському модернізмі / С. Бабич // Слово і час. – 2002. – № 6. – С. 8–15.
7. Базилевський В. Маршал Вінграновський / В. Базилевський // Кур'єр Кривбасу. – 2005. – № 193. – С. 157–167.
8. Бауман З. Глобалізація. Наслідки для людини і суспільства / З. Бауман : Ігор Андрущенко (пер. з англ.). – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – 109 с.
9. Бахтин М. Епос и роман / М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 304 с.
10. Бейтсон Г. Экология разума. Избранные статьи по антропологии, психиатрии и эпистемологии. 1969–1972 / Г. Бейтсон. – М. : Смысл, 2000. – 476 с.
11. Белая Г. Стилевой регресс : о стилевой ситуации в литературе соцреализма // Соцреалистический канон : сб. ст. / под общей ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 556–568.
12. Белімова Т. В. Дискурс Ф. Ніцше як один із дискурсів тексту роману Віктора Домонтовича «Дівчина з ведмедиком» / Т. В. Белімова //

- Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – 2003. – Вип. 14. – С. 7–11.
13. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / А. Бергсон. – Мн. : Харвест, 1999. – 1408 с. – (Классическая философская мысль).
14. Бжезінський З. Велика шахівниця / З. Бжезінський : пер. з англ. – Львів, Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. – 236 с.
15. Бичко А. Леся Українка : Світоглядно-філософський погляд / А. Бичко. – К. : Укр. центр духовної культури, 2000. – 176 с.
16. Бичко І. Ніцше в Україні / І. Бичко // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – № 9–10. – С. 154–177.
17. Блакитний В. До знаття! / В. Блакитний // Знаття. – 1923. – № 14. – С. 1–2.
18. Бойко О. Бароківі ремінісценції у поезії Миколи Вінграновського / О. Бойко // Історична ретроспектива в українській літературі. Зб. наук. праць. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – С. 142–145.
19. Бойм С. Общие места : Мифология повседневной жизни / Светлана Бойм. – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 320 с.
20. Бондаревська І. Час твору і час життя (часові структури роману Марії Матіос «Солодка Даруся» та оповідання Томаса Пінчона «Ентропія») / Ірина Бондаревська // Людина в часі (філософські аспекти української літератури ХХ–ХХІ ст.) / за ред. В. Моренець, упоряд. М. Ткачук. – К. : Унів. Вид-во ПУЛЬСАРИ, 2010. – С. 260–275.
21. Босенко Е. Урбанизм и живопись / Е. Босенко // Образ міста в контексті історії, філософії, культури. – К. : Парапан, 2005. – С. 181–192.
22. Брубейкер Р. Именем нации : размышления о национализме и патриотизме / Р. Брубейкер // Ab Imperio. – 2006. – № 2. – С. 59–79.
23. Брюховецький В. Романтичний інтелектуал / В'ячеслав Брюховецький // Феномен Івана Дзюби : Матеріали круглого столу, 17 листоп. 2006 р. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – С. 9–12.
24. Бубер М. Проблема человека / М. Бубер : [пер. с нем.] – К. : Ника-Центр, Вист-С, 1998. – 98 с.

25. Вейдемманн Р. Эстония и эстонская культура – понятия идентичные / Рейн Вейдемманн // Дружба народов. – 2009. – № 4. – С. 105–107.
26. Верле А. В. Пространство пришлого : ритм – контекст – событие / А. В. Верле // Модусы времени. – 2005. – Вып. 5. – С. 79–91.
27. Винер Н. Человек управляющий / Н. Винер. – СПб. : Питер, 2001. – 288 с.
28. Вишенський С. «Кожен новий вірш – то черговий, більш точний удар по хаосу» / Розмовляв Тарас Пастух. Поезія як удар по хаосу // Режим доступу : <http://www.litforum.org/index.php?r=5&a=3140>. – Назва з екрана.
29. Вікторія. Сучасне сектантство / Вікторія. – Х. : Держ. вид-во України, 1925. – 29 с.
30. Вінграновський М. В глибині дощів : Повісті, оповідання / М. Вінграновський. – К. : Рад. письменник, 1985. – 255 с.
31. Вінграновський М. С. Вибрані твори. У 3 т. / М. С. Вінграновський. – Т. 1. Поезії. 1954–2003. – Тернопіль : Богдан, 2004. – 400 с.
32. Вінграновський М. С. Вибрані твори. У 3 т. / М. С. Вінграновський. – Т. 2. Северин Наливайко. Роман. – Тернопіль : Богдан, 2004. – 400 с.
33. Вінграновський М. С. Вибрані твори. У 3 т. / М. С. Вінграновський. – Т. 3. Повісті й оповідання. – Тернопіль : Богдан, 2004. – 352 с.
34. Вінграновський М. С. Манюня. Повісті. Оповідання. Есе / М. С. Вінграновський. – Л. : Літопис, 2003. – 320 с.
35. Возняк Т. «Народження трагедії з духу музики» та «Лісова пісня» чи слово – музика – мовчання / Т. Возняк. – Режим доступу : <http://ruthenia.info/txt/vozniakt/text-i-perekl/kn2-8.htm>. – Назва з екрана.
36. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
37. Волкогновова О. Бердяев / О. Волкогновова. – М. : Молодая гвардия, 2010. – 390 с.
38. Габермас Ю. Постнаціональна констеляція : Політичні есе / Ю. Габермас : наук. ред. О. Фешовець. – Львів : Астролябія, 2010. – 196 с.
39. Гайденко П. Экзистенциализм, или философия существования // Философская энциклопедия. – М. : Издательство «Советская

- енциклопедия». – Т. 5. – С. 538–542.
40. Галета О. Проза життя // Досвід кохання і критика чистого розуму : Валер'ян Підмогильний : тексти та конфлікти інтерпретацій / Упор. О. Галета. – К. : Факт, 2003. – С. 7–20.
41. Гантінгтон С. П. Протистояння цивілізацій та зміна світового порядку / С. П. Гантінгтон : пер. з англ. Н. Климчук. – Львів : Кальварія, 2006. – 474 с.
42. Геннеп А. ван. Обряды перехода / А. ван Геннеп. – М. : Восточная литература, 1999. – 198 с.
43. Гливінська Л. К. Поетичне слово М. Вінграновського : лінгвостилістична інтерпретація / Л. К. Гливінська. – К. : Київський університет, 2006. – 227 с.
44. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер. – М. : Наука, 1987. – 217 с.
45. Горнова Г. В. Переживание города / Г. В. Горнова. – Режим доступу : <http://www.omsk.edu/article/vestnik-omgpu-8.pdf>. – Назва з екрана.
46. Грінченко Б. Словарь української мови : у 4 т. / Б. Грінченко. – К., 1907–1909. – Т. I.
47. Гундорова Т. *Femina melancholica*. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2002. – 272 с.
48. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека : український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 263 с.
49. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2009. – 297 с.
50. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – М. : Искусство, 1984. – 350 с.
51. Гіденс Е. Нестримний світ : як глобалізація перетворює наше життя / Е. Гіденс. – К. : Український філософський фонд, «Альтерперс», 2004. – 100 с. – (Сучасна гуманітарна бібліотека).
52. Гловінський М. Новомова / Міхал Гловінський // 12 польських есеїв. – К. : Критика, 2001. – С. 158–182.

