

значення поєднуються в назві повісті «Камінна луна») як природного середовища, здатного давати відгук, відлуння, тобто набувати властивостей живої стихії. На цій семантичній ознаці ґрунтується персоніфікований образ живого каміння: «Зараз потуманіло, і це саме та пора, коли на Замковій горі можна побачити кам'яне обличчя. Обличчя одного з велетнів, у яких вірив мій батько. Хтозна, може, й справді вони колись жили на нашій землі, перетворившись на камені, все ще не втратили здат-

ності дивитися на світ. Світ людей, у яких пульсує гаряча кров і які майже ніколи не питають у них поради». У глибшому прочитанні художній символ живого каміння, яке стереже голоси минулого, входить до семантично «перелицьованої» порівняно з реальним світом бінарної опозиції «живий – мертвий»: оживлююче начало неживої природи протистойть пасивному началу масової людської байдужості.

1992 р.

Проза Юрія Щербака: питання поетики

В одній із публіцистичних статей про Чорнобильську аварію Юрій Щербак повторив слова, які свого часу стали назвою його першої книжки: «Характери випробувались як на війні».

«Як на війні» – так називалася повість Ю. Щербака, яка побачила світ у 1966 р. Тоді письменник не міг передбачити, що через двадцять років художньо відтворену ним аварійну ситуацію, яка загрожує людям смертельною небезпекою, у незрівнянно ширших і трагічніших масштабах змоделює саме життя. І все ж ідейно-тематичний перегук першої книжки Ю. Щербака з його сьогоднішніми публіцистичними творами про Чорнобильську аварію невідпадковий.

Тема науково-технічного прогресу і його наслідків належить до центральних у творчості письменника від самого початку його шляху в літературі. Якщо в першій своїй повісті він порушує етичне питання моральної відповідальності вченого в умовах проведення небезпечного наукового експерименту, то головний конфлікт другої його повісті «Бар'єр несумісності» пов'язаний із проблемою суперечності між природою і штучним середовищем, суперечності, що, за образним висловом літературознавця Вадима Кожина, проходить через серце людини. Юрій Щербак прагне

осмислити проблему в усій її глибині й складності, надаючи слово і прихильникам беззастережного, не обмеженого моральними законами розвитку науки, і їхнім опонентам. Аргументи представників обох конфліктуючих таборів письменник викладає з близькою до наукової аналітичності та об'єктивністю, вводячи в художній текст елементи наукового стилю у вигляді трактату одного з героїв повісті Сергія Голуба і полемічно спрямованої проти нього статті професора Мейзеля. Глибину і серйозність підходу до порушених у повісті проблем можна проілюструвати хоча б таким фрагментом із відповіді професора Мейзеля: «...він [С. Голуб. – Л. М.] намагається зняти будь-яку моральну відповідальність сучасних учених за наслідки їхніх відкриттів. Та перш ніж проголошувати еру тотальної Трансплантації, треба ще подумати – чи варто змішувати людей, народи, мови, звички у суцільній гомогенності сучасного життя, чи варто руйнувати бар'єри несумісності. Природа не терпить брутального втручання в ті тонкі й потаємні майстерні, де кує вона свою чарівну зброю – рівновагу. Рівновага рятує цей світ од хаосу й ентропії: рівновага страху і мужності, рівновага зла й добра, рівновага засобів нападу й захисту. Горє тим, хто порушить рівновагу в природі!»

Варто зауважити, що сповнений трилоги застережливий голос письменника в час появи повісті «Бар'єр несумісності» прозвучав певним дисонансом у загальному дружному хорі співаувачів НТР (науково-технічної революції). Тим вагомішим видається внесок Ю. Щербака в осмислення проблеми НТР у всій її складності й суперечностях із погляду «післячорнобильського» сьогодення, а не з позиції сповненого показним оптимізмом кон'юнктурного відгуку на офіційні заклики «оспівати НТР».

Тема Чорнобильської аварії, яка кинула трагічний відсвіт на ті питання, що віддавна хвилювали письменника, стала центральною в його творчості. Не випадковим є й те, що, осмислюючи її, він відмовляється од звичних художніх жанрів і обирає форму публіцистичної повісті. За словами самого письменника, те потрясіння, яке пережив у зв'язку з подіями, що відбулися на Київському Поліссі весною 1986 року, викликало в нього зневіру в саму можливість адекватного художнього відтворення реальної трагедії такого масштабу: «Після того, що я дізнався і побачив у Чорнобилі, був час – здавалося, що вже ніколи не візьмуся за перо: всі традиційні літературні форми, всі тонкощі стилю та хитроумності композиції, – все здавалося мені безмежно далеким від правди, штучним і непотрібним» («Чорнобиль»).