53. Дейч О. Дорогою дружби / О. Дейч // Незабутній Максим Рильський : Спогади / упоряд., вст. ст. і прим. Г. Донця і М. Нагнибіди. – К. : Дніпро, 1968. – С. 58.
54. Дельоз Ж. Капіталізм і шизофренія : Анти-Едіп / Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі : [пер. з фр.]. – К. : КАРМЕ – СІНТО, 1996. – 384 с.
55. Демчук О. Чудо / О. Демчук // Плужанин. – 1927. – № 9–10 (13–14). – С. 25–33.
56. Демчук П. Нариси про сучасний стан німецької філософії / П. Демчук // Прапор марксизму. – 1929. – № 6 : 1930. – № 1–2.
57. Дзюба І. З криниці літ : у 3-х т. / І. Дзюба. – Т. II. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. – 976 с.
58. Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? / Іван Дзюба. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – 336 с.
59. Дзюба І. Література соціалістичного абсурду // З криниці літ : У 3 т. / Іван Дзюба. – Т. 1. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 370–409.
60. Дзюба І. Пастка. Тридцять років зі Сталіним. П'ятдесят років без Сталіна / Іван Дзюба. – К. : Криниця, 2003. – 144 с.
61. Дмитрук Н. «Чудеса» на Полтавщині р. 1928 / Н. Дмитрук // Етнографічний вісник. – 1929. – Кн. 8. – С. 168–180.
62. Дмитрук Н. Голод на Україні р. 1923 / Н. Дмитрук // Етнографічний вісник. – 1927. – Кн. 4. – С. 79–87.
63. Дмитрук Н. Про чудеса на Україні року 1923 / Н. Дмитрук // Етнографічний вісник. – 1925. – Кн. 1. – С. 50–65.
64. Добренко Е. Фундаментальный лексикон. Литература позднего сталинизма / Евгений Добренко // Новый мир. – 1990. – № 2. – С. 237–250.
65. Довлатов С. Записные книжки. – Режим доступа : [http://www.sergeidovlatov.com/books/zap\\_kn.html](http://www.sergeidovlatov.com/books/zap_kn.html). – Назва з екрана.

66. Доленго М. Трагедія непотрібної трагичности. З приводу творів Валеріяна Підмогильного / М. Доленко // Червоний шлях. – 1924. – №4–5. – С. 264–272.
67. Донцов Д. Ідеологія чинного націоналізму / Д. Донцов // Націоналізм : антологія / упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. – 2-ге вид. – К. : Смолоскип, 2006. – xlv + 684 с.
68. Дударенко Л. Поетична київська школа : ідейні та естетичні параметри / Людмила Дударенко. – К. : Неопалима купина, 2009. – 240 с.
69. Еліаде М. Мефістофель і андрогін / М. Еліаде. – К. : Основи, 2001. – 591 с.
70. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / М. Еліаде. – К. : Основи, 2001. – 592 с.
71. Євшан М. Грицько Чупринка / М. Євшан // Критика : Літературознавство : Естетика / М. Євшан : упоряд. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 224–234.
72. Євшан М. Проблеми творчости / М. Євшан // Критика Літературознавство : Естетика / М. Євшан : упоряд. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 12–17.
73. Ємельянова Н. М. Філософська рефлексія української інтелігенції (Доба «розстріляного відродження») / Н. М. Ємельянова // Вісник Донецького університету. – – 2008. – Вип. 1. Серія Б : Гуманітарні науки. – С. 156–163.
74. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К. : Femina, 1995. – 538 с.
75. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine : Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
76. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine : Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.

- 77.Забужко О. Замість передмови : дві алогії на калинову тему / Оксана Забужко // Калинець І. Зібрання творів : У 2 т. – Т. 1. – Пробуджена муза / Ігор Калинець. – К. : Факт, 2004. – С. 5–14.
- 78.Забужко О. С. Філософія української ідеї : Франківський період / О. С. Забужко. – К. : Наук. думка, 1992. – 120 с.
- 79.Захарчук І. Друга світова війна : досвід історії – досвід літератури / Ірина Захарчук // Слово і час. – 2007. – № 6. – С. 15–24.
- 80.Зеров М. Українське письменство / М. Зеров : упоряд. М. Сулима. – К. : Основи, 2003. – 1301 с.
- 81.Зіммель Г. Великі міста і духовне життя / Г. Зіммель // Ї. – 2003. – № 29. – Режим доступу : <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/zimmel>. – Назва з екрана.
- 82.Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики / Поль Зюмтор : пер. с фр. И. К. Стаф. – СПб. : Алетейя, 2003. – 544 с.
- 83.Камю А. Счастливая смерть. Посторонний. Чума. Падение. Калигула. Миф о Сизифе. Нобелевская речь / А. Камю : [Пер. с фр.] : авт. предисл. П. Перевезенцев. – М. : Фабр, 1993. – 574 с.
- 84.Кастельс М. Информационная эпоха / М. Кастельс. – М. : ГУ ВШЭ, 2000. – 608 с.
- 85.Кіммел М. С. Гендероване суспільство / М. С. Кіммел : пер. з англ. – К. : Сфера, 2003. – 490 с.
- 86.Кісельова Л. Логодіця українського модернізму : Тичина, Свідзінський, Осьмачка / Людмила Кісельова // Людина в часі : (філос. аспекти укр. л-ри ХХ–ХХІ ст.) / НаУКМА : упоряд. : В. Моренець, М. Ткачук. – К. : Унів. вид-во Пульсари, 2010. – С. 114–192.
- 87.Кісельова Л. Логодіця українського модернізму : Тичина, Свідзінський, Осьмачка / Л. Кісельова // Людина в часі : (філос. аспекти укр. л-ри ХХ–ХХІ ст.) / НаУКМА : упоряд. В. Моренець, М. Ткачук. – К. : Університ. вид-во Пульсари, 2010. – С. 114–192.
- 88.Кларк К. Советский роман : история как ритуал / Катерина Кларк : пер. с англ. : под ред. М. А. Литовской. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2002. – 262 с.

- 89.Кміт Ю. Фрідріх Ніцше / Ю. Кміт // Літературно-науковий вісник. – 1901. – Кн. 8. – С. 87–107.
- 90.Кобилянська О. Царівна / О. Кобилянська // Електронна бібліотека української літератури. University of Toronto. – Режим доступу : <http://www.utoronto.ca/elul/Kobylianska/Tsarivna>. – Назва з екрана.
- 91.Ковалів Ю. «Соцреалізм» – глухий кут історії літератури / Юрій Ковалів // Слово і час. – 2009. – № 4. – С. 27–42.
- 92.Ковальчук Я. Про чудеса на Україні / Я. Ковальчук. – Х. : Держ. вид-во України, 1925. – 16 с.
- 93.Козеллек Р. Часові пласти : дослідження з теорії історії / Р. Козеллек. – К. : Дух і літера, 2005. – 436 с.
- 94.Козловський В. П. Пространство и время культуры : деятельность, бытие, телесность / В. П. Козловский // Бытие человека в культуре (опыт онтологического подхода) / Упоряд. Быстрицкий Е. К. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 59–91.
- 95.Колесник В. Київська школа та Віктор Кордун : поезія зворотності / Валентина Колесник // Світо-вид. – 1999. – № IV (37). – С. 47–81.
- 96.Колядко В. Введение // Сартр Ж.-П. Бытие и ничто : Опыт феноменологической онтологии / В. Колядко : Пер. с фр., предисл., примеч. В. И. Колядко. – М. : Республика, 2000. – С. 3–18.
- 97.Кордун В. Зимовий стук дятла : Поезії / В. Кордун : Післям. М. Москаленка. – К. : Укр. письменник, 1999. – 127 с.
- 98.Кордун В. Київська школа поезії : що це таке?» / В. Кордун // Світо-вид. – 1997. – № I–II (26–27). – С. 7–20.
- 99.Кордун В. Сонцестояння : Поезії / В. Кордун : Післям. В. Стуса. – К. : Дніпро, 1992. – 301 с.
100. Кордун В. Трава над травою : Поезії / В. Кордун. – К. : Неопалима купина, 2005. – 176 с.
101. Косач Ю. Вільна українська література / Ю. Косач // МУР : Збірник II. – 1946. – С. 47–65.



102. Косач-Кривинюк О. Леся Українка : хронологія життя і творчості / О. Косач-Кривинюк. – Нью-Йорк, 1970. – 923 с.
103. Кравченко В. «Осапатова долина» / В. Кравченко // Етнографічний вісник. – 1926. – Кн. 2. – С. 108–111.
104. Кравченко В. «Псалми», що в 1923–24 рр. співали прочани під час подорожувань до різних чудес / В. Кравченко // Етнографічний вісник. – 1927. – Кн. 4. – С. 71–78.
105. Кримський А. «Царівна». Оповідання Ольги Кобилянської [1896] / А. Кримський // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах / упоряд. Ф. П. Погребенник та ін. – К. : Держ. вид-во худ. літ-ри, 1963. – С. 36–38.
106. Кристева Ю. Самі собі чужі / Ю. Кристева : пер. з фр. З. Борисюк. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 262 с.
107. Кристева Ю. Самі собі чужі / Юлія Кристева. – К. : Основи, 2004. – 262 с.
108. Крупянская В. Как записывать устное народное творчество / В. Крупянская // Народное творчество. – 1937. – № 12. – С. 67–68. Див. також : Конкурс на запись советских пословиц и поговорок // Народное творчество. – 1938. – № 1. – С. 24 : Итоги конкурса на запись советских пословиц и поговорок // Народное творчество. – 1938. – № 12. – С. 39–43.
109. Кузякина Н. Леся Українка и Александр Блок / Н. Кузякина. – К. : Рад. письменник, 1980. – 167 с.
110. Куличенко Л. К. Ніцшеанство / Л. Куличенко // Українська радянська енциклопедія : у 12 т. – 2-ге вид. – Т. 7. – К. : Головна редакція УРЕ, 1982. – С. 390.
111. Кэмпбелл Д. Мифический образ / Д. Кэмпбелл. – М. : ООО «Издательство АСТ», 2004. – 683 с.
112. Кьеркегор С. Страх и трепет : этические трактаты / С. Кьеркегор : [Пер. с дат.]. – М. : Республика, 1993. – 383 с.
113. Леві-Строс К. Первісне мислення / К. Леві-Строс. – К. : Український центр духовної культури, 2000. – 324 с.

114. Липинський В. Мораль і політична дія / В. Липинський // Консерватизм : антологія / упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. – К. : Смолоскип, 1998. – С. 196–201.
115. Липинський В. Універсалізм у хліборобській ідеології / В. Липинський // Консерватизм : антологія / упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. – К. : Смолоскип, 1998. – С. 120–132.
116. Лисий І. Гоголь : відпочаткова подвійність душі чи зіткнення ідентичностей / Іван Лисий // Сучасність. – 2010. – № 2. – С. 138–150.
117. Лисий І. Я. Юркевич П. і українська філософська культура / І. Я. Лисий // Спадщина Памфіла Юркевича : світовий і вітчизняний контекст. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 1995. – С. 293–302.
118. Лист Лесі Українки до А. Ю. Кримського від 27 січня 1906 р. // Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – Т. 12. – К. : Наук. думка, 1979. – С. 154–155.
119. Лист Лесі Українки до А. Ю. Кримського від 3 листопада 1905 р. // Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – Т. 12. – К. : Наук. думка, 1979. – С. 151.
120. Лист Лесі Українки до Б. Д. Грінченка від 4 вересня 1907 р. // Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – Т. 12. – К. : Наук. думка, 1979. – С. 213.
121. Лист Лесі Українки до О. П. Косач (матері) від 10 вересня 1907 р. // Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – Т. 12. – К. : Наук. думка, 1979. – С. 214.
122. Лист Лесі Українки до О. П. Косач (матері) від 28 грудня 1912 р. // Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – Т. 12. – К. : Наук. думка, 1979. – С. 428.
123. Лист Лесі Українки до О. П. Косач (сестри) // Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – Т. 12. – К. : Наук. думка, 1979. – С. 412.
124. Лист Лесі Українки до О. Ю. Кобилянської від 18 листопада 1905 р. // Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – Т. 12. – К. : Наук. думка, 1979. – С. 152.

125. Літературна енциклопедія : В 11 т. / Под. ред. А. В. Луначарського – Т. 9. – М. : ОГИЗ РСФСР, Гос. Ин-т «Сов. Энцикл.», 1935. – Режим доступу : <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/le9/le9-5841.htm>. – Назва з екрана.
126. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – М. : Наука, 1979. – 360 с.
127. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
128. Лубківська О. Моделі вияву ніцшеанської філософії в українській літературі / О. Лубківська // Сучасність. – 1995. – № 4. – С. 144–147.
129. Лурье С. В. От магии пения к магии порядка / С. В. Лурье // Человек. – 1991. – № 5. – С. 14–24.
130. Луців Л. О. Кобилянська і Ф. Ніцше [1928] / Л. О. Луців // Література і життя : Літературні оцінки / Л. Луців. – Джерсі Сіті : Свобода, 1975. – С. 151–178.
131. Луцький О. Молода муза / О. Луцький // Діло. – 1907. – 18 листопада.
132. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа : Внешние расширения человека / Г. М. Маклюэн : пер. с англ. В. Николаева : Закл. ст. М. Вавилова. – М. : Жуковский : «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. – 464 с.
133. Маковей О. Ольга Кобилянська (Літературно-критична студія) [1898] / О. Маковей // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах / упоряд. Ф. П. Погребенник та ін. – К. : Держ. вид-во худ. літ-ри, 1963. – С. 44–67.
134. Маланюк Є. Франко незнаний / Є. Маланюк // Книга спостережень / Є. Маланюк // Українське життя в Севастополі. – Режим доступу : <http://www.ukrlife.org/main/evshan/malaniuk2.htm>. – Назва з екрана.
135. Малахов В. В. Мазепа «Культуроцентризм світогляду Івана Франка» (рецензія) / Віктор Малахов // Дух і Літера. – 2007. – № 17–18. – С. 511–518.