Незважаючи на бажання відійти від традиційних літературних форм в осмисленні Чорнобильської теми, на чому наголосив сам письменник, нова повість не протистояла його попереднім художнім творам і в сенсі формального вирішення. Творчі шукання Ю. Щербака завжди були спрямовані на віднайдення таких жанрових форм, які давали б змогу відтворити реальний план життя з максимальною об'єктивністю, правдивістю, точністю, близькою до документальної. Письменник прагне побутися будь-яких ознак вигадки, художньої умовності, літературного декору. Тому

в його творах багато автобіографічних матеріалів, що спираються на реальні життєві факти. Деякі з них, як, скажімо, «Фільм першої категорії», «Прогулянка по морю», «Їхати, не озираючись», «Хто перед тобою», «День, коли загинули космонавти» та інші, важко піддаються певному жанровому визначенню. Вони не належать до оповідань у традиційному розумінні цього слова, а є радше імпресіоністськими замальовками, етюдами окремих сцен, епізодів реального життя.

Творчо використовував прозаїк у «дочорнобильських» повістях та оповіданнях («Бар'єр несумісності», «Причини і наслідки», «Виставка») елементи запозиченого з кіномистецтва принципу монтажу, який став основним в організації матеріалу в повісті «Чорнобиль». Цікаво відзначити у зв'язку з цим фрагмент магнітофонного запису виступу на обговоренні художньої виставки, який «умонтовано» в оповідання «Виставка» (Вітчизна. – 1985. – № 10. – С. 100–111). Звичайно, в художньому творі текст магнітофонного запису – це імітація, він не відтворений із чужого голосу, а є голосом самого письменника. Проте враження об'єктивності, невідгаданості зображуваного досягається в такий спосіб найефективніше. Прийом заміни авторської мови науковим текстом із метою об'єктивації оповіді застосовано й у повісті «Бар'єр несумісності», про що йшлося вище, а також у повісті «Причини і наслідки». Аналогічну роль виконують і елементи ділового мовлення у творах Ю. Щербака. Так, імітацією ділового документа – характеристики з особової справи – супроводиться поява нових персонажів у повісті «Як на війні». Композиція оповідання «Автобіографія» побудована на основі художньої стилізації відповідного службового документа. Твір починається так: «Я, Хмара Віталій Семенович, 1940 року народження, українець, соціальне походження з родини службовців, під час війни евакуйований до Самарканда».

До прийомів об'єктивації авторської оповіді належать описи фотознімка, телезйомки, дзеркального відображення тощо. Так, письменник уводить телекамеру вже в початкові рядки оповідання «Виставка»: «...телекамера блукала по натовпу, і оператор, вдивляючись у голубуватий екранчик, перекреслений двома лініями навхрест, наче приціл гармати, зупинявся на осяяних весною, молодістю і талантом обличчях юних художниць у чоловічих капелюхах (біляве довге волосся дівчат добре контрастувало з таємничою чорнотою капелюхів) або найжджав трансфокатором на картини ще не визнаних геніїв, на яких Київ було чомусь зображено в готичному, рицарському стилі, що більш пасувало Таллінну чи Львову, а не такому розхристаному місту, безтурботно, безсистемно розкиданому по ярах та горах, яким був Київ».

Принцип опосередкованого зображення в оповіданні продовжує фоторепортажний опис виставки художника Данилюка. Сцену обговорення подано через сприйняття головного героя – художника А. (своєрідна сучасна модифікація класичного образу Сальєрі), причому сприйняття не візуальне, а «з голосу» (А. не бачить промовців, а лише чує їхні голоси). Звучить фрагмент магнітофонного запису виступу дружини А. Далі подано портрет головного героя через два різночасові контрастні дзеркальні відображення (художня деталь, що символізує душевну роздвоєність і моральне виродження персонажа). Так досягається ефект майже цілковитої відсутності авторського голосу, суб'єктивної авторської позиції.

У творах прозаїка особливе місце посідає світлина та інші види сучасного відео-запису (недаремно його поетична збірка має назву «Фотографії і фрески»). Майже в кожному його творі наявна ця сучасна «зорова документація життя». На фотографіях, зокрема, часто зупиняють погляд його герої у власному або чужому домі, фотознімки влітаються у видіння, фантазії,

спогади Щербакових героїв: «Драган намагається викликати об'ємні видіння минулого, згадати Олю, але спогади пласкі, двовимірні, сірі, наче на аматорській фотографії. Як давно це було» («Світлі танці минулого»). Образи зі сфери технічних візуальних зображень можуть виступати як складова частина тропів: «Над протилежним таманським берегом спалахували блискавки – наче якийсь далекий репортер робив серію знімків за допомогою імпульсної лампи» («Хто перед тобою»).