136. Малахов В. Истории, которые не закончились / Владимир Малахов // Отечественные записки. – 2007. – № 4. – С. 302–305.
137. Мамардашвили М. К. Лекции о Прусте / М. К. Мамардашвили. – М. : Ad Marginem, 1995. – 547 с.
138. Мамардашвили М. К. Сознание и цивилизация. Доклад на III Всесоюзной школе по проблеме сознания. Батуми, 1984 г. / М. К. Мамардашвили // Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. – М. : Прогресс, 1992. – С. 107 – 121.
139. Маринович М. Исторична пам'ять і виклики сучасності / Мирослав Маринович // День. – 2011. – № 95–96 (3–4 червня). – С. 5.
140. Марков Б. В. Культура повседневности / Б. В. Марков. – СПб. : Питер, 2008. – 352 с.
141. Маркузе Г. Структура інстинктів і суспільство : Філософське дослідження вчення Зигмунда Фрейда / Г. Маркузе : пер. О. Юдін. – К. : Ніка-Центр, 2010. – 248 с.
142. Марсель Г. Homo viator / Г. Марсель : Пер. укр. В. Й. Шовкуна. – К. : Вид. дім «КМ Academia» : Університетське вид-во Пульсари, 1999. – 320 с.
143. Марсель Г. Homo viator : пролегомени до метафізики надії / Г. Марсель : пер. В. Шовкуна. – К. : [Видавничий дім «КМ Academia» : Пульсари](#), 1999. – 320 с.
144. Мацумото Д. Человек, культура, психология / Д. Мацумото. – СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2008. – 668 с.
145. Мей К. Інформаційне суспільство : Скептичний погляд / К. Мей : пер. М. Войцицька. – К. : К.І.С., 2004. – 220 с.
146. Мельник В. Суворий аналітик доби Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. / В. Мельник // Досвід кохання і критика чистого розуму : Валер'ян Підмогильний : тексти та конфлікти інтерпретацій / упор. О. Галета. – К. : Факт, 2003. – С. 341–352.

147. Мельничук А. Очима Заходу / Аскольд Мельничук // Критика. – 2008. – Ч. 3 (125). – С. 23–27.
148. Модернізація України – наш стратегічний вибір // Щорічне послання Президента України народів України. – К. : НІСД, 2011. – 416 с.
149. Мокичев Д. С. В ожидании виртуального мессии // Постчеловек. От неандертальца до киборга / Д. С. Мокичев : под ред. Чесноковой Т. Ю. – М. : Алгоритм, 2008. – С. 78 – 101.
150. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща / В. Моренець. – К. : Вид-во ім. Соломії Павличко «Основи», 2002. – 327 с.
151. Моренець В. Оксиморон : Літературознавчі статті, дослідження, есеї / Володимир Моренець. – К. : Аграр Медіа Груп, 2010. – 528 с.
- 152.** Музіль Р. Людина без властивостей / Роберт Музіль : пер. з німецької О. Логвиненка. – К. : Видавництво О. Жупанського, 2010. – Т. 1. – 416 с. : Т. 2. – 367 с.
153. Мунье Э. Персонализм / Э. Мунье : пер. с фр. и примеч. И. С. Вдовина. – М. : Искусство, 1992. – 143 с.
154. Надточий Э. Друк, товарищ и Барт (несколько предварительных замечаний к вопрошению о месте социалистического реализма в искусстве ХХ века) / Эдуард Надточий // Даугава. – 1989. – № 8. – С. 114–120.
155. Назаретян А. П. Агрессия, мораль и кризисы в развитии мировой культуры (Синергетика социального прогресса). Курс лекций / Акоп Назаретян. – М. : Книжник, 1995. – 168 с.
156. Нельга О. Самосвідомість особистості і її етнічний зміст / Олександр Нельга // Філософська і соціологічна думка. – 1993. – № 7–8. – С. 111–129.
157. Неретина С. С. Слово и текст в средневековой культуре. История, миф, время, загадка / С. С. Неретина. – М. : Гнозис, 1994. – 208 с.

158. Ніковський А. *Vita Nova* / А. Ніковський. – К. : Друкарь, 1919. – С. 9.
159. Ніцше Ф. Народження трагедії / Ф. Ніцше // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 42–54.
160. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі / Ф. Ніцше : пер. з нім. А. Онишка. – Львів : Літопис, 2002. – 320 с.
161. Ніцше Ф. Повне зібрання творів : Критично-наукове видання : у 15 т. / Ф. Ніцше : упоряд. Дж. Коллі та М. Монтінарі : ред. укр. вид. О. Фешовець. – Т. 1 : Народження трагедії : Невчасні міркування I–IV : Твори спадку 1870–1873. – Львів : Астролябія, 2004. – 770 + XII с.
162. Ніцше Ф. Так казав Заратустра : Жадання влади / Ф. Ніцше : пер. з нім. А. Онишка та П. Таращука. – К. : Основи : Дніпро, 1993. – 415 с.
163. Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського (1910–1941) / Л. Новиченко. – К. : Наук. думка, 1980. – С. 139.
164. Оже М. От города воображаемого к городу-фигции / М. Оже // Художественный журнал. – № 24. – 1999. – Режим доступу : <http://www.guelman.ru/xz/362/xx24/x2402.htm> – Назва з екрана.
165. Орвел Дж. Колгосп тварин. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/novela/kolghosp.htm>. – Назва з екрана.
166. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Х. Ортега-і-Гасет. – К. : Основи, 1994. – 420 с.
167. Осьмачка Т. Из-під світу : Поетичні твори / Т. Осьмачка : літ. редакція Ю. Шереха-Шевельова. – Нью-Йорк : Укр. Вільна Академія Наук у США, 1954. – 317 с.
168. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
169. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / С. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.

170. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко : упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко. – Вид. 2-е. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. – 679 с.
171. Павлишин М. Канон та іконостас : Літературно-критичні статті / Марко Павлишин. – К. : Вид-во «Час», 1997. – 447 с.
172. Павлишин М. Ольга Кобилянська : прочитання / М. Павлишин. – Х. : Акта, 2008. – 357 с.
173. Панченко В. Сталкер 1960-х // Володимир Панченко / Феномен Івана Дзюби : Матеріали круглого столу, 17 листоп. 2006 р. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – С. 70–87.
174. Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902–1920 рр. у генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами / В. Панченко // Електронна бібліотека ОУНБ Кіровограда. – Режим доступу : <http://library.kr.ua/books/panchenko/index.shtml>. – Назва з екрана.
175. Паскаль Б. Думки / Б. Паскаль. – К. : Дух і літера, 2009. – 704 с.
176. Пахльовська О. Українські шістдесятники : філософія бунту / Оксана Пахльовська // Сучасність. – 2000. – С. 65–84.
177. Петров В. Українські культурні діячі УРСР 1920–1940 жертви більшовицького терору. – Нью-Йорк : Пролог, 1959. – 89 с.
178. Підмогильний В. Місто / В. Підмогильний // Оповідання. Повість. Романи. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 308–539.
179. Підмогильний В. П. Оповідання. Повість. Романи / В. П. Підмогильний : упоряд. В. О. Мельник. – К. : Наук. думка, 1991. – 790 с.
180. Підмогильний В. Невеличка драма / В. Підмогильний // Електронна бібліотека української літератури. University of Toronto. – Режим доступу : <http://www.utoronto.ca/elul/Pidmohylnyi/Drama>. – Назва з екрана.
181. Плющ О. Л. Сповідь : Новелістика. Повість. Драматична фантазія. Поезія. Листи / О. Плющ. – К. : Дніпро, 1991. – 366 с.
182. Помян К. Порядок часу / К. Помян. – К. : Український Центр духовної культури, 2008. – 462 с.

183. Попов П. До текстів т. зв. «Калинівських» пісень / П. Попов // Етнографічний вісник. – 1927. – Кн. 4. – С. 8–30.
184. Попович М. В. Нарис історії культури України / М. Попович. – К. : АртЕк, 1999. – 728 с. – (Освіта ХХІ століття).
185. Пронкевич О. В. Національна ідентичність і де/реконструкція літературного канону в сучасній іспаністиці / О. В. Пронкевич // Новітня філологія. – 2006. – № 4 (24). – С. 189–198.
186. Пчілка О. Українські народні легенди останнього часу / Олена Пчілка // Етнографічний вісник. – 1925. – Кн. 1. – С. 41–49.
187. Рильський М. Ніцше / М. Рильський // Бібліотека кошового писаря. – Режим доступу : [http://pysar.net/virsz.php?poet\\_id=58&virsz\\_id=11](http://pysar.net/virsz.php?poet_id=58&virsz_id=11). – Назва з екрана.
188. Рильський М. Про двох поетів / М. Рильський // Зібрання творів : у 20 т. / М. Рильський. – Т. ХІХ : Автобіографічні матеріали. Записні книжки. Листи (1907–1956). – К. : Наук. думка, 1988. – С. 22.
189. Рікер П. Ідеологія та утопія / П. Рікер : пер. з англ. – К. : Дух і літера, 2005. – 386 с.
190. Рікер П. Історія та істина / Поль Рікер. – К. : ВД «КМ Academia», УВ «Пульсари», 2001. – 393 с.
191. Рікер П. Сам як інший / П. Рікер. – К. : Дух і літера, 2000. – 458 с.
192. Розстріляне відродження : Антологія 1917–1933 : Поезія-проза-драма-есеї / упоряд., передм., післям. Ю. Лавріненка : післям. Є. Свєрстюка. – К. : Смолоскип, 2002. – 984 с.
193. Ролз Д. Політичний лібералізм / Д. Ролз : пер. з англ. О. Мокровольського. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2000. – 382 с.
194. Ромашко С. Монумент – сувенір – улика. Временная ось мегаполиса / С. Ромашко // Логос 1991–2005. Избранное : В 2 т. Т. 2. – М. : Издательский дом «Территория будущего», 2006. – С. 508–521. – (Университетская библиотека Александра Погорельского).



195. Росовецький С. Міф про народження і загибель Христа в Україні / С. Росовецький // Ритуально-міфологічний підхід до інтерпретації тексту : зб. наук. праць / за заг. ред. Л. О. Кисельової, П. Ю. Поберезкіної. – К. : ІЗМН, 1998. – С. 10–18.
196. Росовецький С. Український фольклор у теоретичному висвітленні : посіб. для університетів / С. Росовецький. – Ч. 1 : Теорія фольклору. – К. : Фітосоціоцентр, 2005. – 232 с.
197. Росовецький С. Український фольклор у теоретичному висвітленні : посіб. для університетів / С. Росовецький. – Ч. 2 : Жанри. – К. : Вид-во Укр. фітосоціолог. центру, 2007. – С. 236.
198. Росовецький Ст. Український фольклор у теоретичному висвітленні / Ст. Росовецький. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2008. – 623 с.
199. Рубан В. Київська школа / Василь Рубан // Кур'єр Кривбасу. – 2003. – № 168. – С. 142–151.
200. Рубчак Б. Бо в нас немає часу / Богдан Рубчак // Київ. – 1990. – № 8. – С. 101–108.
201. Савченко С. Клясичний театр XVII-го століття і класицизм / С. Савченко // Французькі клясики XVII століття : Корнель, Расін, Мольєр, Буальо / пер. М. Рильського. – Х. : К. : Література і мистецтво, 1931. – ?? с.
202. Салига Т. Дискурс української історії в поезії Миколи Вінграновського / Т. Салига // Українська літературна газета. – 2010. – № 17 (23), 20 серпня.
203. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо : Нарис феноменологічної онтології / Ж.-П. Сартр : пер. з фр. В. Лях, П. Таращук. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 858 с.
204. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто : опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр : Пер. с фр., предисл., примеч. В. И. Колядко. – М. : Республика, 2000. – 639 с.

205. Сартр Ж.-П. Нудота. Мур. Слова / Ж.-П. Сартр : перекл. з французької В. Борсука та О. Жупанського : післямова Н. Білоцерківець. – К. : Основи, 1993. – 464 с.
206. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм – это гуманізм / Ж.-П. Сартр. // Сумерки богів / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева. – М. : Политиздат, 1990. – С. 319–344.
207. Свідзінський В. Є. Твори : у 2 т. / В. Є. Свідзінський : вид. підгот. Е. Соловей. – Т. 1. – К. : Критика, 2004. – 584 с.
208. [Сикари А.](http://www.krotov.info/spravki/persons/16person/1542huan.html) Портрети Святих. – Т. 2. – Милан, 1991. – Режим доступу : <http://www.krotov.info/spravki/persons/16person/1542huan.html>. – Назва з екрана.
209. Скуратівський В. Л. До духовної біографії сучасника / В. Л. Скуратівський // Філософська і соціологічна думка. – 1991. – №8. – С. 115–126.
210. Славгородская Н. «Что содеяли, того не придумать вовек : и курица – птица, и женщина – человек» : советские пословицы как модель новой действительности / Н. Славгородская // Natales grate numeras? : сб. ст. к 60-летию Георгия Ахилловича Левинтона / Ред. А. К. Байбурын, А. Л. Осповат . – СПб. : Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2008. – С. 505–515. Слісаренко О. А. Чорний Ангел : Вірші. Новели. Повісті. Роман / Олекса Слісаренко : упоряд. та передм. М. К. Наєнка. – К. : Дніпро, 1990. – 556 с.
211. Смирнов С. А. «Антропология перехода», «Человек перехода», «Словарь антропологии перехода». – Режим доступу : <http://www.antropolog.ru/doc/persons/smirnov>. – Назва з екрана.
212. Сміт Е. Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка / Ентоні Д. Сміт. – К. : Темпора, 2010. – 311 с.
213. Сміт Е. Нації та націоналізм у глобальну епоху / Ентоні Сміт. – К. : Ніка-Центр, 2006. – 313 с.