У поезиї Ю. Щербака фотознімок стає своєрідним знаком, символом зупиненої миті, матеріалізованого часу. Якщо перифразувати відомий вислів про краплю, в якій відображається цілий світ, можна сказати, що фотознімок у художній системі прозаїка – це мить, у якій відображається вічність. У деяких його творах, як, наприклад, у «Прощанні з Джульеттою», символ фотовідбитка набуває особливої ваги, втілюючи ідею високої значущості життєвої правди, реальної оцінки дійсності в опозиції до неправди, фальші, кон'юнктурного, далекого від життя мистецтва.

Характерною рисою поезиї прозаїка є також фактографічна увага до деталей, побутових дрібниць, частковостей, що виявляється в описах міських пейзажів, інтер'єрів тощо.

В умінні вихопити й освітити теплим м'яким світлом найбуденніші звичні деталі міського будинку, вулиці, околиці, можливо, криється одна з таємниць неповторної чарівності київських пейзажів у творах Ю. Щербака: «Під горою в яру лежала колишня околиця Києва, що опинилася майже в центрі міста – жменя стареньких одноповерхових будиночків, сарайчиків, сулії з вишневими та смородинними наливками на підвіконнях, небесно-блакитні голубники та саморобні душові кабінки у садках, збиті з дощок» («Бар'єр несумісності»).

Зображення побутових речей у прозі Ю. Щербака максимально конкретизоване, «паспортизоване»: «Драган мене в ру-

ках шкіряний гаманець для документів, куплений у Стамбулі» («Світлі танці минулого»), «лікар Зав'ялова замість звичної піжами, в якій працювала ці два місяці, вбралася в зелене крепдешинове плаття з рожевими квіточками» («Ділбар»).

Такі описи максимально звужують дистанцію між світом реальних і створених хдожною уявою речей, ці останні стають добре знайомими, впізнаваними, «своїми». Слово набуває граничної конкретності, наближаючись у функційному сенсі до власного імені. Не випадково у вступі до оповідання «Маленька футбольна команда» письменник надає окремим загальним словам статусу власних назв, виділяючи їх великою літерою і підкреслюючи те особливе місце, яке вони займають у його пам'яті: «Як описати мені Маленький Синій Ставок – щоб ви самі ковзалися на ньому, і

щоб побачили те червоне яблуко, вмерзле в кригу?.. Як розповісти вам про Велику Безсніжну Зимуву в Києві?.. Як звести до купи все головне, важливе, побічне й другорядне, як не втратити нічого випадкового, того, що на перший погляд здається зайвим? Це велике мистецтво – увага до речей другорядних, малозначущих, майже непотрібних, які нікому й нічого не дають, не говорять ні про що, які раптом, лякаючи й дивуючи нас, стають речами головними, визначальними». І треба віддати письменникові належне – він майстерно володіє цим великим мистецтвом. Під пером Ю. Щербака найдрібніша, малозначуща частковість, як-то: жест, дотик, погляд, слід на піску, наповнюється глибоким смислом – фіксована мить уміщує вічність.

1991 р.

«Чому я пишу українською»

Борис Антоненко-Давидович про власний досвід формування мовної та національної свідомості

Багато творів різних жанрів Бориса Антоненка-Давидовича за його життя з відомих причин не було опублікованих. У незалежній Україні більшість із них уже оприлюднено, проте далеко не все здобуло належне висвітлення й аналіз. У цій розвідці хочеться звернути увагу на один, написаний російською мовою, публіцистичний твір Бориса Дмитровича, що зберігався в його архіві, – «Чому я пишу українською?».

Леонід Бойко, упорядник видання Б. Антоненка-Давидовича, в якому опубліковано твір*, називає його статтею, хоча

він має всі ознаки есею. Автор написав його влітку 1967 р., щоб узяти участь у полеміці, яка розгорнулась у всесоюзній пресі з приводу публікації статті А. Агаєва. Агаєв запропонував письменникам національних республік СРСР переходити у своїй творчості на російську мову, бо це, мовляв, сприятиме створенню єдиної культури комуністичного суспільства. Есей Б. Антоненка-Давидовича «Чому я пишу українською?» був відповіддю на цю пропозицію. В ньому Борис Дмитрович обґрунтував протилежну думку про цінність рідної мови для творчої реалізації особистості.

Невеликий обсягом, есей містить надзвичайно цікаві спогади видатного письменника про власний досвід формування мовної та національної свідомості. Спогади становлять особливий інтерес для соціо- і психолінгвістів передусім тому, що

* Твір опубліковано у виданні: Антоненко-Давидович Б. Нашадки прадідів / Б. Антоненко-Давидович; Творчу спадщину розшукав, зібрав, підготував до друку і прокоментував Л. Бойко. – К.: Видавничий дім «КМ Academia», 1998. – С. 395–412. Далі посилання на сторінки цього видання подаємо у круглих дужках.