214. Сміт Е. Націоналізм : теорія, ідеологія, історія / Ентоні Д. Сміт. – К. : К.І.С., 2004. – 168 с.
215. Смольников С. Н. На золотом пороге немеркнущих времен : Поэтика имен собственных в произведениях Н. Клюева / С. Н. Смольников, Л. Г. Яцкевич. – Вологда : Русь, 2006. – С. 262.
216. Собчук Л. В. Сучасна наратологічна термінологія як засіб осмислення художньої прози М. Вінграновського (на прикладі повісті «Манюня») / Л. В. Собчук // Вісник Житомирського держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2006. – Вип. 26. – С. 143–146.
217. Собчук Л. Розповідна майстерність Миколи Вінграновського у світлі сучасної наратології (на матеріалі повісті «Сіроманець») / Л. Собчук // *Studia methodologica*. – 2005. – Вип. 16. – С. 160–164.
218. Соловей Е. Невпізнаний гість : Доля і спадщина Володимира Свідзінського / Елеонора Соловей. – К. : Наук. думка, 2006. – 224 с.
219. Соловей Е. Українська філософська лірика : навч. посібник зі спецкурсу / Елеонора Соловей. – К. : Юніверс, 1999. – 368 с.
220. Сосновський М. Ідеологія «чинного націоналізму» Дмитра Донцова / М. Сосновський // Націоналізм : антологія / упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. – 2-ге вид. – К. : Смолоскип, 2006. – С. 628–674.
221. Сріблянський М. Порожнє місце / М. Сріблянський // Українська хата. – 1913. – № 4–5. – С. 300–307.
222. Старицька-Черняхівська Л. Хвилини життя Лесі Українки / Л. Старицька-Черняхівська // Вибрані твори / Л. Старицька-Черняхівська. – К. : Наук. думка, 2000. – 848 с.
223. Стефаник В. [Лист] 26. До В. І. Морачевського / В. Стефаник // Повне зібрання творів : у 3 т. / В. Стефаник. – Т. 3 : Листи. – К. : ВАН УРСР, 1954. – С. 43–45.
224. Столяров А. М. Розовое и голубое // Постчеловек. От неандертальца до киборга / А. М. Столяров : под ред. Чесноковой Т. Ю. – М. : Алгоритм, 2008. – С. 8 – 52.
225. Стус В. [Про поезію Віктора Кордуна] / Стус В. // Кордун В.

- Сонцестояння : Поезії / Стаття В. Стуса. – К. : Дніпро, 1992. – С. 288–296.
226. Стус В. Лист до Голобородька / Стус В. // Стус В. Зібрання творів : У 4-х т., 6-ти кн. – Т. 6., кн. 2. Листи до друзів та знайомих. – Львів : Просвіта, 1997. – С. 68.
227. Табачковський В. Ф. Ніцше : «Неевклідова рефлексивність» / В. Табачковський // Філософія Ф. Ніцше і сучасність (до 160-річчя від дня народження). Філософсько-антропологічні студії'2005. – К. : Стилос. – С. 3–16.
228. Тарнавський М. Між розумом та ірраціональністю : Проза Валер'яна Підмогильного / М. Тарнавський : пер. з англ. – К. : Унів. вид-во Пульсари, 2004. – 232 с.
229. Тарнашинська Л. Б. Микола Вінграновський : «Все на світі з людської душі» : Біобібліографічний нарис / Л. Б. Тарнашинська. – К., 2006. – 108 с.
230. Тернер В. Символ и ритуал / В. Тернер. – М. : Наука, 1983. – 227 с.
231. Тишков В. А. Забыть о нации / В. А. Тишков // Вопросы философии. – 1998. – №9. – С. 3–26.
232. Ткаченко А. «Здобудем людських прав»? / А. Ткаченко // Слово і час. – 1991. – № 12. – С. 8–12.
233. Ткаченко Р. Ніцшеанство в художній практиці О. Плюща / Р. Ткаченко // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. – 2003. – Вип. 4. – С. 111–115.
234. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст : семантика и структура. Сборник статей. – М. : Наука, 1983. – С. 227–284.
235. Тоффлер Е. Третя хвиля / Е. Тоффлер : [пер. з англ.]. – К. : Всесвіт, 2000. – 480 с.
236. Удовик С. Л. Uniformitas / С. Л. Удовик // Вестник Российского философского общества. – 2006. – № 4. – С. 71–78.

237. Українка Л. Лист до А. Ю. Кримського. 9 лютого 1906 р. / Леся Українка // Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – Т. 12. – К. : Наук. думка, 1979. – С. 154–156.
238. Українка Леся. Європейська соціальна драма в кінці XIX ст. / Леся Українка // Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – Т. 8. – К. : Наук. думка, 1977. – С. 282.
239. Українка Леся. Спогади про Миколу Ковалевського / Леся Українка // Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – Т. 8. – К. : Наук. думка, 1977. – С. 225.
240. Успенский Б. А. Этюды о русской истории / Б. А. Успенский. – СПб. : Азбука, 2002. – 474 с.
241. Ушкалов Л. «Золота мірнота» на теренах українського духовного досвіду / Л. Ушкалов // Есеї про українське бароко / Л. Ушкалов. – К. : Факт, 2006. – С. 100.
242. Франко І. «Жіноча бібліотека», видає Наталія Кобринська / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – Т. 29. – К. : Наук. думка, 1981. – С. 202–204.
243. Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – Т. 31. – К. : Наук. думка, 1981. – С. 33–44.
244. Франко І. Маніфест «Молодої музи» / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – Т. 37. – К. : Наук. думка, 1981. – С. 410–417.
245. Франко І. Одвертий лист до галицької української молодезі // Зібрання творів : у 50-ти томах / І. Франко. – Т. 45. – К. : Наук. думка, 1986. – С. 401–409.
246. Фромм Э. Бегство от свободы / Э. Фромм : [ пер. с англ.]. – М. : Прогресс, 1990. – 271 с.
247. Фромм Э. Иметь или быть? / Э. Фромм // Фромм, Эрих. Психоанализ и религия : Искусство любить : Иметь или быть? – К. : Ника-Центр, 1998. – 400 с. – Режим доступу : <http://lib.ru/PSIHO/FROMM/haveorbe2.txt>. –

Назва з екрана.

248. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / Мишель Фуко. – М. : АСТ, 2010. – 704 с.
249. Фукуяма Ф. Великий крах : Людська природа і відновлення соціального порядку / Ф. Фукуяма : пер. з англ. В. Дмитрука]. – Л. : Кальварія, 2005. – 380 с.
250. Фукуяма Ф. Наше постчеловеческое будущее : Последствия биотехнологической революции / Ф. Фукуяма : пер. с англ. М. Левина. – М. : ООО «Издательство АСТ» : ОАО «ЛЮКС», 2004. – 349 с. – (Philosophy).
251. Хайдеггер М. Бытие и время / Хайдеггер М. – Харьков : Фолио, 2003. – 503 с.
252. Хайдеггер М. Время и бытие : Статьи и выступления / М. Хайдеггер : сост., пер. с нем. и комм. В. В. Бибихина. – М. : Республика, 1993. – 447 с.
253. Хайдеггер М. Слова Ницше «Бог мертв» / М. Хайдеггер // Вопросы философии. – 1990. – №7. – С. 143–176.
254. Хайдеггер М. Что такое метафизика? / М. Хайдеггер. – Режим доступа : <http://evans-experientialism.freewebspace.com/heidegger5a.htm> –  
Назва з екрана.
255. Хаксли О. О дивный новый мир / О. Хакали : пер. с англ. О. Сороки, В. Бабкова. Примеч. Т. Шишкиной, В. Бабкова. – СПб. : Амфора, 1999. – 541 с.
256. Хапаева Д. Герцоги республики в эпоху переводов / Д. Хапаева. – М. : НЛО, 2005. – 264 с.
257. Хейлз К. Н. Як ми стали пост людством : Віртуальні тіла в кібернетиці, літературі та інформатиці / К. Н. Хейлз. – К. : Ніка-Центр, 2002. – 430 с.
258. Христюк П. В. Винниченко і Ф. Ніцше / П. Христюк // Українська хата. – № 4–5. – С. 275–299.

259. Хюбнер К. Истина мифа / К. Хюбнер. – М. : Республика, 1996. – 448 с.
260. Червинский П. П. Семантический язык фольклорной традиции / П. П. Червинский. – [Ростов-на-Дону] : Изд-во Ростов. ун-та, 1989. – С. 223.
261. Чоран Э. М. Разлад / Э. М. Чоран // Иностранная литература. – 2001. – № 1. – С. 252.
262. Шевченко С. Нові легенди на Зинов'євщині / С. Шевченко // Етнографічний вісник. – 1928. – Кн. 7. – С. 142–145.
263. Шліпченко С. Записано на камені : короткі інтервенції в історію та теорію архітектури / С. Шліпченко. – Київ : Всесвіт, 2008. – 352 с.
264. Шумило Н. Микола Євшан / Н. Шумило // Критика : Літературознавство : Естетика / М. Євшан : упоряд. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 3–11.
265. Шюц А. Структура життєсвіту / А. Шюц, Т. Луман. – К. : Український Центр духовної культури, 2004. – 560 с.
266. Эделман Дж. Век имперских революций / Дж. Эделман // *Ab Imperio*. – 2008. – № 1. – С. 35–74.
267. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость / М. Элиаде. – СПб. : Алетейя, 1998. – 249 с.
268. Якимович С. З есхатологічних настроїв / С. Якимович // Життя й революція. – 1926. – № 2–3. – С. 113–118.
269. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму / С. Яковенко. – К. : Критика, 2006. – 296 с.
270. Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло» / М. Ямпольский. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 688 с.
271. Ясперс К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс : пер. с нем. – М. : Политиздат, 1991. – 527 с. – (Мыслители XX в.).
272. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Карл Ясперс. – М. : Политиздат, 1991. – 528 с.

273. Agamben G. *Homo Sacer : Sovereign Power and bare Life* / G. Agamben. – Stanford : Stanford University Press, 1998. – 228 p.
274. Auster P. *City of Glass* / P. Auster. – NY : Penguin Books (Non-Classics), 1987. – 208 p.
275. Barnes J. *Aristotle : a very short introduction* / J. Barnes. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – 176 p.
276. Bergson H. *Durée et simultanéité* / H. Bergson. – Paris : Presses Universitaires de France – PUF, 2009. – 516 p.
277. Bradbary M. *The Cities of Modernism // Modernism : A Guide to European Literature 1890-1930* / M. Bradbary. – L. : Penguin Books, 1978. – P. 96-105. – (Penguin Literary Criticism).
278. Certeau M. De. *The Practice of Everyday Life* / M. de Certeau. – Berkeley : University, of California Press, 1984. – 227 p.
279. Emerson T. E. *Archaic Societies : Diversity and Complexity Across the Midcontinent* / T. E. Emerson. – NY : State University of New York Press, 2009. – 867 p.
280. Freedberg D. *The Power of Images : Studies in the History and Theory of Responce* / D. Freedberg. – Chicago : University of Chicago Press, 1991. – 560 p.
281. Hall S. *The Question of Cultural Identity* / S. Hall // *Modernity and its Futures* / Eds. S. Hall, T. McGrew. – Cambridge, 1992. – 372 p.
282. Husserl E. *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* / E. Husserl // *Gesammelte Werke, Band X*. – Hamburg : Meiner, 1985. – 256 s.
283. Jaskulowski K. *O narodowym wymiarze kultury sceptycznie* / Krzysztof Jaskulowski // *Narod – Tożsamość – Kultura : między koniecznością a wyborem*. – Warszawa : SOW, 2005. – S. 15–42.
284. Joyce J. *A Little Cloud // Dubliners* / J. Joyce. – L. : Wordsworth Classics, 2001. – P. 49–59.
285. Joyce J. *Ulysses* / J. Joyce. – NY : Modern Library, 1992. – 816 p.
286. Kellas J. G. *The Politics of Nationalism and Ethnicity* / James G. Kellas.



- London : Macmillan, 1991. – 188 p.
287. Leerssen J. Nationalism an the Cultivation of Culture / J. Leerssen // Nations and Nationalism. – 2006. – Vol. 12. – № 4. – P. 559–578.
288. Lefebvre H. Everyday Life in Modern World / H. Lefebvre. – New Brunswick : Transaction Publishers, 1990. – 206 p.
289. Merleau-Ponty M. Le roman et la métaphysique / M. Merleau-Ponty// Dans Cahiers du Sud. – 1945. – № 270 (mars-avril ). – P. 194–207.
290. Murdoch I. Under the Net / I. Murdoch. – L. : Penguin, 1977. – 256 p.
291. Schöllhammer K. E. A Walk in the Invisible City / K. E. Schöllhammer // Knowledge, Technology & Policy. – 2008. – Vol. 21, № 3. – P. 143–148.
292. Seamon D., Mugerauer R. Dwelling, Place and Environment : Towards a Phenomenology of Person and the World / D. Seamon, R. Mugeraurer. – NY : Columbia University Press, 1989. – Режим доступу : [http://krex.k-state.edu/dspace/bitstream/2097/1697/1/Seamon\\_Way\\_of\\_Seeing.pdf](http://krex.k-state.edu/dspace/bitstream/2097/1697/1/Seamon_Way_of_Seeing.pdf)
293. Tarnawsky M. Modernism in Ukrainian Prose / M. Tarnawsky // Harvard Ukrainian Studies. – 1991. – Vol. XV. – № 3/4. – P. 263–272.
294. Williams G. A. The Welsh in Their History / G. A. Williams. – London : Sydney, 1982. – 375 p.
295. Wolfe T. You Can't Go Home Again / T. Wolfe. – NY : Harper Perennial Modern Classics, 1998. – 720 p.
296. Woolf V. Mrs Dalloway / V. Woolf. – L. : Wordsworth Classics, 2003. – 146 p.
297. Wunderlich F. M. Walking and Rhythmicity : Sensing Urban Space / F. M. Wunderlich // Journal of Urban Design. – 2008. – Vol. 13, № 1. – P. 125–139.

**Бібліографічний опис публікацій  
(за результатами дослідження)**

1. Агеєва В. Апологія модерну: обрис ХХ віку / Віра Агеєва. – К. : Грані-Т, 2011. – 408 с.
2. Моренець В. Оксиморон: літературознавчі статті, дослідження, есеї / В. Моренець. – К. : НаУКМА ; Аграр Медіа Груп, 2010. – 528 с.
3. Менжулін В. І. Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні / В. І. Менжулін. – К. : НаУКМА ; Аграр Медіа Груп, 2010. – 455 с.
4. Єрмоленко В. Оповідач і філософ. Вальтер Беньямін та його час : Монографія / Володимир Єрмоленко. – К. : Критика, 2011. – 280 с.
5. Людина в часі (філософські аспекти української літератури ХХ–ХХІ ст.) / За наук. ред. проф. В. П. Моренця. – К. : Універ. вид-во Пульсари, 2010. – 275 с.
6. Людина в часі (філософські аспекти української літератури ХХ–ХХІ ст.) / За наук. ред. проф. В. П. Моренця. – Кн. 2. – К. : Універ. вид-во Пульсари, 2011. – 248 с.
7. Агеєва В. Елегія для безґрунтовних романтиків [передмова] / В. П. Агеєва // Хвильовий М. Арабески / Микола Хвильовий. – К. : Грані-Т, 2010. – С. 6–18.
8. Агеєва В. Колекціонер промовистих дрібниць, або пригоди української авантюрної прози : Передмова / Віра Агеєва // Слісаренко О. Вибрані твори / Олекса Слісаренко. – К. : Смолоскип, 2011. – С.5-34.
9. Агеєва В. П. Канон як мистецтво пам'яті / В. П. Агеєва // Сучасність. – 2010. – № 5. – С. 153–163

10. Агеєва В. Простір гри : Передмова, упоряд. / Віра Агеєва // Йогансен М. Вибрані твори / Майк Йогансен. – К. : Книга, 2011. Карповець М. В. Антропологічні особливості переживання часу в світі міста / Карповець М. В. // Наукові записки НаУКМА. – Т. 115. Філософія та релігієзнавство. – К. : НаУКМА, 2011. – С. 8–12.
11. Архипова Л. Д. Апологія мудрості літератури // Філософська думка. – 2011. - № 1. - С. 37-48.
12. Архипова Л. Д. Апологія мудрості літератури / Людмила Архипова // Філософська думка. – 2011. – № 1. – С. 37–48.
13. Архипова Л. Д. Герменевтика у пошуках істини й методу : Ганс-Георг Гадамер – Еміліо Бетті – Ерік Дональд Гірш / Архипова Л. Д. // Наукові записки НаУКМА. – Т. 115. Філософія та релігієзнавство. – К. : НаУКМА, 2011. – С. 45–48.
14. Архипова Л. Д. «Жахаюча близькість» філософії й літератури / «Філософія і література» (круглий стіл редакції часопису «Філософська думка») / Людмила Архипова // Філософська думка. – 2011. – № 1. – С. 13–15.
15. Архипова Л. Д. Карти ідентичностей і прокладання смислових маршрутів : література та філософська герменевтика // Гілея: науковий вісник. Зб. наук. праць. – Вип. 41. – К. : ВІР УАН, 2010. – С. 320-325.
16. Бондаревская И. А. Эстетика как знание и социальный факт / И. А. Бондаревская // Эстетика без искусства? Перспективы развития : Сборник статей. – СПб., Санкт-Петербургское философское общество, 2010. – С. 16–31.
17. Карповець М. В. Іронія у творі «Він і вона» Ольги Кобилянської в контексті транс-дискурсивності / М. В. Карповець // «Дні науки філософського факультету – 2011», Міжн. наук. конф. (Київ ; 2011) : [матеріали доповідей та виступів]. – К. : Вид.-поліграф. центр «Київський університет», 2011 – Ч. 2. – С. 147–149.

18. Карповець М. В. Людське тіло як онтологічно-культурний феномен у світі міста / М. В. Карповець // Наукові записки Нац. ун-ту «Острозька академія». – Вип. 9. Філософія. – Острог : НаУОА, 2011. – С. 192–203.
19. Кисельова Л. О. Пашко О. В. Інтертекстуальне тло вірша Павла Тичини «І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Клюєв» / Л.О. Кисельова, О.В.Пашко // Магістеріум. Літературознавчі студії. – Вип. 38. – 2010. – С. 13–22.
20. Лисий І. Я. Ідея післяфілософської/ літературної культури у Річарда Рорті / Лисий І. Я. // Наукові записки НаУКМА. – Т. 115. Філософія та релігієзнавство. – К. : НаУКМА, 2011. – С.49–55.
21. Лисий І. Я. Міждисциплінарність у гуманітаристиці : метадисципліна чи методологія? / І. Я. Лисий // Гуманітарно-наукове знання : становлення парадигми : матеріали міжнародної наукової конференції. – Чернівці : ЧНУ, 2011. – С. 37–44.
22. Лютий Т. В. Без автора? Проблема самовираження у філософії та літературі // Філософська думка. - 2011. - № 1. - С. 49-56.
23. Лютий Т. В. Подвійність як світоглядно-антропологічний принцип // Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство. – 2010. – Т. 102. – С. 13–19.
24. Лютий Т. В. Українське ніцшеанство / Лютий Т. В. // Наукові записки НаУКМА. – Т. 115. Філософія та релігієзнавство. – К. : НаУКМА, 2011. – С. 60–66.
25. Лютий Т. В. Філософія plus література: проблема авторського вираження // Політологічний вісник. Збірник наукових праць. – К.: «ІНТАС», 2010. – Вип. 46. – С. 7–13.
26. Менжулін В. І. Біографія філософа як парадокс / В. І. Менжулін // Актуальні проблеми духовності : зб. наук. праць. – Вип. 11. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2010. – С. 3–23.
27. Менжулін В. І. Біографія філософа після «смерті автора» : випадок Фуко / В. І. Менжулін // Українська біографістика = Biographistica

- Україніса : зб. наук. праць / Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського ; редкол. : Т. І. Ківшар (гол. ред.) та ін. – К., 2010. – Вип. 6. – С. 40–54.
28. Менжулін В. І. Структуралізм, «смерть автора» і біографізм / В. І. Менжулін // Магістеріум. – Вип. 39 : Історико-філос. студії. – 2010. – С. 12–19.
29. Панченко В. Українська версія соцреалізму / В. Панченко // Слово і час. – 2011. – № 6.